МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА

УЧЕБНИК

ЗА IV ГОДИНА

ЗА РЕФОРМИРАНОТО

ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ

За издавачот
Ана Костовска, *извршен директор*

Уредник
Гордана Војнеска

Copyrights © КУЛТУРА АД Скопје, 2004

Ликовно-техничко уредување
Горан Ивковиќ

Рецензенти

Д-р Весна Мојсова-Чепишевска, доцент при Филолошки факултет од Скопје
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.11-4081/1
од 27. 07. 2004 година од Министерството за образование и наука

© 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 IV ГОДИНА
ЗА РЕФОРМИРАНОТО
ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ

ШЕСТО ИЗДАНИЕ

КУЛТУРА
2019

Содржина

ЈАЗИК

СТИЛИСТИКА 11

Предмет на стилистиката 11

Тропи или фигури на значењето 19

Фигури на формата 31

Јазични изразни средства 39
Лексички изразни средства 39
Зборообразувачки изразни средства 41
Фразеолошки изразни средства 41

Фонетско-фонолошки изразни средства 44

Морфолошки и синтаксички изразни средства 50

Надворешно-јазични изразни средства од стилистичка гледна точка 58

Фунционални стилови во јазикот 61

Разговорен стил 64

Уметничко-литературен функционален стил 68

Публицистички функционален стил 71

Административен функционален стил 74

Научен функционален стил 78
ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈА 83

Предмет на проучување на дијалектологијата 83

Значењето на дијалектологијата во проучувањето на македонскиот јазик 84

Развојот на македонската дијалектологија и нејзините претставници 88

Дијалектна диференцијација на македонскиот јазик 97

Фактори за дијалектна дифиренцијација на македонскиот јазик 100

Структурни карактеристики на македонскиот дијалектен јазик 101

Дијалектни разлики во фонетиката и фонологијата, морфологијата, синтаксата и лексиката 108

Основни дијалектни групи 115

Западно македонско наречје 115

Југоисточно македонско наречје 124

Северно македонско наречје (северни говори) 134

Методи во проучувањето на македонските дијалекти 139

ОНОМАСТИКА 144
Предмет на проучување на ономастиката 144

Л И Т Е Р А Т У Р А

РЕАЛИЗАМ – НАТУРАЛИЗАМ (19 век) 153

Антон Павлович Чехов 160

РЕАЛИЗМОТ ВО СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА (20 век) 169

Михаил Шолохов: Раскази 177

Томас Ман: "Смрт во Венеција" 181

МОДЕРНИЗМОТ ВО СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА 187

Шарл Бодлер 198

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ 203

Албер Ками: "Странецот" 205

ТЕАТАРОТ НА АПСУРДОТ И НОВИОТ РОМАН ВО ЛИТЕРАТУРАТА 213

Семјуел Бекет: "Чекајќи го Годо" 218

ЕВРОПСКА ЛИТЕРАТУРА (преглед) 222

СЕВЕРНОАМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА (преглед) 226

ЈУЖНОАМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА (преглед) 230

Иво Андрић: “Проклета авлија” 234

ПОИМ ЗА ПОСТМОДЕРНА 239

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА 247
Преглед на жанровите 247

МАКЕДОНСКИОТ РОМАН 250

Ѓорѓи Абациев: “Пустина” 256

Димитар Солев: “Зора зад аголот” 261

Петре М. Андреевски: “Пиреј” 267

Живко Чинго: “Големата вода” 273

ЛИРИКА 278
Блаже Конески (избор)
Ацо Шопов (избор)
Радован Павловски (избор)

ДРАМА 287
Коле Чашуле: “Црнила” 287
Томе Арсовски: “Парадоксот на Диоген” 290
Горан Стефановски: “Диво месо” 291

ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА (преглед) 294

МАКЕДОНСКАТА НАУКА ЗА ЛИТЕРАТУРАТА 296

Употребени критичко-литературни поими 301

Почитуван ученику, почитуван наставнику,

Пред вас стои учебникот по македонски јазик и литература за IV година на реформираното гимназиско образование. Учебникот го работевме целосно придржувајќи се до програмата и до потребите за модерно образование по јазик и литература. Структурно, тој содржи три дела: стилистика, дијалектологија со ономастика и литература.

Стилистиката е обработена според најсовремените дефиниции и методи во неостилистиката и неорериториката, а понудивме и вежби за препознавање на најважните стилски фигури. Дијалектологијата е работена во согласност со најновите лингвистички проучувања, а се темели пред сè на поставените основи од страна на најзначниот македонски дијалектолог, академикот Божидар Видоески. Делот за литературата го замисливме како структура со кратки биографски белешки за авторите и интерпретација на делата според современети критички методи со употреба на основните критички поими, полезни за ученикот.

Како особена новина, со желба да им помогнеме и на наставниците и на учениците во изведувањето на вежбите, изработивме и мултимедијален компакт диск (ЦД-ром) во кој покрај текстот на целосниот учебник, поместивме и: над 60 дијалектни текстови, над 20 аудио записи од македонските дијалекти, дијалектна карта и прашалник за собирање дијалектен материјал.

На крајот од учебникот приложивме и регистар на клучните литературно теориски и критички поими кои се искористени како "алатки" за интерпретација на текстот. Ќе ни биде посебно драго ако тие поими ученикот успее да ги примени и врз други конкретни текстови со кои ќе се среќава во текот на своето образование.

Авторите

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА

УЧЕБНИК

ЗА IV ГОДИНА

ЗА РЕФОРМИРАНОТО

ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ

ПРЕДМЕТ НА СТИЛИСТИКАТА

ДЕФИНИЦИЈА НА СТИЛОТ

СТИЛОТ ВО ОБЛАСТА НА ЈАЗИКОТ

Не постои друга наука за која има толку многу различни, а често и спротивставени дефиниции, колку што е тоа случај со стилистиката. Сепак, нејзиниот предмет е добро определен. Обично се тргнува од самото име: зборот "стилистика" доаѓа од латинскиот збор stilus (стилус), што значи – остро стапче со кое во антиката се пишувало по дрвени плочки премачкани со восок. Од другата страна тоа стапче имало лопатка – еден вид "гума за бришење", со која се бришеле погрешно напишаните букви. Тоа стапче станало име за "најиндивидуалната работа на светот" – за стилот. Стилот, тоа е најиндивидуалниот начин на изразување на мислите. "Стилот, тоа е човекот", рекол Бифон. Секој од нас на различен начин ги искажува своите мисли, што значи дека секој има свој стил. Стилот, како и човековото суштество е неповторлив: тоа е личниот избор на јазичните средства со кои ги искажуваме мислите. Една иста мисла различно (со различен избор на јазичните средства) ќе ја искажат различни говорници. Секој, иако ќе ја соопшти истата порака, ќе избере различни зборови, редослед на зборови, интонации, па дури и мимики (движења на лицето) со кои ќе ја изрази мислата.

Стил: дефиниција. Стилот надвор од јазикот

Стилот, според тоа, е *начин на изразување*, начин на служење со јазикот. Кога велиме јазикот, мислиме пред сè на зборовниот (вербален јазик), иако поимот јазик може да се сфати и пошироко: постојат и незборовни (невербални јазици), како што е јазикот на музиката (таму тоновите се "зборови", а тактовите – "реченици"), јазикот на ликовната уметност ("говор" на боите, ли-

ниите, облините, геометриските форми и површините), јазик на архитектурата (и таму постојат "стилови", од антички до модернистички) и слично. Според тоа, секаде каде што има некаков јазик (средство за изразување) и некој кој индивидуално се служи со јазикот, има место и да се расправа за стил. Може да се говори за стил секаде каде има изразување: во музиката, ликовната уметност, архитектурата, модата (стил на облекување), политиката (стил на "трпелив" или пак напротив, "темпераментен" политичар), дури и во спортот (стил на боксување, стил на играње фудбал). Стилот е универзален поим, применлив на сите полиња на човековата активност во кои човековото суштество се изразува себеси преку неаков јазик.

Лингво-стилистика

Сепак, не можеме да говориме за стилистиката како наука толку широко. Барем за сега, не постои стилистика на модата или стилистика на спортот. Постојат, главно стилистики сврзани со јазиците на уметностите. Меѓу нив најразвиена е литературната стилистика. Некои стилистичари тврдат дека постои уште една стилистика, а тоа е стилистиката на јазикот. Некои пак други стилистичари велат дека постои само една стилистика, и дека всушност кога говориме за стилистика на литературната уметност настрана од стилистиката на јазикот, ние се обидуваме да ги разделиме двете лица на една иста монета, затоа што и литературната уметност се служи со јазикот кој секојдневно го говориме сите. Како и да е, можно е, барем на ниво на цели и задачи да се разликува лингвостилистиката од книжевната (литературната) стилистика.

За да се објасни разликата меѓу нив двете, треба да се објаснат три поими: јазик, говор и говор на уметничкото дело.

Јазикот е "царство" на јазично-изразни можности, кое им припаѓа на сите што говорат еден јазик. Него го замислуваме како едно можество на разни јазични единици и комбинации, од кои ние треба да избереме некои за да го претвориме јазикот во говор, односно во изградена порака. Јазикот го сочинуваат: речникот и граматиката. Во речникот на еден јазик се дадени неговите основни значенски единици (зборовите). Ние, при секој чин на говорење, избираме од тој речник зборови кои ни се потребни за да ја составиме мислата што сакаме да ја искажеме. Потем, така из-

браните зборови, ги подредуваме во низи (синтагми, реченици или поголеми единици – "параграфи" или "периоди"), според правилата на граматиката на тој јазик. Само по себе се разбира дека и речникот и граматиката ги усвојуваме уште од најрани години, кога почнуваме да зборуваме, а подоцна и ги изучуваме систематски во училиштата. Значи, две операции треба да изврши секој говорник, ако сака да се изрази, односно ако сака да го претвори јазикот (општото) во говор (конкретно): 1. *избор* на јазични единици и 2. нивна *комбинација*. Изборот го правиме благодарејќи на речникот, комбинацијата благодарејќи ѝ на граматиката.

Кога тоа е готово, може да се каже дека јазикот прераснал во говор, односно во говорна порака. Говорот, според тоа, е индивидуално служење со јазикот, избор од неговите можности. Односот меѓу јазикот и говорот на секој индивидуум може да се спореди (лингвистите ја сакаат таа споредба) со шаховската табла, на која се наредени фигурите, но не е повлечен ниту еден потег. Така наместената табла, на почетокот на партијата, би одговарала на она што е јазикот: сите можни комбинации "висат во воздухот". Говорот пак би одговарал на табла на која фигурите веќе се разместени во некоја позиција: веќе се одбрани извесни можности, а други се отфрлени (почната е, на пример, "сицилијанска" партија). Тоа значи – веќе имаме работа со еден *стил* на играње на една партија.

Со самото тоа, говорот е веќе прв стилистички факт. Секој говорител избира различни можности од оние многубројни комбинации што ги нуди јазикот. На пример, да замислиме дека треба да составиме порака во која ќе го изразиме својот емотивен однос кон фактот дека некоја планина е висока. Можни се повеќе комбинации. Да речеме, еден говорник ќе ја изрази таа мисла со следниов избор и комбинација на единиците: *Леле, колку е висока оваа планини!* Друг пак, ќе ја избере оваа комбинација: *Планиниште!* Третиот ќе каже: *Оваа планина е висока!* Четвртиот ќе избере: *Планинава не се доодува!* Петтиот ќе соопшти: *Се извишила планинава до небо!* Како што се гледа, со различни јазични средства може да се изрази иста мисла: еднаш таа се изразува со извик "леле", другпат со аугментатив "планиниште", третпат со споредба (се извишила до небо, што значи – висока е колку небото).

Лингво-стилистиката, односно стилистиката на јазикот се занимава токму со проучување на овие можности што ги нуди јазикот. Таа ги набројува и проучува посебните граматички форми

и нивните нијанси со кои тие граматички форми стилистички "го сенчат", односно го "обојуваат" изразот.

Граматиката и лингво-стилистиката. Предмет на лингво-стилистиката

Според тоа, не може да се биде лингво-стилист, ако не се знае одлично граматиката на јазикот. Дури, секој јазик си има свои специфики во стилска смисла: на пример, во англискиот јазик многу е чест во разговорниот јазик пасивот, одошто активот, но во македонскиот не е така. Ако на англиски сакате да кажете "Ми рекоа дека...", вие ќе ја употребите фразата (I was told that...", што буквално преведно значи "Бев информиран".

Ако во англискиот пасивот е "нормален" начин на искажување, во македонскиот тој веќе има значење на реткост, на посебна стилска вредност. Не е исто да кажете: "Ме удрија" (многу почесто се користи активот) и "Бев удрен". Вториот исказ веќе го става акцентот врз субјектот (важно е дека јас сум бил удрен, а не кој ме удрил), додека првиот повеќе се фокусира на оние кои го задале ударот. Или, да речеме: лингво-стилистиката, меѓу другото, се занимава и со стилската вредност на безличните, бесподметни реченици: "На состанокот беше предложено да се дејствува брзо". Нивната стилска вредност очигледно многу повеќе одговара за стегнатиот, информативен, репортерски стил, во кој е важно да се каже резултатот (она што било заклучено), одошто да се каже кој е вршителот на дејството (оној кој го дал предлогот). Лингво-стилистиката, според тоа, се занимава со проучување на стилските ефекти што определени граматички единици или изразни средства го остваруваат врз слушателот. Таа се занимава со стилската вредност на синтактичките конструкции, старите зборови, дијалектите, неологизмите и со многу други граматички форми кои му даваат инидивидуална нијанса на нашиот говор.

Општа стилистика, стилистики на националните јазици

Стилистичарите имаат и поделено мислење околу тоа дали стилистиката треба да се занимава само со пишаните текстови, или и со живиот говор. Ако се занимава со жива, изговорена реч,

таа ги зема предвид и интонацијата, гласовните вредности на јазикот. На пример, реченицата "Оваа планина е висока" различно (во интонациска смисла) ќе ја изговорат еден испотен планинар кој ја искачува планината и еден географ кој во топла соба ја црта планината на географска карта!

Лингво-стилистиката, според тоа, се занимава со посебните стилски вредности на посебен јазик и нив ги истакнува како негова разлика по однос на другите јазици. Постојат стилистики на националните јазици (стилистика на англискиот, стилистика на францускиот, стилистика на македонскиот јазик). Се разбира, тие горе-долу се согласуваат во описот на општите изразни можности на јазикот воопшто. Тоа значи дека зад посебните лингво-стилистики на националните јазици стои една "општа стилистика", која ги дефинира заедничките стилски белези кај сите јазици. На пример, таа учи дека во сите јазици стилот кој користи изобилство од придавки е описен, додека стилот кој користи изобилство од глаголи е динамичен и драматичен; стилот кој користи именки без придавки е повеќе "дефиниции", односно именувачки.

Веќе ги спомнавме "посебните", национални стилистики, кои ги истакнуваат граматичките особености на секој јазик, па по однос на нив ги определуваат стилските вредности на тие граматички категории. Притоа, за посилен стилски ефект се смета она што поретко се јавува во говорот, како што беше примерот со активот и пасивот: во македонскиот, очекувано изразно средство е активот, така што пасивот веќе ќе се чувствува како "отстапка" по однос на нормата, односно како посилно стилско решение. Стилскиот ефект е посилен кога се употребува нешто што, според природата на јазикот, поретко се употребува.

Литературната стилистика и нејзиниот предмет

За разлика од лингво-стилистиката, книжевната или литературната стилистика би се занимавала не со обичниот, секојдневен говор, туку со говорот на уметничкото дело. Ако лингво-стилистиката не може без граматиката на јазикот, тогаш може да се каже дека книжевната стилистика не може без "граматиката на книжевното дело" – а тоа е теоријата на литературата. Оваа стилистика се занимава со специфичните изразни средства на едно уметничко дело, на еден писател или на еден книжевен период. На

пример, таа стилистика јасно го разликува реалистичкиот стил од романтичарскиот, на тој начин што забележува дека реалистите многу почесто користат придавки (затоа што основна стилска особина на придавката е да го опишува светот) одошто романтичарите, кои им даваат предност на глаголите (брзи пресврти во дејствата, страсти кои ги движат јунаците). Второ, романтичарите, и кога користат придавки, најчесто користат невообичаени придавки (со што ја "изневеруваат" стварноста, за разлика од реалистите кои сакаат да ја прикажат "објективно"). На пример, сите се сеќаваме со каква придавка Гете го "почести" костумот на својот вљубен лик Вертер – тој костум беше жолт (!), што за тоа време (деветнаесеттиот век) значело навредување на јаниот вкус, вкус кој бара костумите да бидат вообичено или сиви или црни! Романтичарскиот стил, натаму, многу често користи извици, воскликнувања, извичници и прашалници (таканаречена графо-стилематика), нецелосни реченици (елипси – односно безглаголски реченици, на пример: "Боже, "Без неа!" "Ох, сам, толку сам!") што одговара на зовриените страсти на романтичарскиот јунак. За разлика од него, реалистичниот стил претпочита "мирни", "полни", целосни реченици" за истите мисли: "Тој не можеше да се изначуди дека ја загубил"; или: "Си мислеше дека е најосамениот човек на светот".

Книжевната стилистика, според тоа, може да се занимава со колективни стилови", односно со "правци" во литературата (стил на класицизмот, стил на барокот, стил на романтизмот, стил на модернизмот) но и со дела на поединечни автори (говориме за стилот на Балзак, стилот на Кафка, стилот на Достоевски). Сето тоа се предмети на проучување на книжевната стилистика. Лингво-стилистиката пак, како што се кажа, не се занимава со јазикот на некој поединечен говорник или писател, оти тие намерно избираат едни средства за сметка на други, за да се разликуваат еден од друг и да бидат препознатливи. Таа се занимава со утврдување на општите изразни можности на мајчиниот јазик и на неговите граматички категории.

Стилистиката, поетиката и реториката

Конечно, да кажеме и тоа дека стилистиката ги влече своите корени од антиката, од *поетиката* и *реторикатa*. Таа најпр-

вин била замислена како наука за добар и вешт говор, односно како наука која пропишува правила за тоа како да се говори вешто, убедливо и убаво. Таа рана стилистика, која потекнува од реториката се занимава со прашањето *како* е нешто кажано, а не со прашањето *што е кажано*. Таа пропишувала неколку правила за тоа како да се пишува и говори, барајќи од стилот да биде јасен, вистинит и убав. Најважните дела од античкиот свет на оваа тема се *Поетиката* и *Реториката* на Аристотел и расправата *За возвишеното* на Лонгин. Особено внимание поетиката и реториката барале да се посвети на "украсниот говор", односно говорот богат со стилски фигури. За таа цел, таа пропишувала цели "рецепти" за тоа како да се направи говорот сликовит, и со кои фигури.

Од тие рани расправи подоцна се создаде и теоријата за трите стилови: нискиот, средниот и високиот. Според таа теорија, нискиот стил (најмалку "украсен" со фигури и стилски изненади) им одговара на "ниски" теми – обични, секојдневни разговори за небитни прашања и слично; средниот стил воведува веќе "повисоки" теми и се користи во школите, за учење и образување на младите; високиот стил пак им одговара само на возвишени теми – како што се трагедиите на Софокле, на пример, во кои се расправа за високи, вечни теми – односот меѓу човек и Бог, судбината и можноста таа да се избегне, на пример. Само по себе се подразбира дека тој стил треба да биде идеално чист, убав, украсен и високопарен.

Задача:
Опиши го својот сил на облекување. Има ли тој врска со општоприфатениот, општествен стил на облекување во општеството, или напротив личи на Вертеровиот жолт костум? Колку облеката може да го изрази човекот? Колку можат тоа да го сторат боите? Имаат ли тие значење?

Аристотел за поетскиот стил

"Добрата страна на поетскиот израз (и стил) е во тоа што тој треба да биде јасен, но не и прост. Најјасен ќе биде тој ако е составен од обични зборови, но тогаш е и прост... Возвишен и ослободен од вулгарност е оној стил што се служи со необични изрази; необични ги викам глосата (провинцијализмот), метафората, продолжениот збор и сè што е необично. Но ако некој (во поезијата) ги употреби сите овие заедно, тогаш ќе се добие или загатка или варваризм; ако употреби само метафори, ќе се добие

загатка, а ако употреби гласи – варваризам; зашто суштината на загатката е во тоа, да се кажува нешто реално што не е можно да се поврзе. Во составот на обични изрази не е можно да се постигне тоа, а со метафората е можно, како на пример "видов маж што со огон го залепил тучот на мажа" и слично; а со гласи се постигнува варваризам. Затоа е нужно со нив помалку да се меша поетскиот израз."

(*За поетиката*, глава 22: "За поетскиот израз и стил")

Размисли!

Во горниот извадок, таткото на реториката и стилистиката, Аристотел се залага за тоа поетскиот стил да биде "висок" и да го избегнува обичниот говор ("провинцијализмите" или, како што тој ги вика - глосите). Предност им дава на "необичните изрази", под што подразбира, сигурно, стилски фигури. Од сите фигури пак, предност ѝ дава на метафората, која очигледно прави "загатка" во текстот.

Ако е така, размисли и напиши мал есеј на тема: "Провинцијализмите и варваризмите во нашата култура". Можеш да се насочиш не само кон пишани текстови, туку и кон ТВ серии, филмови, театарски претстави, па дури и начини на водење на ТВ дневникот и слично, во кои доаѓаат до израз тие провинцијализми и варваризми, односно – "низок стил" на изразување. Како може да се спречат "нискостите" во стиловите на нашето искажување? Си забележал ли ти некоја таква појава на ТВ, филм, радио, весниците?

Визуелни прилози: фотографии од модернистички згради во Ротердам, Холандија.

ТРОПИ ИЛИ ФИГУРИ НА ЗНАЧЕЊЕТО

Фигури

Уште класичната реторика ги класираше темелно сите стилски изразни средства со "украсна" (орнаментална) функција и ги именуваше како – *фиīури* или *слики*. Фигура или слика е секоја употреба на некое изразно средство на тој начин што тоа станува видливо, забележливо ("паѓа во очи" кога се чита текстот), а во исто време придонесува за "возвишеност" на стилот. Овие "рецепти" за тоа како да се украси говорот не се ограничуваат само на зборовите (речникот на еден јазик), туку се однесуваат и на синтаксата (поредокот на зборовите во речениците) и фонологијата (правилна и почеста употреба на некои гласови во исказите).

Според тоа, стилска фигура е секој елемент во еден текст или говор кој го привлекува нашето внимание:

1. или со видливо зачестената употреба (на пример, гласот "р" многу често се употребува во песната "Гавранот" од Е.А.По, за да биде тоа "случајно")
2. или со својата необичност (на пример, кога некој говори така што го изместува вообичаениот редослед на зборовите во реченицата (на пример, постојано го става епитетот по именката: "си замина во гора зелена"; "не направи куќа висока"
3. или со изменетото значење на исказот (исказот значи нешто друго од она што значат неговите составни делови) На пример, кога ќе кажеме "Она девојче е вистинска лисица", зборот лисица тука не означува "лисица", туку – итро суштество

Најпознати меѓу сите стилски фигури се оние третите. Тие се викаат тропи, односно фигури на значењето. Тие, според традиционалната реторика, се употребуваат како "тежок" украс на уметничкото дело и му даваат висок, раскошен стил. Со тропите стилот станува пожив, сликовит, што значи дека идејата се доловува најчесто преку некоја слика или споредба со нешто друго.

Збор или израз кој значи нешто друго од она што суштински значи – тоа се клучните зборови кога ги дефинираме тропите. Сите стилистичари се согласни дека тропата е збор или израз (група зборови, па и реченица) употребен во пренесено значење, не во буквално значење. Тоа е збор или израз кој го изменил своето првобитно значење и стекнал друго, привремено значење во еден контекст (зборовно опкружување). Дошло до промена на речничкото значење на зборот во контекстот и се создало ново, вештачко значење.

Впрочем, и зборот "тропос" на грчки значи – "пресвртувам, превртувам". Со тоа се цели на "превртеното", ново значење што зборот или изразот го стекнал во контекстот (зборовното опкружување). На пример, во реченицата "Горам од љубов" јасно е дека зборот "горам" не значи буквално "горам", туку тој своето "речничко" значење (она што го има во речникот на еден јазик) го заменил со ново, привремено – тоа значи само состојба на вљубеност, на љубовен транс. Очигледно е дека е најдена сличност меѓу поимот на горењето и љубовната страст. Љубовното чувство е споредено со пламен.

Тропи на зборот: метафора, метонимија, синегдоха

Тропите се делат на едноставни и сложени. Во едноставните спаѓаат: *споредбата* и *епитетот*, а од сложените најпознати се: *метафората*, *метонимијата*, *синегдохата*, *алегоријата*, *иронијата*, *сарказмот*, *хиперболата*, *литотата*, *перифразата*, *персонификацијата*.

Во право се сите оние стилистичари кои тврдат дека всушност сите тропи настануваат со замена на еден збор (или поголем израз) со некој друг, но под услов меѓу тие два збора (изрази) да постои определен тип на некаков за нас разбирлив однос. Во зависност од типот на тој однос, ги разликуваме трите најважни тропи: метафората, метонимијата и синегдохата.

Кога станува збор за однос на сличност (аналогија) меѓу заменетиот и заменувачкиот збор, говориме за *метафора*. Ако станува збор за однос меѓу дел и целина, станува збор за *синегдоха*, а ако станува збор за друг тип каузален (причинско-последичен) однос, станува збор за *метонимија*.

Да го покажеме тоа на примери. Најпрвин, да избереме една реченица во која нема фигури. Таквата реченица стилистичарите обично ја викаат реченица на "нулти степен на говорот". Под тоа се подразбира нефигуративен ("нулти") говор, обичен говор без стилски "украси". На пример, таква е реченицата:

Бродови пловат по мирното море.

Ако за миг го замислиме мирното море, и ако се прашаме – на што ни личи тоа и со кој *сличен* збор би можеле да ја замениме синтагмата "мирно море" а притоа да не загубиме ништо од значењето, туку напротив, да добиеме на сликовитост, тогаш би ни паднало на памет реченицата да изгледа вака:

Бродови пловат по тепсијата.
Или вака:
Бродови се лизгаат по маслото.

Таквите замени се можни затоа што меѓу поимите "тепсија" и "мирно море" постои една сличност – рамната површина. Истата сличност постои и меѓу поимот "мирно море" и поимот "масло" (маслото е "најмазна" течност). Во втората реченица е направена и една метафора од глагол: глаголот "плови" е заменет со глаголот "се лизга" затоа што меѓу пловењето по мирно море и лизгањето по мазна површина повторно постои *сличност*.

Со тоа, во првата реченица сме направиле една убава метафора – сме откриле сличност меѓу доста далечни нешта – морето и тепсијата, сличност која на прв поглед обичниот набљудувач не ја забележува, а тоа е својството "мазност". Од сето ова произлегува дека метафората е *скратена споредба* – се споредува (критериум: "сличност") едно нешто со друго нешто, но притоа се дава само едниот член на споредбата (тепсијата), а другиот треба да го открие самиот читател (толкувач) на метафората. Затоа велиме дека метафорите се *дешифрираат* и над нивното вистинско значење треба добро да се размисли.

Метафорите се толку посилни колку што заедничкото својство (сличноста) што ја откриваат во две различни нешта е поскриена и поневидлива. Задача на поетот е да ги открива тие сличности колку што е можно полуцидно и да ги бележи во своите песни. На пример, поетот никогаш не би потрошил толку збо-

рови и не би рекол: *Низ телото на запаленатa свеќата течат восочни капки*, туку тоа би го рекол кратко а силно, со употреба на метафора: *Свеќата солзи*! Со тоа, тој открил сличност меѓу солзите кај човекот и оние мали восочни капки што навистина потсетуваат на солзи а се слеваат по телото на запалената свеќа во црквата.

Синегдохата е фигура кај која со делот се означува целината. На пример, ако наместо "брод" употребиме збор кој означува дел од целината "брод", ќе добиеме синегдоха. Така, горната реченица може да гласи:

Едра пловат по морето
Или: *Корита пловат по морето*
Или: *Сидра се нишаат по морето.*

Синегдохата е детализација и има "микроскопски" стилски ефект: преку неа се концентрираме на некој деталь. Тоа е "фигура на концентрацијата" врз подробностите (деталите). Еве уште една таква: "Очи чекорат по улицата". Се разбира дека не се мисли на очи, туку на луѓе кои чекорат по улицата.

Метонимијата многумина ја сметаат за прва "роднина" на синегдохата. И кај неа, како и кај синегдохата, односот меѓу заменетиот и заменувачкиот збор мора да биде логички, и тоа е најчесто однос на *контигвитет*. Контигвитет е филозофски поим и значи: *физичка врска на допир* меѓу едно нешто и друго нешто (меѓу чадот и огнот, меѓу ветроказот и ветерот, меѓу коњаникот и коњот). Тоа всушност значи дека и синегдохата е подвид на матонимијата, бидејќи делот секогаш се наоѓа *и* во физички допир со целината на која ѝ припаѓа. Но синегдохата е само еден вид на метонимија.

Метонимиите (како и некои метафори) често се среќаваат и во обичниот говор, односно во јазикот. На пример, кога денес ќе кажеме "рибник", ние всушност и не чувствуваме дека тој збор е *метонимија* изведена од зборот "риба" (името на местото во кое живеат рибите е изведено од името на жителот). Притоа вториот збор, "рибник" стои во однос на контигвитет (физички допир) со првиот: "риба", затоа што на сите ни е јасно дека рибите се во допир со водата, односно живеат во неа. Или: често, во секојдневниот говор велиме дека сме *испиле две чаши*. Притоа мислиме на виното од чашата, така што ние не сме испиле чаша (содржател) туку она што е содржано. Така, еден вид на метонимија може да се

јави како замена на содржаното со содржителот. Многу чест тип на метонимијата е кога *причината се заменува со последицата*, па се вели "седа коса" наместо – старост. Или: велиме дека го *читаме Балзак*, а ние всушност ги читаме *книгите* на Балзак. (писателот е причина за книгата). Во секој случај, за разлика од метафората, овде критериумот на замена на еден збор со друг не е сличност – туку логички однос, однос на соседство, допир или причинско-последичен однос.

Тропи пошироки од зборот

Алегоријата најдобро може да се дефинира како метафора која се проширила на цела реченица, па дури и на поголем дел од текстот. Тука не само што еден збор го сменил своето речничко значење, туку и целата реченица значи нешто друго одошто значи ако се чита на "нулто ниво". Еве пример за една таква проширена метафора, од еден говор на славниот Кикерон: "Јас, кој низ силни луњи и бранови го управував државниот брод и го доведов неоштетен во пристаниште, зарем јас да се плашам од намуртеното твое чело?" Овде целата реченица е метафора и не значи дека славниот Кикерон минал низ вистинска луња со брод, туку дека ја сочувал државата (споредена со брод), иако таа минала низ многу кризи и војни (бурата со брановите).

Кога пак целото уметничко дело станува една голема метафора (како кај басните, на пример), велиме дека станува збор за *џиновска алегорија* или *парабола*. Парабола, наједноставно кажано, е приказна во која се кажува едно а се мисли на друго. Познатата басна за гавранот и лисицата, во која гавранот држел парче месо во устата, а лисицата се досетила да му поласка и да го пофали неговото пеење, така што тој запеал и го испуштил месото, всушност не е приказна за гавранот и лисицата, туку е приказна за славољубивиот и лекомислен човек (спореден со гавран) и итриот човек (спореден со лисица).

Иронијата (симулација, лажен говор) се дефинира како фигура во која се кажува едно, а се мисли токму спротивното! Кај алегоријата она што беше кажано и она на што навистина се мисли беа *слични*; кај иронијата, тие се *спротивни*. На пример, кога некој ќе стори лошо дело, а ние го "наградуваме" со речениците:

“Е, убаво! Прекрасно! Сјајно!”. Или: “Не сака мачето сланина!”, а се мисли на некој кој е лаком.

Иронијата може да се јави во распон од обична шега до *сарказам*. *Сарказмот* е цинично исмејување на некоја личност со тоа што се наведуваат особини спротивни од вистинските. На пример, кога за некој кој е лаком, се вели дека е скромен и пречист, кога за некој кој има голема глава се вели дека има “главче” и слично.

Хиперболата е фигура со која се *претерува*: нештото се прикажува поголемо одошто. На пример, во јуначките песни Крале Марко е претставен како јунак кој има толку големи мустаќи што личи на човек кој со устата лапнал “јагне половингодишно”. Тоа е типична хипербола: неговите мустаќи се “зголемени” и споредени со руното на цело едно јагне! Хиперболата е честа и во секојдневниот говор, не само во поезијата. Често слушаме вакво претерување: “Ќе пукнам од мака!”. Или, кога врне, хиперболично велиме: “Надвор е потоп!”.

Литотата, пак, е обратна хипербола: нешто се прикажува помало одошто е. Кога Црна Арапина ќе го удри со боздоганот, Крале Марко ќе му се обрати со една литота која гласи: “Ал’ ме биеш, али праот ми го тресеш?“. Или, многу често се вели дека кога некој се кае, изгледа “помал од зрно грашок”.

Перифразата е фигура на исказот, во кој се користат “вишок” зборови за опис на нешто што може да се искаже со еден или малку зборови: целта е да се избегне вистинскиот исказ или збор. Најчесто се јавува како фигура во која еден поим се заменува со “аналитички израз”. На пример, поетите често, за да не кажат само “небо”, за небото дека е “азурен свод”, или “небесно море”. Во суштина, перифразата е метафора (мора да постои сличност меѓу заменетиот збор и *зборовите* кои заменуваат и дефинираат). Понекогаш, и со еден збор се прави перифраза: на пример, за да не се спомне ѓаволот, за него се користи замената “рогатиот” или “нечестивиот”. Затоа и се вели дека перифразата, наместо да го искористи самиот поим, ги наведува неговите важни белези.

Перифразите често се јавуваат во форма на поговорки. На пример, наместо да се каже: “Нема излез”, во народот се вели, перифрастично: “Угоре високо, удолу длабоко”. Со тоа се избегнале вистинските зборови: дека нема излез.

Персонификацијата е најпознатата и најчестата сложена тропа. Тоа е фигура во која на неживите нешта им се припишува-

ат особини на живи суштества. Ја има редовно во поезијата: така *тревите шепотат* кога дува ветер, брезата *трепери* (познатата песна *Трепетлика* од Гане Тодоровски е една голема персонификација), а *земјата дише*.

Едноставни тропи

Од едноставните тропи, најчести и најпознати се *епитетот* и *споредбата* (компарацијата).

Епитетот, граматички гледано, е најчесто придавка или повеќе придавки придодадени кон именката (темата, субјектот на исказот), за да се истакне сликовито некое негово својство. На пример: "Цвеќе румено, дробно, мирисно!"

Но, не секој епитет е *жив* епитет: некои епитети се обични граматички епитети, и не ни кажуваат ништо ново за предметот. Тие епитети ги викаме "мртви" или "клишрани". На пример, ако кажеме "црвено јаболко", ние не сме направиле силен, жив епитет, бидејќи кажуваме една обична особина која именката ја поседува, и без да ја издвоиме со епитет. Меѓутоа, ако кажеме "сончево јаболко" (мислејќи на неговата златно-жолта боја), или "крваво јаболко" (мислејќи на неговата црвена боја), ние сме постигнале жив, поетски силен епитет. Ако кажеме "тивка музика", не сме кажале ништо посебно поетски силно; но ако кажеме "сонлива музика", сме постигнале силен поетски ефект, затоа што меѓу сонливоста и тивкоста сме откриле некаква сличност. Инаку, многумина сметаат дека епитетите во прозата се "мртви" (кажуваат, односно опишуваат особини што им се природени на предметите и тие особини ги именуваат со вистинските имиња: црвен покрив, сино море), додека во поезијата тие се живи: "жар-покрив", "небесно море" и слично. Нема ништо "поетско" во тоа да се каже: "немирно море". Но многу е попоетски да се каже: "бесно море", "гневно море".

Покрај овие, живи, украсни, "поетски" епитети, покрај "прозните" епитети кои ги именуваат особините на нештата со вообичаени придавки, постојат и таканаречени "постојани" епитети, особено во народната поезија: "земја црна", "бисер-грло", "поле шарено". Кај нив често придавката стои зад именката.

Споредбата е честа тропа. Многумина ја викаат "значенска равенка" (како и во математиката, "левата страна" на изразот

е еднаква на "десната страна"). Со неа се воспоставува еднаквост, или поточно речено – висок степен на сличност меѓу едно нешто и нешто друго. На пример, кога поетски ќе се каже: "Ѕвездите се (како) мали огнови запалени на небото" или "Очите му светеа како две жарчиња", или "Лицето му беше сиво како пепел". Компарацијата или споредбата е всушност, метафора во која не е "скриен" вториот член. За тоа дека метафората е "скратена споредба" веќе кажавме нешто. Според тоа, метафората би била "кондензирана" споредба, а споредбата – "соголена" метафора.

Вежби: препознавање на стилските фигури

1.
Ко сторачен гигант сам против албанската чета
беше се испречил така..., вели Прличев за својот Кузман Капидан во "Сердарот", и притоа, прави една фигура што се вика ...
(Помош: сконцентрирај се на она "сторачен гигант" и на "сам против албанската чета". Да не "навива" малку писателот за Кузмана? Да не претерува?)

(Одговор: хипербола)

2.
Вака му вели мајката на Кузмана, потсетувајќи се на неговиот завет дека по смртта на татко му тој ќе стане бранител на Река:

Штом татко ти загина – сабјата твоја
повтор ја прероди Река...

...и притоа прави една стилска фигура кога вели "сабјата твоја". Тоа е ...

(Помош: јасно е дека сабјата е само дел од појавата на јунакот Кузман Капидан. Овде мајката не мисли на сабјата сама, оти таа сама не сече!)

(Одговор: синегдоха)

3.
Во својот копнеж во "Т'га за југ", Константин Миладинов ќе посака да се врати во родниот крај. И кога ќе рече:

На наши места ја да си идам,
Да видам Стамбол, Кукуш да видам...

...нам ни е целосно јасно дека нему не му е до тоа да ги види градовите Стамбол и Кукуш, туку нивните жители, односно пријателите (луѓето) кои живеат во тие градови. Со таа "замена" на место на живеење наместо на жителите, тој се послужил со стилската фигура - ...

(Одговор: метонимија)

4.
Кога во својата песна "Бисера", Константин Миладинов пее:

Твоето грло хубаво
И от дробнаго бисера
Хилјада пати побело...

... тој, всушност, во споевите "грло хубаво" и "дробнаго бисера" ја покажува силата на едноставната, но најчеста стилска фигура - ... Кога пак, вели дека грлото на Бисера е "илјадапати" побело од бисерот, тој претерува, односно се изразува со стилската фигура - ...

(Одговор: епитет, хипербола)

5.
Кога во песната "Скрсти" Константин Миладинов вели:

Црна земја за вода е жадна,
как сиромав за стребро и злато...

... тој ја користи стилската фигура што уште се вика и "соголена метафора". Нејзиното вистинско име е: ...

(Споредба или компарација)

6.
Во песната "На с'нцето", Константин Миладинов, на едно место разговара со Сонцето, како да станува збор за човек:

С'нце ле, с'нце премило!
по с'та земја си било;

си видел друѓи несчастен
ко мене, с'нце пораст̄ен?

Тоа е стилската фигура во која на неживите нешта им се придаваат особини на живи суштества и се вика - ...

(Одговор: персонификација)

7.
Кога поетот Петар Т. Бошковски, во песната "Врнеж" ќе запише:

Лет̄ото ја соблекува
крастават̄а кошула на суша̄та...

...мислејќи на тоа дека сушата конечно е прекината од дожд, тој очигледно летото го смета за човек! Таа стилска фигура се вика ...

(Одговор: персонификација)

8.
Во песната "Кога одевме на извор во Умлена", современиот македонски поет Петре Бакевски опишува како со еден свој пријател се искачувале на планина, за да дојдат до изворот наречен Умлена. Песната завршува вака:

ко̄га ѓо најдовме изворо̄т во Умлена
ѓо најдовме сонцет̄о
удавено.

Се разбира, станува збор за најосновната тропа, онаа за која Аристотел тврдеше дека е скратена споредба, споредба во која отсуствува првиот член. Очигледно е дека она "удавено сонце" стои наместо нешто друго – наместо сликата на сонцето во изворот. Сонцето што се огледувало во бистрата вода на изворот, за миг, на поетот му заприлегало на давеник во таа вода. Стилската фигура за која станува збор ("кралицата на поезијата") се вика - ...

(Одговор: метафора)

9.
Кога поетот Петар Т. Бошковски ќе напише во една своја песна:

Добит̄окот̄ ѓи бакнува пасишт̄а̄та,

...притоа мислејќи дека добитокот пасе, тој очигледно го поврзал поимот на бакнувањето со поимот на пасењето, преку критериумот сличност. Односно, направил одлична - ...

(Одговор: метафора)

10.
Кога поетот Петар Т. Бошковски, во песната "Врнеж", ќе напише:

Тропаат тапаните на стреите,

Мислејќи на удирањето на дождовните капки по стреите, тој очигледно претерува, оти ударот дури и на најкрупниот дожд не може да биде толку силен колку ударот на тапанот. Според тоа, станува збор за стилската фигура - ...

(Одговор: хипербола)

11.
Кога таткото на современата повоена македонска поезија, Блаже Конески, во својата песна "Суша" ќе запише:

Како земјата што пека ***за капка дожд***
во летен пек,
така и душава плаче за солза,
и двеве очи не можат никако да ја исцедат.

тој, очигледно не мисли буквално дека земјата пека за само една капка дожд! Со тоа што го означил дождот со една капка, тој направил успешна стилска фигура, што се вика - ...

(Одговор: синегдоха, или - метонимија.)

12.
Опишувајќи ја смртта на Кузман Капидан, Григор Прличев како да избегнува да ги употреби "вистинските зборови", па да ни каже дека сердарот умрел. Наместо тоа тој користи аналитички (описни) изрази: "му секна изворот" и "глава тој спушти":

Но кога му пресекна изворот животен, тогај
Глава тој спушти

Таа фигура се вика - ...

(Одговор: перифраза)

13.
И Григор Прличев знаел за стилската фигура со која се кажува едно, а се мисли токму спротивното. Така, кога опишува како ужалените Албанки ги оплакуваат своите починати, паднати од сабјата на Кузман, тој вели:

Расплакана Албанка, косите што си ги кубе,
фалби на Кузман му плете...

Тие фалби, се разбира се клетви, а таа фигура во која се кажува едно, а се мисли токму спротивното се вика - ...

(Одговор: ирониј̀а)

14.
Кога во "Сердарот" стариот Албанец ѝ раскажува на Неда, мајката на Кузман дека биле преплашени пред бојот со него, тој вели:

Чувствувавме дека ***ни мрзнеше крвта****...*

Очигледно дека меѓу студенилото и стравот е најдена некоја сличност, и скриена во стилската фигура по име - ...

(Одговор: метафора)

ФИГУРИ НА ФОРМАТА

Поим за содржина и форма на исказот

Како што веќе беше кажано, стилистичарите ги сметаат тропите за основни фигури на промена на значењето. Тоа значи дека со тропите се менува значењето на исказот преку интервенција во неговата *содржина*: имено, во исказот се менува еден збор или група зборови со друг збор или друга група зборови па се добиваат метафората, метонимијата, перифразата, алегоријата и слично. Меѓутоа, можно е да се направи фигура и со интервенција во *формата на изразот*: во неговата конструкција. Под *форма на изразот* се подразбира односот на еден негов елемент со другите елементи што го сочинуваат изразот. За да ја објасниме разликата меѓу формата и содржината, ќе дадеме еден исказ:

Колку пати сум ти рекол да не се вљубуваш безумно?!

Овој исказ има своја содржина: тоа е опомена до некого да не се вљубува безумно, да го вклучи малку и разумот, а не да се владее само според законитостите на срцето. Но, овој исказ, покрај својата содржина (значење), има и своја форма: тоа е "шемата" на неговата конструкција: првиот дел од исказот наликува на прашање ("колку пати сум ти рекол?"), вториот на заповед ("да не се вљубуваш безумно!"). Формата на исказот е редоследот на избраните елементи од кои тој се состои (неговата синтакса, неговата "архитектура").

Можно е овој исказ горе-долу да си ја задржи содржината (или дури и да си ја "засили"), со тоа што ќе му се промени формата. На пример:

Стопати сум ти рекол: не вљубувај се безумно!

Како што се гледа, сега исказот не се состои од едно прашање и една заповед, туку од две заповеди: (Стопати сум ти рекол! Не

вљубувај се безумно!). Можно е таа форма да се менува и натаму, во нови варијанти:

Зарем не сум ти рекол стопати да не се вљубуваш безумно?

Или:

Безумнику, безумнику: та стопати сум ти рекол да не се вљубуваш безразумно?

Иако сме интервенирале во формата, ние сме го сочувале основното значење на исказот, па дури и сме го засилиле стилски. Со тоа, сме направиле фигура на формата: сме го направиле посликовит.

Според тоа: покрај тропите, постојат и фигури на формата. Првите се однесуваат на замена на зборови или групи зборови со други; вторите се однесуваат на промена на "распоредот" на зборовите и групите зборови (синтаксата) во исказот.

Фигурите на формата се создаваат со три основни постапки: *повторување*, *засилување* и *спротивставување*.

Повторување: фигури на повторувањето

Наједноставниот начин на создавање фигури на формата е повторувањето. Многумина теоретичари сметаат дека повторувањето е основа на поезијата. Но, повторувањето не е само поетско средство: тоа се среќава и во секојдневниот говор, како средство (фигура на формата) со која стилски се засилува изразот, станува посликовит, позабележлив и "посочен".

На пример, можеме уште да го засилувме значењето на горниот исказ, со интервенција во формата. На пример, со повторување на она стопати, ќе добиеме стилска фигура – повторување.

Стопати, стопати, сум ти рекол да не се вљубуваш!

Или, дури би можело тоа да се повтори трипати:

Стопати, стопати, стопати сум ти рекол да не се вљубуваш!

Важно е да се запомни дека кога се повторува збор или група зборови, доаѓа и до извесна промена на значењето на повтореният збор. Ако ја погледнеме последната реченица, и ако ја прочитаме на глас, ќе забележиме дека второто "стопати" не значи исто што и првото, како што третото стопати како да е уште

поголемо и од првото, и од второто стопати! Како со секое повторување истиот збор да си го засилува значењето: како второто "стопати" да значи повеќе од стопати (сто и еден пат!), а третото уште повеќе (сто и два пати!)!

Според тоа: основен закон при повторувањето е дека повторуваниот елемент (збор) или елементи (зборови), го засилуваат значењето. Дури и да не го засилува поимното значење на исказот, фигурата на повторувањето го засилува афективниот (емотивниот) капацитет на исказот, оти задача на јазикот не е само да пренесува информации (преку поимите), туку и да буди и пренесува и чувства (афекти).

Повторувањето, сепак е основна поетска постапка. Поезијата е назмислива без повторување гласови, зборови, групи зборови или цели стихови.

На пример, во следниве два стиха од прочуената "Т'га за југ" на Константин Миладинов, правилно се повторуваат следниве гласови, со што се зголемува "звучноста", односно музикалноста на песната:

Овде је мрачно и мрак ме обвива,
о а о а о а (трипати ОА)
в мра мра в
И темна магла земја покрива
м а м а м а (трипати МА)

Сепак, повторувањето на гласовите е специфична постапка, и за неа подетално говориме во одделот "Фонетско-фонолошки изразни средства".

Можно е да се повторува и еден збор во стихот, како во овој пример (песната "Посмртна камбана" од хрватскиот поет Владимир Назор), со што се зголемува експресивноста (стихот звучи како продолжен, бесконечен плач поради повторуваниот збор):

По поетот млад, саноќ оваа камбана
Плаче, плаче, плаче.

Кога се повторува ист збор на крајот од стихот или реченицата, или кога се повторува ист стих на крајот од правилно уредени строфи, говориме за *рефрен*.

Можно е да се повторува и група зборови. Ако се повторува група зборови на почетокот од стихот, односно ако се повтору-

ва само почетокот на реченицата, такавата фигура на формата се вика *анафора*; а ако се повторува крајот на реченицата или (стихот), се добива фигура што се вика *епифора*. Сепак, анафората е многу почеста од епифората.

Анафора:
***Кога ќе** дојт при мене!*
***Кога ќе** седнит до мене*
(Константин Миладинов: "Желание")

Фигури на засилувањето и спротивноста

Да се вратиме сега на нашиот исказ. Ако сега второто "стопати" го замениме со "илјада пати", а третото со "безброј пати" ќе добиеме фигура што се вика – *градација* (од латинското "градус" – степен, скалило). Во неа, скалесто се зголемува значењето на исказот:

Стопати, илјада пати, безброј пати сум ти рекол да не се вљубуваш!

Примери за градација има безброј и во уметничката литература. Еден од најубавите примери е првата строфа од позната песна "Стерна" на Блаже Конески, во која се градира (се засилува) нижењето "материјали" (според цврстина) со кои се затнува дупката со подземната вода:

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

Се забележува како се градира (се степенува) цврстината на материјалите: најпрвин дупката се затнува со памук (бубаќ), потем со партали (посилно од памук), потем со песок (ситен), потем со чакал (покрупен песок), потем со камен (каменот е поголем од камчињата на чакалот) и најнакрај со карпи (карпата е поголема од каменот)!

Тоа е втората постапка со која се создаваат фигурите на формата: засилувањето, односно градирањето.

Третата постапка со која се создаваат фигурите на формата е – спротивноста. Кога во еден исказ ќе се најдат две спротивставени содржини, говориме за – *антитеза*. Можно е да се разликува антитеза на определни зборови, антитеза на групи зборови во една реченица, но и антитеза на две или повеќе реченици.

Антитезата (спротивноста по значење) меѓу два збора ја викаме *оксиморон* (од старогрчките: "оксис" – остар и "морон" – тап или заедно - остротапост). Типичен пример за оксиморон наоѓаме во македонската поезија, во насловот на антологиската песна на Ацо Шопов: *Црно сонце*. Најчесто оксимороното се јавува како антитеза меѓу придавка и именка. Еве и други оксиморони: *леден оган*, *светла темнина*, *света блудница* и слично.

Антитезатата може да се јави и меѓу две групи зборови (синтагми) во една реченица, како во исказите: *Ситиот на гладниот не му верува*. Или: *Првите луѓе не биле и последни мајмуни*. Или: *Поарно да даваш одошто да питаш*. Или: *Градот голем е, а платата мала*.

Кога ќе настане повторување на една антитеза со испревртување на нејзините два члена, се добива стилската фигура *хијазам* (вкрстување). Во Евангелието по Иван, Исус му се обраќа на Господа:

Сè што е мое, ти припаѓа тебе; *се што е твое ми припаѓа мене.*

Јасно е дека првата антитеза (*сè што е мое ти припаѓа тебе*) е повторена во вториот дел (*сè што е твое ми припаѓа мене)* на тој начин што спротивставените членови од првата антитеза ги сменила местата во исказот (А:Б = Б:А).

Посебен вид на антитеза се јавува во словенските народни творби, според шемата: "А е или Б? Ниту е А, ниту е Б, туку е В". Антологиски пример за словенска антитеза е почетокот на најсјајното дело на македонскиот деветнаесетти книжевен век – "Сердарот" на Григор Прличев:

Дал град полињата житородни ги беше фатил?
Ил' рој од скакулци се беше вдал?
Дал' султаноt арачлии ним предвреме им пратил
Да збира арач луt 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.

"Оф, Кузман, јунак славен, падна убиен од Геѓа,
тој сердар знаен падна в бој...

Една од најчестите фигури на формата е *реторското прашање*. Тоа е исказ во форма на прашање, со кој всушност говорникот нема намера да праша, затоа што одговорот им е на сите познат, па прашањето делува како силно убедувачко средство врз слушателите. На пример, Свети Кирил, кога оди да се правда пред папата за обвинувањата дека врши богослужба на црковнословенски јазик, се брани од нападите со силни, стилски сликовити реторски прашања: "Зарем дожд не врне подеднакво за сите? Зарем сонцето на небесата на свети подеднакво за сите?" Одговорите се подразбираат, тоа не се вистински прашања – тоа се прашања кои на оној кој ги слуша треба да му ја кажат вистината – онака како што сонцето свети за сите луѓе и дождот врне подеднакво за сите, така и нема само еден јазик на кој треба да се извршува богослужба.

Покрај овие фигури на формата, често се јавуваат и две други, градени врз принципите *додавање* и *испуштање* на елементи во исказот. Така, една мисла може да се "прошири" со уфрлање на друга, сродна на неа, но може и да се испуштат определени делови на мислата, а таа да не претрпи значенско оштетување, туку напротив и да се засили. Најчеста форма во која се јавува првото начело е *примерот*. Еве една таква мисла добиена со додавање:

"*Ева седеше на столчето и уплакано гледаше низ прозорецот, гледаше онака како што децата гледаат кога очекуваат да им се врати дома родителот*."

Целиот втор дел од реченицата, по запирката, е всушност едно *додавање* на мисла сродна со првата, еден вид пример кој го објаснува начинот на кој *таа* гледала низ прозорецот. Така, основната мисла е проширена со додавање "компатибилни", срдони елементи.

Најчестата фигура на "одземањето" делови од исказот е – *елипсата*. Таа е најчесто одлика на близок, фамилијарен говор и има висока емотивна вредност. Може да се испуштат различни делови од реченицата, а таа сепак да не го загуби, туку напротив, да го засили значењето. На пример, често кога доаѓаме ненајавени

кај некого, велиме само “Јас кај вас!” (Наместо “Јас дојдов кај вас”). Не мора глаголот, може и именката да биде испуштена: “И лудиот од пијаниот бега” (испуштена е именката: *човек*). Посебна вредност елипсата има во уметничката литература, особено во поезијата, каде означува висок степен на *лаконски* (содржински богат, а формално краток) говор. Така е во првиот стих од познатата песна “Утеха на косата” од хрватскиот симболист Антун Густав Матош, каде во еден стих има четири реченици од кои последните три се елипси, кои токму поради својата “краткост” ја поткреваат емотивно атмосферата на тишината и ја доловуваат смртта на саканата:

Те гледав сноштии. На сон. Тажна. Мртва.

Вежби: препознавање на фигури на формата

1.
Кога Константин Миладинов, во “Т’га за југ”, ќе повтори иста група зборови на почетокот од два стиха:

Не, ја не можам *овде да седам,*
не, ја не можам *мразој да гледам!*

...тој се служи со стилската фигура (на формата) наречена - ...
(Одговор: анафора)

2.
Кога Константин Миладинов во својата антологиска песна “Т’га за југ” ќе рече:

Да видам дали с’нце и тамо
мрачно угревјат*, како и вамо*,

Тогаш спојот *мрачно угревјат*, очигледно е стилска фигура во која се споени две спротивности, и се вика - ...
(Одговор: оксиморон)

3.
Кога поетот Ацо Шопов во својата прочуена песна “Црно сонце” ќе запише:

Ни исток имаш црно сонце, ни имаш запад,
ни небо за молитва ни земја за напад.

очигледно е дека првата половина од првиот стих се "конфонтира" со втората половина од истиот стих ("исток" наспроти "запад"). Истото се случува и со вториот стих ("небо" наспроти "земја", "молитва" наспроти "напад"). Таа фигура на формата, во која поголема група зборови се конфронтира со друга група зборови, во рамките на една реченица или стих се вика - ...

(Одговор: антитеза)

ЈАЗИЧНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

ЛЕКСИКОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Во рамките на лекиколошките изразни средства спаѓаат: **лексичките изразни средства**, **зборообразувачките изразни средства** и **фразеолошките изразни средства**.

Лексичките изразни средства

Зборовниот состав на еден јазик е најотворената област од јазичниот систем која постојано трпи промени. Под **зборовен состав** се подразбира целокупноста на зборовите што го претставуваат составот на еден јазик. Така, во зборовниот состав на македонскиот јазик влегуваат и домашните, но и туѓите зборови, архаизмите, дијалектизмите, неологизмите и др.

Архаизмите (од грчки - archaios = стар) се зборови кои се **застарени** по својата форма или значење. Тие полека се губат од употребата во нашиот јазик и на нивно место се јавуваат понови зборови. Такви се на пример: *параход, кмет, чифлик, авлија, фенер, чифте.*

*Тука ќе наведеме неколку примери од еден говор на Григор Прличев од 1866 година. Овој говор постои во две верзии - една која ја говорел Прличев пред насобраните граѓани во Охрид (*1), и друга, која е објавена во Цариградскиот весник "Времја (*2)".*

Целта на Прличев била јасна; употребувајќи ги овие форми, тој сакал што повеќе да му ја доближи својата мисла на народот кој го слушал.

*1. ..., и фчас ке се **рахатлајсаш**...(208/К.)

*2 ... и в часа ке се **успокоиш**. (782/М.)

*1 ...,кога сам ти детето сфое го галиш и не го **тербиетлејсфиш**. (210/К.)

*2.., кога сам ти дете-то го галиш и не го **настављаваш**..., (784/М.)

*1.., Али ке ја остајш стоката на некој син **угурсус**, та со стоката ушче појке ке се **угурсузлајсат**, и ке ти го псует името мртво., (210/К.)

*2 ..; или ке ја оставиш на некој си син **разртен** та с стока-та ти оште појке ке сја **развратит**, и ке харчит и ке ти го ругат името мртво. (784/М.),

К. - Конески Блаже, Македонски јазик, XVII\2, 1966,
М. - Мокров Боро, Разгледи, год. XXII (1980), број 7,

Дијалектизмите се зборови чија употреба е ограничена на некој **дијалект**. Најчесто за нив има синонимни замени во литературниот јазик кои треба да се употребуваат. Примери за дијалектизми се: *чупе* (девојка), *пули* (гледа), *риза* (крпа, кошула), *вонка* (надвор), *искача* (излегува), *лафе* (зборува), *ќумбе* (печка).

Неологизмите се **новосоздадени** зборови кои сè уште не навлегле доволно во активниот речник на јазикот. Овие зборови најпрвин навлегуваат во одредени области како што се науката, уметноста, книжевноста итн. Неологизмите може да се преземат директно од туѓиот јазик: *видео, компјутер, миксер, сателит, плеер, сканер* итн. ; тие може се создадат и со средства од сопствениот јазик, на пример: *печатач, ладилник, виљушкар* итн. Ако неологизмите се образувани во духот на јазикот, тогаш тие служат за збогатување на речникот на тој јазик.

Сленгот спаѓа во социолектите претежно на младите луѓе и неговата лексика изобилува со метафори и голема јазична продуктивност: *Ај магла од тука*! *Не ме отекувај! Денес сум тотално аут. Фустанчево ти е кома. Вчера бевме на хаус. Се згазивме од денсање. Лудница беше.*

Постојат и зборови кои спаѓаат во т.н. **жаргонска лексика** и се однесуваат пред сè на одделни групи на луѓе или посебни социјални слоеви, како на пример компјутерската терминологија: *црв, тројан, вирус, флопи, хард, сејвна, шорткат, реже ЦД, чип, кулер, фајл, фолдер, мејл,* и сл.

Како пример на жаргонска лексика приведуваме извадок од драмата на Ерик Богосјан "Секс, дрога и рокенрол":

...

Да, Бил, ја бев. Ја бев прав наркоман. Земав дрога пет години, буквално секој ден.

Како изгледаше тоа? Па, ќе ти кажам, Бил. Станував секое сабајле, и пред да си ги измијам забите, ќе издував еден џоинт. Додека го дував џоинтот пиев пиво. Додека го пиев пивото, варев лажица со кока или со хорс - што ќе ми дојдеше при рака. Ќе се пуснев во вена, бев скроз среден... Откачував на телевизија, бев хај

повеќе,... можда ќе нарачав ручек.... ќе викнев некои девојки, бевме хај заедно... се зезав со девојките, станував хај се повише.

Го правев тоа секој ден, цели пет години.

Тоа беше ужасно...тоа беше ужасно...У ствари беше и супер, на свој начин. Не сакам да те лажам, Бил - денес мојот живот се заснова на искреност.

...

Зборообразувачки изразни средства

Во оваа категорија пред сè спаѓаат оние суфикси кои на зборовите им даваат некаква стилска обоеност. Говорителот, користејќи ги овие изразни средства зазема индивидуален став кон тоа што го именува. Таквите суфикси се користат за искажување **чувствен однос**. За искажување на **позитивен однос** се користат суфиксите за образување на деминутиви одн. **хипокористици**. Деминутивните фоми укажуваат дека нешто е мало (*рипче, запче, теленце, масичка*), а хипокористиците укажуваат најчесто на позитивен однос (*срценце, бабичка, гулапче, златенце*). Многу често деминутивното значење може да се издели од хипокористичното само по контекстот:

Едно гулапче слета на гранката.

Весна, ти си мое гулапче.

За искажување негативен однос најчесто се употребуваат аугментативните одн. **пејоративните** суфикси. Со аугментативите се укажува на нешто што е големо (*куќиште, планиниште, зградиште, косиште*), додека пејоративите укажуваат на негативен однос (*детиште, бабиште, мрсулко, влечко, ушле, носле*).

Фразеолошки изразни средства

Фразеолошките изразнин средства претставуваат еден вид 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. Во однос на стилот, фразеолошките изрази можат да се сретнат во сите функционални стилови (*Ахилова пета, Сизифов труд, во четири очи, тркалезна маса*), а најчесто се среќаваат во уметничко-литературниот и во разговорниот стил.

Вежба:

Во следниве примери определете го значењето на фразеолошките изрази

Тој пали и гаси.

Си легна на брашното.

Си става трн во здрава нога.

Таа е како мува без глава.

Ни лук јал, ни лук мирисал.

Тука ни тече мед и млеко.

Постојано ме влече за нос.

Тапан ми е главата.

Тој е како дрвен адвокат.

Се продава како алва.

Таа му го заврте умот.

Си ја става главата во торба.

Тој е господин човек.

Си прави Бајрам со умот.

Нема вода во очите.

Има бубачки во главата.

Игра како што му свират.

ФОНЕТСКО-ФОНОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Лингвистите се едногласни во ставот дека јазикот е сложен организам кој се состои од помали елементи кои, со меѓусебна комбинација создаваат поголеми. Така, најситни делови на јазикот се гласовите (фонемите). Со нивна комбинација се добиваат покрупни единици на јазикот, кои се викаат морфеми (тоа сè уште не се зборови, ами делови од зборови: на пример, зборот работник се состои од две морфеми – едната е коренот *работ-*, а втората е суфиксот *–ник*). За разлика од фонемите, морфемите се првите единици кои имаат значење. На пример, коренската морфема *работ-* веќе има некое елементарно значење, што се сврзува со поимот на трудот. Дури и суфиксот *–ник* има, макар и минимално значење – упатува на вршител на дејство, како и во зборовите *свештеник, советник, разбојник*.

Зборовите се уште повисоки единици, кои се добиваат со комбинација на морфеми. Понатаму, со комбинација на зборовите се добиваат *синтагми* (групи зборови кои имаат самостојно значење, како на пример: *пуста куќа*, *пет тетратки*). Со комбинација на синтагми пак, се добиваат заокружени реченици, кои се значенски "најбогатите" јазични единици.

Но, фонемите се единствените единици во јазикот кои немаат објективно значење. На пример, гласот Р, гласот Б, гласот Т, гласовите А и О, сами по себе немаат значење. Дури кога ќе се искомбинираат по еден точно утврден ред, тие стекнуваат значење: РАБОТА. Иако без значење, тие служат од нив "да се направат" единици со значење (морфеми, а потем и зборови).

Ова го говориме за да разбереме дека од сите единици во јазикот, само фонемите (гласовите) се семантички негативни (немаат значење). Тие имаат разликувачка, негативна, диференцијална функција во јазикот. Што значи тоа? Тоа значи дека тие помагаат зборовите да се разликуваат меѓу себе. Да речеме, доволно е само да го смените гласот С во зборот САЛОН со гласот Б, или да го испуштите гласот А, па да добиете сосема нови зборови, со ново значење (балон, слон). Затоа служат гласовите во јазикот и тоа е нивната основна служба. Но иако тие се значенски негативни, и тие, како најситни елементи на јазикот можат да послужат

како силни стилски (изразни) средства. Тоа важи и за обичниот, разговорен јазик, но и за уметничките текстови, особено поезијата. Со нивно правилно повторување и групирање во еден збор, во повеќе зборови или во повеќе реченици, се создаваат неколку важни фонолошки, односно гласовни фигури. Тие фигури имаат силен звучен, но и значенски ефект.

Ономатопејата е основна гласовна фигура. Таа значи: имитирање на звучни појави од надворешниот свет, со помош на гласовите на јазикот, односно именување на тие појави со гласовите што ги доловуваат. Ономатопејата е едно од првите јазични средства со кои децата го усвојуваат говорот. Децата многу често ги именуваат нештата според нивните гласовни (звучни) особини, односно со ономатопеи. За нив, првиот збор за пес е "ав-ав", за мače "мјау", за автомобил "ту-ту", за воз "ќуф-ќуф", за јадење "ам-ам". Но и нашиот јазик, јазикот на возрасните е исполнет со многу зборови кои имаат ономатопејско потекло: "кукавица" е птица која прави "ку-ку"; "баботењето" е звук кој може да се имитира како "бам-бам", "гром" доаѓа од она "гррр" во грмотевицата. Изразот "Ме *пецна* струјата" е ономатопејски, затоа што она "пец" идеално одговара на звукот што се слуша кога со прст ќе се допре нисковолтен гол електричен кабел. Сепак, ономатопејата е подеднакво честа и во поезијата, но и во разговорниот јазик, и посебно – во јазикот на помладите.

Парономазијата е посебна гласовна фигура во која во два или повеќе зборови се повторуваат исти гласови или групи гласови, и како резултат на тоа – настанува значенско "збратимување" на зборовите. Односно: зборови со слична звучна градба, поставени еден крај друг – се израмнуваат со значењата – така гласи законот за парономазија во јазикот. За да објасниме што е парономазија, позајмуваме еден познат лингвистички пример: едно девојче постојано било задевано од некое немирно момче. Девојчето велело дека момчето е лудо. Кога родителите ја прашале како се вика момчето, таа одговорила дека не знае, но дека мисли дека треба да се вика Лудвиг. На прашањето зошто мисли така, девојчето одговорило: затоа што така треба да се вика секој кој е луд. Очигледно, дошло до парономастичко преклопување на двата збора: само затоа што гласовниот блок "луд" се содржи и во зборот "Лудвиг", девојчето направило и израмнување на нивните значења. Зборовите слични по гласовната градба стануваат слични и по значењата. Парономазијата е честа гласовна фигура и во пое-

зијата. На пример, често ја среќаваме во јазично "разиграната" поезија на нашиот истакнат современ поет Гане Тодоровски, како во песната "Белите боски на Босилка", каде настанува "израмнување" на значењата на личното име Босилка и поимот "боска" (женска града), поради повторување на гласовниот блок *боск* и во едниот и во другиот збор. Така Босилка станува синоним за дојка, и обратно! Во една друга песна, посветена на неговиот пријател, големиот македонски прозаист Димитар Солев, Тодоровски го именува него со парономазијата *Диме раздимен*, алудирајќи на неговата пушачка страст, така што блокот *дим* од "раздимен", бидејќи се јавува и во личното име на писателот, станува негово составно својство, атрибут без кој Диме не може (Диме не може ни да се замисли без - дим од цигара!). Кога во една песна ќе се каже *лежиш во црна црква црknaт*, се добива ретко успешна трочлена парономазија (во трите члена се јавува блокот *цра*), во која се мисли на покојник кој лежи во некој храм чекајќи да биде опеан, а сите три збора си го израмнуваат значењето: црква станува исто што и "црно"(боја на жалоста), исто што и смрт ("црknат").

Парономазиите се многу ефектни затоа што лесно се помнат, а се полни со значење и затоа се чести и во рекламните пораки. Радио-станицата "Равел", на пример, својата емисија за деца ја рекламира под името "Карамел на Равел". Јасно е дека поради сличната фонетска (гласовна) градба на двата збора (идентичен е блокот *раел*), ние ги доживуваме како синонимни (истозначни) зборови: "Равел" станува исто што и карамела, односно слатка бонбона!

Асонанцата и алитерацијата се, сепак, најчестите поетски фигури, кои во висок степен ја доближуваат поезијата до музиката. Според тоа, тие имаат музички, еуфониски ефект: го прават стихот звучен, звонлив, музикален. Асонанцата и алитерацијата се како сестри близначки: едната претставува правилно повторување на една или група исти самогласки во еден стих или реченица, а другата – правилно повторување на една или група исти согласки во стихот или реченицата. Често, тие одат рака под рака, заедно. На пример, во песната "Полноќ" на истакнатиот македонски поет Чедо Јакимовски, кому инаку асонанците и алитерациите му се омилени стилски фигури, забележуваме, во првата строфа, исклучително правилна распределба на консонанти и вокали, односно и асонанци и алитерации:

В дворот влегов в полноќ. Сите спијат.
в во о в ов в о сит с и т
Застанав пред порти. Зошто да ги будам?
з т о т з то д
И на прагот седнав. А некоја стија
и а е на а не а и
Од моите лудила, од моите чуда
уд а уда
Почна да се врти и да праша како
о а а и и а а о
Векот си го минав далеку од Прагот
екот го ек од го
И како го скршив на животот лакот
ако о в в о ако
И самиот зад себе го загубив прагот.
и за б за би
а от а от
Ко судбина молчев. И седев на прагот.
с д- на о с д на- о

Како што може да се забележи, по внимателна анализа на повторуваните гласови – во некои стихови (како последниот или четвртиот), доаѓа до исклучително правилно повторување на цели групи гласови. Во некои стихови пак, гласовите од првата половина на стихот како да се "огледуваат" во втората половина (оти во огледалото "левото" станува "десно" и обратно). Такви стихови се, на пример – петтиот и третиот. Нив ги викаме "огледални стихови". Оние со помала уреденост ги викаме – "палиндромно" уредени стихови (од палиндром – игра со преметнување на гласови во зборовите; таков е претпоследниот стих). Во секој случај, на овој пример се уверуваме колку поезијата, за разлика од обичниот говор им посветува внимание на *повторувањата*, па дури и на повторувањата на гласовите! Резултатот е: ѕвонлив, милозвучен, мелодиски ефект што песната го има, кога е правилно гласовно уредена!

Од останатите фонетско-фонолошки изразни средства, би требало да ги спомнеме уште и извиците. Извиците се зборови, групи зборови, па дури и поголеми елементи на текстот во кои доаѓа до силно изразување на емотивниот став на говорникот кон она за што говори. Граматички гледано, извиците не можат да служат за именување на нештата, со нив не може да се изрази не-

кој поим, ниту пак можат да вршат служба на некој дел од реченицата. Со нив се изразува: чудење, жал, болка, гнев, веселба (ах, леле, уф, глеј, ej, бре, ајде-де, о, брррр и слично!).

Извиците се сметаат за најстари (исконски) начини на изразување на чувствата, така што имаат богата гласовна варијантност: тие можат да бидат со различна фонетска должина или со различен акцент, така што едно "о!, на пример, може да се изговори на повеќе интонациски начини; тоа може да се продолжува "Ооооооо!" за да изрази воодушевување, да се скратува, за да изрази отсечно чудење "О!", може да се претвори во прашање со кое се изразува изненадување "О?" и слично. Артистите оа најдобро го знаат: на нивните часови по актерски говор, често вежбаат така што на еден ист извик му даваат множество говорни изведби, и според тоа – и различни значења!

Извиците, како јазично-стилски средства за изразување на чист емотивен однос се чести и во поезијата. Романтичарите особено ги сакаа, затоа што во нивната поезија бурните чувства беа она што беше најважно! Но, извиците ги среќаваме и во другите стилови. На пример, познатата песна "Тешкото" на Блаже Конески не случајно почнува токму со извик, за да се долови зовриената атмосфера на тапаните и зурлите, но и тагата која е доминантно чувство во првата строфа:

О тешкото! Сурли штом диво ќе писнат
штом тапан ќе грмне со подземен екот
во градиве зошто жал лута ме стиска
во очиве зошто навирува река
и зошто ми иде да плачам ко дете...

Некои стилистичари тврдат дека извиците понекогаш се "шират" на целиот текст, посебно во некои жанрови, и тоа фолклорни. На пример, народните тажаленки, во кои се оплакува мртвиот, макар и со клиширани извици и изрази (Aj, што ти требаше, таму да појдеш од кајшто никој не се вратил" или: "Леле, леле, што те снајде, ни по земја да одиш, ни на небо да бидеш!"), се всушност еден голем извик! Тиа бараат и специјална интонациска изведба, од "стручњаци" кои ги изведуваат, небаре артисти – тажачките. Извиците се среќаваат и во клетвите, каде се изразува негативен однос кон она за што се говори:

Oj Киро, Киро, Попова снао,
девет години ти си лежала,
и уште девет ти ќе да лежиш,

низ коски трева ќе ти изникне...

Вежби за препознавање на фонетско-фонолошките изразни средства

1.
Песната "Полноќ" на Чедо Јакимовски завршува вака:

Полната месечина зад гоpите пројде.
А спиеја сите. Јас чувствував благост
Под дворната слива што шириле мирис
И во таа зора немоќен ме смири.
Но, тогаш глас слушнав: Синко, ти ли дојде?

Обиди се да го отриеш правилното повторување на гласовите во овие преостанати стихови (и асонанци и алитерации, односно и вокали и консонанти).

2.
Поетот Славе Ѓорго Димоски, во песната "Темен коњ лежи над планините" опишува еден облак кој личи на коњ. Еве како со правилно повторување на гласовите, тој ја имитира звучната слика на дождот, па ние го слушаме неговото роморење, како биење на тапан: "тем-тем-тем-тем-дзем":

Темен коњ темел темен
Тем тем тем
Темна подземна вода
Тем дзем
што 'рмори
низ вековите.

Таа фигура, со која се имитираат звучни појави во природата, се вика - ...

(Одговор: ономатопеја)

3. Обиди се самиот, со различен изговор (на глас) на извикот "леле" да добиеш варијанти во изразување на чувствата: страв, болка, изненадување.

ГРАМАТИЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Морфолошки и синтаксички изразни средства

Во однос на стилот, **граматичките категории** се условени од самата структура на јазикот и во однос на можноста за употреба на одредени категории за изразување на стилска обоеност на исказот. Во рамките на именката спаѓаат категориите род, број и определеност. Овие категории немаат некоја голема стилска вредност бидејќи строго подлежат на граматичките правила. Истото се однесува кај категориите кај придавките кои се во конгруенциска врска со именките. Во глаголски категории се вбројуваат: лице, вид, време, начин и преодност. И овие категории од стилски аспект зависат од можноста за избор на говорителот.

Така на пример, за да изразиме чудење, можеме да избереме глагол во различна категорија време за да ја зголемиме експресивноста:

Абе, ти убаво ***пееш***!?
Абе, ти убаво ***си пеел***!?
Јас не знаев, татко ти ***е*** доктор!?
Јас не знаев, татко ти ***бил*** доктор!?
Навистина во јуни ***ќе гостува*** Мадона!?
Навистина во јуни ***ќе гостувала*** Мадона!?

Во **синтаксички изразни средства** се вбројуваат когруенцијата т.е. согласувањето меѓу реченичните членови и дијатезата т.е. односот актив наспрема пасив. Редот на зборовите честопати има важна улога за оформување стилски обоени искази. Во рами-

те на сложената реченица, експресивноста на исказот може да биде зголемена со промена на местата на дел-реченициte.

Вежба:

Во следниве изводи од текстови од различни функционални стилови определете ги граматичките изразни средства (морфолошки и синтаксички):

ОН НЕТ
ТРЕНДОЛЕНД
Сашо Мацановски - Трендо

Тачка е сува лепота!

Да беше денес Тито жив, ќе гледаше БТР! Додека Јованка доконо би си ја местела пунџата и - од пред огледалото во ходник - би му звоцала да намали со тоа пурите, шизикот натенане ќе си правеше мерак на фреквенцијата на легендарната скопска телевизија. И веројатно немаше да додржи па ќе пуштеше СМС порака со следнава содржина: **'ве сакам сите и ако може од здравко цолиц весеље се шири на сите стране'**. Ах, да! На крајот на пораката, за да не го познаеме, ќе го ставеше задолжителното: **'ве молам, нека постои'**, со што ефикасно ќе се маскираше во регуларен БТР гледач кој има обичај редовно да моли за екстра секундажа на својата порака, веројатно сметајќи на читачките способности на лицето на кое му се обраќа. Па се доаѓа до стандардна сентенца од типот: **'поздрав до кум јоцо и да бричи петел што не дое. нека постои'**.

Не верувам дека од Триглав до Мрзенци постои место каде што подоследно се спроведува титовиот хипи концепт за братство и единство од оваа смс-музичка емисија на фасцинантната БТР. Тука живее една виртуелна комуна составена од различни народи, народности, касти, професии, табиети... од сите вери и невери. На кое друго балканско место можете да прочитате исказ со космополитски набој сличен на овој: **'поздрав од љубзим и пуштете нешто бугарско'**? За ваквата турбо мултикултурност сведочат и имињата кои и даваат барокна раскошност на целата прикаска. Ве молам, запознајте се со нашите Мевлуде, Мирусе, Вилсон, Миракли, Тарзан, Њомза, Бесмирче (хихихи, Бесмирче!), внукот Егзон и дедо Вебат кој мора да е некаков опак веб дизајнер од дедо пошто беше напишан на латиница, со даблју! А богами има и цели друштва со совршени ономатички комбинации,

како што е веселата дружина составена од **'неро, шеро, ајна, биљка, себастијан и були'**!?

Обединети од заедничката склоност кон чкарт музика а опремени со мобилни телефони, тие тука живеат ведро и распеано, безгрижно трошејќи ги своите потрошувачки кредити на поволни рати од по пет денари плус ддв. Добро, и овде може да се налета на жесток хејт спич, но дури и тој овде звучи некако бенигно. Неписменоста некогаш умее да го разоружа олошот. Како во случајот на носителот на пораката: **'Позравам. Миле. Китик. Од Ајредин. И. Абдил. Лавови. Од. Арациновн. Мајко. Вијебам. Циганско'**. Или, како човек да му фаќа за кусур на типот кој неправедното и ничим изазвано смс ембарго го пробива со антифашистички крик: **'Засто не ја пустис пораката бре хитлер матер?!'**

Даклем, и на други наши телевизии има вакви емисии но сите тие по некое време жанровски се стабилизираат, сведувајќи се најчесто на предвидливи тинејџ дрндања од типот: ја сакам мими од трето три, никола карев закон, милан шампион, лацио буљаши....Наспроти ова, на БТР имаме лудило кое се шири во сите правци! Тука имате таква тематска и лингвистичка шареноликост која руши секаков обид за систематизација. Пеки, неколкудневно зјапање може да ви открие дел од стандардните ритуали, како што се муабетите за филмот кој се пушта по емисијата. **'Кој филм и кога, ве молам'** е најчестата изразна форма на оваа љубопитност. Некои упорно бараат порно, некои трезвено се определуваат за хорор, еден го бараше **'оној со Нико, со возот'** а посебно издашна беше полемиката околу филмот 'Трофот Монте Кристо' кого некои фанови го прекрстија во Монте Хриско!

Музичките желби се движат во радиус од Линкин Парк до арапска музика. Цеца се држи многу добро, Азис исто така а фреквентни се и Јашар, Синан Сакиќ, Сако Полумента, Кеба и Зорица Брунцлик која одвреме навреме ни се појавува во форма на Зорица Бруслич!? Топ хитови се 'Дуду' од Таркан, 'Циганин сам ал најлепши', 'Видовдан' и уште дузина други кои зависат од емотивното салдо на авторите: добро расположените најчесто ја бараат 'Плава Циганко' а оние кои се даун одат со хардкор варијанти на кафански блуз.

Тука се и стандардните љубовни пораки (**'јас златко рибарот казувам јавно дека ја сакам оливера од хиподром со песна од сабан саулиц'**) љубовни дилеми (**'ане те сакам ама и мацка си ја сакам!'**), бизнис понуди (**'козни цизми на големо само 5 евра'**), честитање веселби (**'среќна запивка'**), пријателски совети (**'Васе продолжи со дијетата'**), а постојат и интересени информативни содржини (**'поздрав до Ејуп командантот декан на педагошки факултет'** -???), хаику нежности (**'Лирија е мојот живот сосе децата'**) како и вратоломни комбинации (**'честито име на попот стефан и дај пустете вечер некое порно'**)! Мене омилени цитати ми се оние најнеписмените како што е **'косакам.азис.дајте.одковор.цао'** или мистериозните како **'кој ќе ми каже каков број е 933?'** а ги обожавам оние кои ме тераат на стари години да земам спреј и да го ишарам градов со

графити. Најголемо искушение од ваков тип имав со смс паролата: **'ТАЧКА Е СУВА ЛЕПОТА!'**

Граматика, синтакса, интерпункција... се е подложено на темелна ревизија! Каноните на Конески се реконструираат со радикалност на која своевремено не се осмелуваше ни лингвист од форматот на Саше Фактор Икс. Празното место меѓу зборовите изгледа предизвикува масовна алергија (мисе спие, тесакам, бабами...). Овој проблем некои го+ решаваат + со+ ставање+ плусови но најчесто се прибегнува кон. употреба.на. семоќните.точки. Од буквите најголеми жртви се забележани кај буквата 'в' која на БТР изчезна од некои свои природни територии. Но, благодарејќи на ваквиот дил, ги добивме новите ентитети како што се: **'набафка'**, **'дечкофци'**, **'шфалерки'** како и сеприсутниот **'поздраф'** при што, овој последниов, некогаш се подвргнува на дополнителна рационализација по што се добива концизниот термин **'ПОЗРАФ'**!

Но, не се залажувајте! Овој бтр-смс јазик само навидум е лесен за учење. Да видиме, значи: за 'внук' е лесно. 'Фнук', така е. Но, како гласи множината? Фнуци? Е, тука сте се заебале! Фнуците се само привремено, провизорно решение. На крајот на метаморфозата, внуците прераснуваат во - 'фнузи'!!! Жифми шфалерка! Кога видов како една баба **'ги поздравља фнузите'**, тачно почнав да се тркалам по дома, халуциногено замислувајќи си дека сум несвршен глагол кој ита во прегратка на изведена именка! Да и живеат фнузите и да даде Господ да си дочека и прафнузи!

Аха, ќеф ми направија и оние силни пораки во кои ме поздравувате и ме потсетувате на ветувањето од минатиот пат. Посебно ме трогнаа оние **'трендо закон'**, **'трендо цар'**... пошто ме ставија рамо до рамо со Миле Китиќ, Аца Лукас и останатите персоналитети на кои во вакви прилики редовно им се припишува слична правно - аристократска важност. Па, што да ви кажам?

Вепоздрављам сите. Вемолам нека постои!

ОН НЕТ
Ружица Пејовиќ
ТРН

Љуби го ближниот свој, али не претеруј

Пошто у задњиве неколку месеци куќните несреќи добија прогресивен развој во мојот топол дом, т.е. чопоративно ми пукаа бушони, ми падна вратата од фрижидерот, бојлерот почна разиграно да фрла искри кај ќе стигне, а ринглите синхронизирано ми букнуваа у пожар еднаш неделно, мене

ми стана страв да искачам по град, пошто развојот на настаните укажуваше дека ако се појавам на улица, едино може да ме прегази теретњак или да ми падне цигла врз глава.

Една недела откако домашните несреќи малце од малце го намалија темпото, ја решив да излезам, што се деси баш минатиот четврток. Седам ја на маса, сркам од пијачката и глеам да не можда сум пропуштила нешто битно у меѓувреме, и така живо оддадена на набљудување приметив дека некако сите околу мене од мистериозни причини масовно се бакнуваат. Таман се поткренав за да видам на кого му е роденден, кога одеднаш од некаде пред мене изникна една девојка која ја знам сее на сее две недели, ми се џитна да ме пољуби, продужи у тој стил со сите на мојата маса и одлепрша понатаму. Пошто ја од сите можни припаднички на мојот пол у живот ги иам бацено мајка ми, баба ми и братучетка ми Биле лани кога после три месеци се врати од Америка, ова ми дојде малце чудно, али продужив нормално да си ја сркам пијачката, сее додека не ме станаа да идеме на друго место.

Додека полека влагав на другото место разгледувајќи околина, пак ми падна у очи истата појава, а после некое време видов дека она тука веќе има добиено размери на епидемија. Човече, све околу мене се љубеше и се гушкаше ко утре да ќе има потоп! Таман ќе ми станеше топло околу срце ради погледот врз дечко и девојка што нежно се гушкаат и се бакнуваат со сјај у очи, он веќе ии се свртел на другарка ии со упражњавање на истата активност, а она прешла на другар му, и тоа со истата страст! Се распрашав по луѓето околу мене да не стварно тука се слави некој групен роденден или да не сум налетала на годишнина од матура, па луѓево се гледаат после пет или десет години, на што добив одговор дека тоа е нормален начин на поздравување меѓу двајца познаници.

Е тек тогаш стварно се најдов у чудо. Па, субјективе, бре, се шмацаат ко да им е задње, и од кога па тоа станало начин на поздравување меѓу луѓе што се виделе трипати у живот? Баш ме интересира како тоа они им покажуваат нежност на своите дечковци и девојки кога вака на познаници ги трошат главните љубовни знаци - мислам, не можеш со иста нежност да ги пољубиш девојка ти и комшика му на другар ти од основно, пошто девојка ти у тој случај ќе те откачи, а комшика му на другар ти од основно си е комшика на другар ти од основно, башка она може да се пресели и со тоа и да го изгуби високопочитуваниот статус. Уште полоша варијанта е шо девојка ти може да те полие со пијачка по панталони, да ти удри нинџа-захват и да те остаи да лежиш така осакатен усред кафана као плен на разни сеирџии и други мршојадци, праведно предизвикана од твоето љубење по град.

Слободан Мицковиќ

Куќата на Мазарена

Беше тоа во илјада деветстотини дваесет и четвртата, или следната, дваесет и петтата година. Никогаш точно не го домисли тоа зашто бегаше од тој спомен. Пролетта. Не, беше најверојатно есента а ниту во тоа не беше сигурна иако честопати, потајум, криејќи го тоа дури и од себеси, се обидуваше да го востанови и годишното доба во кое се беше случил тој настан. Мислеше дека била, можеби, есен зашто, матно, низ сеќавањето и' излегуваше слика на пожолтени лисја во паркот на чичкото, на сите оние липи, дабови и други недоброjни видови листокапни дрвја. Се решија да отидат таму, во Н., на излет, некако без некои особени подготовки, со кои беа, обично, проследувани, со недели однапред, сите такви, крупни семејни настани. Маза тогаш првпат беше чула, од деда си, дека воопшто постои такво место, Н., и дека во тоа место тој Павле, некој нејзин далечен чичко, има голема куќа среде огромен, заграден имот. „Парк" - рече тогаш дедо и'. Па дури и додаде: „Тоа е вистински мал замок сред негуван парк." Потоа пак додаде нешто што Маза дури подоцна си го протолкува: тоа, всушност, и не бил парк туку вистинска ботаничка градина со многубројни тукашни видови, но и со уште повеќе егзотични дрвја и растенија.

Зошто, пак, дојде до таа посета, единствена во нејзиниот живот, Маза никогаш не одгатна. Според тоа што сите беа некако пресериозно свечени, дури и намуртени и возбудени, Маза, и тогаш, сфаќаше дека се случува нешто исклучително. Го паметеше најмногу тоа свое детско возбудување - а одвај да имала пет години - пред сè по радоста што ја чувствуваше зашто и' беа купиле, токму поради тој излет, сосем нова морнарска облека со плисирано здолништенце, со голема бела јака врз плеките, напред разголена за да се гледаат бело-сините напречни риги на маицата и со шапка со златни обраби и со големо сребрено сидро на челинката. Тоа тогаш, веројатно, била некаква мода зашто сите деца коишто ги знаеше носеа токму такви облеки и таа долго пекаше и нејзе да и' купат.

Луан Старова

Времето на козите

Татко ми беше близу до сознанието дека козите од овие балкански предели сигурно колку-толку ги ублажуваат последиците од ужасната „класна борба". Тогашните стратези на комунизмот,

под плаштот на сталинизмот, го мислеа истото, но јавно не го изразуваа: Козите можат да ја поттикнат контрареволуцијата на победената класа“! Имаше опасност, според нивните согледби, козите да ги зближат „спротивставените класи“: занаетчиите и работниците, приватниците и службениците, верниците и комунистите, поразените и победниците. Во некои тајни партиски списи дури и се навестуваше опасноста, ако не се преземат итни мерки, повикот „Пролетери од сите земји, обединети се!“, да заврши со „Козари од сите земји, обединете се!“. Татко ми потем се потсетуваше на општата мисла дека, по победата над фашизмот, партијата, според старите модели на Француската револуција што ги презедоа и осиромашија протагоностите на Октомвриската револуција, мораше да смета дека на Балканот, по петвековното отоманско владеење, класната борба ќе заврши како нешто сосем друго. Тој јасно страхуваше дека не е далеку денот кога и козите ќе бидат невино замешани на проклетствата на „класната борба“. Само не беше сигурен кога тоа ќе се случи, но му беше јасно дека партијата го има утврдено денот „Д“ за конечно обвинување и ликвидирање на козите.

Татко ми се обиде со погодни зборови да и’ го објасни на мајка ми сето тоа за да го одложи денот за купување коза. А таа кутрата, со непогрешивиот инстинкт да ја одржи рожбата, јасно и природно му рече дека може да се случи да изумрат децата додека дојде денот „Д“! Подобро дотогаш децата живи, а козите потоа мртви! Татко ми молкум го прими оваа логично расудување и тоа можеби беше пресудно што ја купи козата и ги одложи црните мисли за во иднина...

МЦМС, ЗНМ, МИА, ДНЕВНИК, УТРИНСКИ ВЕСНИК, ФАКТИ, ЛОБИ И ВЕЧЕР ЈА ПРОМОВИРАА СТРАНИЦАТА "МЕЃУТОА"

"Меѓутоа" е насловот на страницата што од денеска па во наредните речиси две години секој четврток ќе се објавува во пет весници на македонски и на албански јазик, а постојано и на веб страницата на Македонската новинска агенција - МИА, со цел подобро, пообјективно и сестрано информирање на јавноста за меѓуетничките односи во Македонија.

"Меѓутоа" е дел од програмата "Страници за меѓусебно разбирање" што со финансиска поддршка од Европската агенција за реконструкција ја спроведува Македонскиот центар за меѓународна соработка во партнерство со Здружението на новинарите, МИА, Дневник, Утрински весник, Факти, Лоби и Вечер.

Страницата ќе содржи веќе објавени текстови што ги третираат меѓуетничките односи во Македонија. Ставањето текстови од различни

медиуми на заедничка страница ќе овозожи да се видат на едно место повеќе ставови за ист настан.

Целна група на проектот се јавноста и новинарите, односно медиумите, а директни учесници се читателите и новинарите кои известуваат за теми во врска со меѓуетничките односи. Со овој проект медиумите и новинарите треба да се поттикнат при известувањето да ги земаат предвид сите расположиливи сознанија и на тој начин да креираат објективна информација што ќе и ја пласираат на јавноста. Читателите, пак, преку страницата ќе ги имаат сите информации на едно место, со што ќе можат да изградат свој став за конкретни прашања од меѓуетничкиот соживот.

Предвидено е да бидат објавени 100 "заеднички страници", а во рамките на програмата ќе бидат спроведени анкети меѓу читателите и организирани неколку трибини на кои ќе се разговара за актуелни прашања од меѓуетничките односи. Селекцијата на текствите што ќе се најдат на "Маѓутоа" ја прави Уредувачки одбор за чија работа основни насоки дава Управувачкиот одбор, во кои има претставници на сите учесници во проектот.

Сите текстови од кои ќе се прави изборот за содржината на страницата, а кои поради ограниченият простор во печатените медиуми не моажат да најдат простор, ќе бидат интегрално пренесени на веб страницата на МИА www.mia.com.mk, на македонски и на албански јазик.

НАДВОРЕШНО-ЈАЗИЧНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ОД СТИЛИСТИЧКА ГЛЕДНА ТОЧКА

Секој јазичен израз на секој говорител, доколу добие своја графичка (запишана, и тоа особено – печатена) форма, се вика – текст. Некои стилистичари тврдат дека под текст се подразбира и секој устен говор, оти и тој претставува нижење на разбирливи единици од јазикот (зборови, реченици, смисловни целини). Затоа, тие се послободни во дефиницијата, па велат дека текст е "секое со правила регулирано комбинирање на единиците на јазикот, во време или во простор". Ние сепак ќе се задржиме на сфаќањето на текстот како – графички еквивалент на говорот на некој говорител.

Текстот графички се организира во зависност од родот и видот на кој му припаѓа. Вообичаено е прозата (романи, раскази, публицистика, научна расправа) да се пишува во "цели" редови, од лево кон десно, како што е овој параграф од учебникот.

Поезијата пак, се запишува
На тој начин што текстот
Се организира во стихови,
Како што е случај
Со овој параграф,
Иако овде содржината
не ѝ одговара на формата,
затоа што сме "спакувале"
научен стил - во стихови.

Како и да е, самиот графички изглед на текстот нè упатува кон стилот на кој треба да се "подготвиме", кога ќе го видиме текстот. Ако видиме стихови, подготвени сме да читаме "висок" стил, со многу фигури; ако видиме "прозен текст", очекуваме или некоја приказна (роман, расказ) или публицистика (вест, фељтон, новински коментар); ако видиме ваков текст:

АРСО:
Ти реков, ти реков дека нема да дојде!
ЈАНА:
Па нека не дојде. И без него ќе вечераме.

... знаеме дека станува збор за драма, па очекуваме драмски конфликт.

Сите овие примери покажуваат дека и графичкиот изглед на текстот може да се смета за стилски важен елемент. Посебно тоа се однесува на интерпункциските знаци: ако во еден текст доминираат извичници и прашалници, сигурно е дека, и без да го прочитаме, имаме работа со стил кој е високоемотивен: љубовно писмо, полемика, романтичарски емоции. Ако доминираат точки, санува збор за "спокоен", веројатно научен стил или за белетристика. Науката која се занимава со стилскиот капацитет на текстот се вика *графостилематика*.

Понекогаш, текстот може да добие и изразито екстремни стилски вредности, особено ако тој се користи за да се "нацрта" истото што ни го кажуваат и неговите зборови и реченици. Таа постапка стилистите ја викаат "визуелна поезија", а еден од најпознатите застапници на таквата поезија беше францускиот поет Гијом Аполинер, кој своите "визулени" песни ги нарече "калиграми" и ги отпечати во збирка со ист наслов. Еве еден калиграм, во кој се гледа дека текстот и визуелно го кажува истото што и неговата зборовна содржина:

Оваа
Фиданка
Која се готви
Да роди
На
Те
бе
Ли
чи

Како што се гледа, овде самиот графички изглед на текстот навистина потсетува на фиданка со плод, но и на човечка (женска, бремена?) фигура!

Покрај графичкиот изглед на текстот, како стилски изразни средства кои не му припаѓаат директно на јазикот – спаѓаат и таканаречените "невербални", односно "незборовни" средства или јазици. Најпознати од нив се *гестиката* и *мимиката*.

Под *гестика* се подразбираат сите организирани пораки (знаци) што ги испраќаме со нашето тело. Актерите тоа го изучуваат на академиите. Тие знаат дека, на пример, одмавнувањето со

раката значи неодобрување на некој став на соговорникот; удирањето со тупаницата по масата значи бес или гнев; кога раката ќе се стави над очите, тоа значи дека нешто набљудуваме во далечина; кога некој ќе ја потпре главата со рацете, значи дека е замислен или разочаран. Гестиката служи да се "избегнат" (да се "заштедат") зборовите, и не случајно таа се смета за мошне важно изразно средство не само во животот, туку и во театарот, кој му е "најблизок" на животот, затоа што таму гледаме живи тела на актерите кои ги играат ликовите. На пример, во една драма, нема потреба ликот да каже: "Ме боли главата". Доволно е да се послужи со гестикулација: да ги протрие слепоочниците или челото и потем да го отвори прозорецот.

Мимиката пак, е говорот на нашите лица. И нашите лица, како и нашите тела се способни да пренесуваат пораки, кои како и кај гестикулацијата се однесуваат главно на нашите емоции и расположенија. За мимиките и за гестовите стручњаците велат дека имаат универзално значење и дека мимиката со која се означува болка (згрчено лице) или страв (ширум отворени очи), или радост (развлечена уста), или загриженост (збрчкано чело) ја разбираат припадниците на сите раси и народи подеднакво. Гестовите и мимиките, според тоа, се – универзални јазици. За нив нема потреба од превод!

И гестовите и мимиките се придружни стилски средства на секој кој говори, под услов да го гледаме говорникот додека говори. Според тоа, тие, како и графичкиот изглед на текстот се – надворешнојазични стилски (изразни) средства.

Веќе говоревме и за значењето на *интонацијата* како важен придружен стилски елемент на говорот. Да се потсетиме: една иста реченица – на пример "Оваа планина е висока" различно ќе ја изговорат еден географ кој во топлата соба црта некаква висока планина на географската карта и еден испотен планинар кој ја искачува планината под неповолни временски услови. Иако поимната вредност на реченицата и во двата случаја е иста, преку различните интонации се врши емотивно "сенчење" на исказот. На пример, истата реченица изговорена од устата на географот може да значи воодушевување, а од устата на планинарот – разочарување. Оттука, интонацијата овозможува на исти искази да им даваме огромен број различни говорни изведби, и според тоа – различни, макар и минимални емотивни нијанси во севкупното значење.

ФУНКЦИОНАЛНИ СТИЛОВИ ВО ЈАЗИКОТ

Понапред рековме дека јазикот е царство на можности од кои говорителот одбира јазични средства со кои се изразува, а кои го даваат неговиот стил. Тоа е таканаречениот стил на поединецот. Она што го карактеризира стилот на поединецот е слободата на неговиот избор по однос на јазичните средства. Веќе рековме дека е можно еден ист израз на поимно ниво да се искаже низ повеќе стилистички варијанти. Тоа значи дека една иста функција може да биде изразена преку различни структури.

На пример, изразот "Оваа планина е висока" може да биде искажан преку повеќе јазични структури (стилски варијанти), а притоа неговата функција да остане непроменета. На пример:

Бреј планиниште!
Море, колку е висока оваа планина!
Оваа планина е висока.
Оваа планина го потпира небото.

Имаме четири структури со една иста функција. Односно, имаме четири стилски варијанти со едно исто значење. Тоа пак значи дека на теренот на индивидуалниот личен стил, говорителот има речиси неограничена слобода да избира зборови и комбинации од царството наречено јазик.

Исто така една иста структура (на пример, реченицата "Оваа планина е висока!" може да се изговори на повеќе различни начини, во зависност од интонацијата и од емотивниот однос на оној кој ја изговара.

Меѓутоа покрај личните стилови што секој од нас ги има при изразувањето, постојат и таканаречени колективни или социјални стилови во кои слободата на говорителот значително е намалена. Тој не може слободно да ги избира јазичните средства со кои ќе се изрази, затоа што во тие социјални стилови постојат строго пропишани правила до кои говорителот мора да се придржува. Дури, тој мора да се служи со готови јазични клишеа за да се вклопи во тој стил. Таквите стилови ги викаме функционални или социјални стилови, а најчесто од нив ги користиме: разговорниот (колоквијален) стил, новинарско-публицистичкиот стил, кан-

целарискиот или административен стил, научниот стил, а како посебна група ги сметаме уметничките стилови.

Да замислиме дека отворате дневен весник каде очекувате да прочитате новинска вест за вчерашната сообраќајна несреќа. Да замислиме дека го наоѓате и го читате следниот текст:

"Леле, леле, што несреќа те збра! Ај што ти требаше натаму да одиш, пребрзо да возиш, дома да не се вратиш!"

Сигурно дека реакцијата на читателот би била шокантна затоа што наместо вообичаениот новинарски стил тој се среќава со стилот на една уметничка форма која се вика народна тажаленка. Вообичаено е на местото од овој текст да го сретнеме новинарскиот стил кој не дозволува емоции на новинарот по однос на настанот, туку напротив подразбира изобилство објективни, точни и проверени информации за настанот. Стилот на новинската вест е строго пропишан стил. Во секој учебник по новинарство стои дека веста задолжително треба да даде одговор на следниве пет прашања:

Кога?
Каде?
Кој?
Што?
Зошто?

Така, ние сме општествено навикнати во весникот да ја прочитаме следнава информација:

"Вчера, во 17 часот на улицата Прашка, возачот М.Н. удрил во паркирано возило, затоа што возел со брзина неприлагодена кон условите на патот."

Емотивноста или афективноста е исклучена исто така во висок степен и од научниот стил како и од административниот стил. Во таа смисла невообичаено е еден научен труд и резултатот од научното истражување да зависат од расположението на научникот. Сеедно е дали математичарот кој решава математички проблем и за него пишува студија е одлично расположен или во депресија. Неговиот функционален, научен стил ќе мора да содржи хипотеза, потем понуда на аргументи која произлегува од анализата на проблемот, и конечно, потврда на хипотезата (која тогаш станува теза), или пак нејзино отфрлање и корекција. Во тој стил, сигурно нема да има метафори, извици, или други двосмисленост, затоа што научниот стил се стреми кон објективно сознание. За разлика од овој пример, колоритот (стилот) на една

уметничка слика во висок степен ќе зависи од моменталното расположение на нејзиниот творец.

Сите ние им се покоруваме на функционалните стилови. Тие ја ограничуваат нашата слобода на говорители. Слободата на индивидуалниот избор од јазичните средства расте во колоквијалниот стил, а највисока е во уметничките стилови. Секое инсистирање на слобода во строго пропишаните социјални стилови може да предизвика екскомуникација (отфрлање) на едниката од општеството. Ако во писмото до шефот на државата не напишете "Почитуван господине претседателе" или "Ваша екселенцијо", туку напишете "Здраво шефе" или "Еј брат, те гледав вчера на телевизија", вие користите колоквијален стил наместо административен стил и се изложувате на ризик вашето писмо да заврши во кошница за отпадоци. Сето тоа значи дека секоја едника која сака да учествува во општествениот живот, мора да ги усвои правилата на социјалните стилови на кои е раслоен јазикот.

РАЗГОВОРЕН СТИЛ

Јазикот, кога го применува поединец, прераснува во говор. Говорот е веќе индивидуален јазик, односно јазик обоен со личниот печат на поединецот. Поединецот е тој кој избира зборови, ги подредува во целини (синтагми и реченици, а овие во уште поголеми единици). Сите ние говориме еден ист јазик, но на различни начини. Затоа и се вели дека говорот на единката е веќе стилски обоен.

Меѓутоа, говорот може да има различни намени, односно – цели. Тоа значи дека тој може да исполнува различни социјални функции. Јазикот главно исполнува три функции: функцијата на комуницирање (контакт меѓу говорникот и примачот на пораката), функцијата на соопштување (кога јазикот е организиран во таков говор кој ни дава максимум информации за предметот на говорот, односно за она за што пораката говори) и функција на поттикнување реакција кај оној кој ја прима пораката.

Се разбира, не постои порака која би имала само една функција: обично ги наоѓаме сите три функции на јазикот во секоја порака, но една од нив доминира.

Според тие три главни функции на јазикот, разликуваме и неколку главни функционални стилови: *разговорен (колоквијален) стил*, во кој доминира функцијата на комуникацијата (контактот) меѓу примачот и испраќачот на пораката; *научниот стил, административниот стил и публицистичкиот стил* – во кои доминира функцијата на соопштувањето информации за предметот за кој се говори и *уметничкиот стил*, во кој преовладува функцијата на предизвикување реакција (и тоа естетска) кај оној кому говорот му е наменет.

Доволно е да излеземе на улица, за да собереме множество примери за разговорен (колоквијален: од латинското "колоквиум", што значи - разговор) стил. Кога станува збор за обичен, секојдневен разговор, прво што паѓа во очи е дека и овој стил не е ослободен од сознајната функција на јазикот. И тој, се разбира, говори за некаква стварност и ни соопштува нешто за неа. Но, многу поважно е дека во таквиот стил доминира потребата да се контактира со соговорникот, и со него да се разменат информа-

ции за светот. Оттука, првото видливо својство на разговорниот стил е неговата *дијалошка форма*: разговорот тече со учество на двете страни – и на примачот и на испраќачот на пораката, со тоа што тие наизменично си ги менуваат местата. Кога разговараат Х и У, најпрвин Х ќе биде испраќач на порака, а У примач, а потем обратно, и сè така, додека трае разговорот. По тоа овој стил се разликува од научниот стил, во кој авторот на некоја научна расправа ни се обраќа како на слушател, а ние немаме можност да се вклучиме во разговорот. Ние сме само пасивни слушатели или читатели на она што тој ни го соопштува: научните расправи немаат форма на дијалог, односно разговор.

Затоа и велиме дека колоквијалниот стил го одликува главно функцијата на комуникацијата (разговор, контакт, активно учество на двете страни во комуникацијата), додека научниот стил го одликува богатство од информации што примачот ни ги испраќа во врска со предметот за кој говори.

Постојат такви разговори во кои се гледа како овој стил понекогаш и целосно "се празни" од содржина. На пример: "Здраво. – Здраво. – Што правиш? – Ништо, еве, добро сум." Како што се гледа, дури е можно и да се одговори целосно незадолжително на поставеното прашање: на прашањето "Што правиш", соговорникот одговара со "Добро.", што повеќе одговара за одговор на прашањето "Како си?".

Тоа е и втората особина на овој стил: незадолжителноста да се почитуваат дури и граматичките правила, особено на полето на лексиката (изборот на зборовите). Во разговорниот стил често се служиме со турцизми, дијалектизми, па дури и зборови кои му припаѓаат на уличниот јазик, јазикот на младите генерации. Дури и највисоките луѓе во една држава си имаат свој "фамилијарен" јазик кога разговараат со најблиските и во него си дозволуваат помал степен на почитување на речникот и на граматиката на јазикот на кој говорат. Се користат доста извици и формули за свртување на вниманието на соговорникот, што е невообичаено за официјалните стилови ("Ах бре, момче!", "Абе, слушај да ти кажам", "Види", "Гледај сега вака", "Да се разбереме" и слично), се користат изрази за изразување милост или нерасположение кон соговорникот (на пример, за Стојан се користи "умилната" форма – Столе) и слично.

Со тоа, се открива уште едно важно својство на овој стил: често испраќачот на пораката во пораката го вградува и својот

емотивен, чувствен однос кон она за што говори, со што интонацијата на исказот станува многу важен елемент, на пример: "А бре, Столе, филмов беше грозен! Пу, катастрофа!". Се разбира дека оној кој користи научен стил, и на пример, пишува критика за филмот, сигурно нема да се послужи со толку емоции и извици, туку ќе напише емотивно "студена", но научно (сознајно) богата реченица: "Филмот што имавме можност да го гледаме, страда од многу пропусти и не го заслужува естетското внимание на гледачите".

Исто така, овој жив, разговорен стил не само што му допушта на говорникот да го изрази својот емотивен (чувствен однос) кон предметот за кој се говори, туку и кон соговорникот: "Кај си бе, јунак!!! Сто години не сум те видел!!!". Овој исказ, гледан од аспект на содржината – не кажува многу (дури се користи и со една хипербола, или "неточност" – "сто години"), но затоа е емотивно богат, натопен со искрено воодушевување што говорникот го сретнал својот пријател, соговорникот.

Да заклучиме: разговорниот стил е стил во кој доминираат емотивната и комуникативната функција на јазикот. Тој сепак не е ослободен од сознајната функција, но таа не е драстично видлива. Затоа и честопати, кога сме заморени од многу "мислење" велиме дека ни треба еден "муабет" со пријател, крај кафе. Тоа значи – да се релаксираме малку од сознајната функција на јазикот и да уживаме во "празното дрдорење", да се препуштиме малку на дијалошкиот стил и на емотивниот однос кон соговорникот и кон темата (предметот) за кој говориме.

Треба да се каже и тоа дека разговорниот стил и самиот се раслојува на подвидови, според тоа кој општествен слој го говори. Така, разликуваме разговорен стил на учениците и студентите, разговорен стил на затворениците, разговорен стил на трговците (бизнисмените), разговорен стил на спортистите. Сите тие групи имаат свој специфичен "речник" со кој се служат во неформалната, разговорна комуникација. На пример, студентите, кога ќе паднат на испит, велат: "Како сум треснал!"; бизнисмените, кога ќе склучат некоја добра зделка, велат: "Боли глава, човече!". Со тоа, разговорниот стил веќе поминува во *сленг* или *жаргон*. Кога некој говори сленг (на пример, кога повозрасен човек го прифаќа говорот на двајца студенти), тој со тоа покажува дека и самиот, иако не припаѓа на таа општествен група (студенти), ја симпатизира. Разговорните стилови на разни општествени слоеви се разликуваат еден од друг и тие се релативно "затворени" типови на јазици.

Целта на тие "затворени" разговорни стилови е да бидат што помалку разбирливи (достапни) за другите општествени слоеви. Затворениците, на пример, имаат целосно свој, "затворен", неразбирлив јазик, јазик во "шифри", за да не можат затворските чувари, на пример, да сфатат, кој ден и во колку часот ќе биде прошверцувана новата пратка алкохол во затворот. Тие им ги преобразуваат целосно значењата на зборовите и им придаваат нови, како на пример: "По сто години коњот ќе голта оган." Овде "сто години" значи утре, "коњот" е затвореник, а "оган" е ракија. Сепак, тоа се гранични случаи и тогаш говориме за таен јазик, или *аргō*, а не за разговорен стил во вистинската смисла на зборот.

Понекогаш, разговорниот стил може да се најде "запишан" од збор до збор и во уметничките дела, особено во оние кои ги именуваме како реалистични, и особено во оние во кои авторот претпочита дијалог меѓу ликовите (како во романите со дијалошки партии или пак во драмите). Таков еден пример можат да бидат драмите на македонскиот млад драмски писател Дејан Дуковски, во кој ликовите најчесто се служат со разговорен јазик, јазикот на улицата и со различни сленгови, меѓу кој најчест е сленгот на младиот скопјанец. Постојат и дела во кои авторите ги запишуваат, како на стенограма (стенограма: точен писмен запис на нечиј говор), дијалектните говори на своите ликови. На пример, во делото на македонскиот битов реалист Стале Попов, или во делата на македонскиот современ писател Петре М. Андреевски, често ги наоѓаме, како на стенограма – запишани разговорните стилови на нивните ликови. И во двата случаја станува збор за разговорен стил запишан во уметничко дело (за уметнички цели), и освен тоа – за разговорен стил на дијалекти: кај Стале Попов тоа е мариовскиот дијалект, а кај Петре М. Андреевски – говорот на луѓето од Демир Хисар и околината.

УМЕТНИЧКО - ЛИТЕРАТУРЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Разговорниот стил има една главна цел: комуникација со соговорникот, која не е ослободена од изразување емотивен однос ни кон предметот за кој се говори, ни кон соговорникот.

Уметничкиот, односно литературниот стил (а тоа е стилот на литературните дела – на пример на една песна или на еден роман) има сличности со разговорниот стил, но има и крупни разлики. Првата и највидлива разлика е што разговорниот стил е устен, а литературниот пишан, иако постои и *усна книжевност* (фолклорот), каде литературните творби, пред да бидат запишани, главно со векови се пренесуваат од "уста на уста".

Главната разлика, сепак е во тоа што разговорниот стил нема за цел да предизвика естетска реакција кај слушателот; тој нема цел да го остави слушателот со подзината уста од убавината со која исказот е искажан, ниту пак да го остави замислен над некои темелни прашања за животот, како што се – "Постои ли вечна љубов?", "Што се случува со човекот по смртта?" или "Има ли смисла човек сам да ја преземе правдата во свои раце", прашања поставени во делата на Шексир ("Ромео и Јулија"), во епот "Гилгамеш" или во "Злостор и казна" од Достоевски.

Според тоа, уметничко-литературниот стил се разликува од разговорниот и по изборот на темата (за обичен разговор се одбираат обични, секојдневни, "ниски" теми), но и по начинот на употреба на јазикот и на неговите изразни, односно стилски средства.

Ако се навратиме на песната "Полноќ" од македонскиот поет Чедо Јакимовски (види: "Фонетско-фонолошки изразни средства"), ќе видиме дека она што таа песна ја разликува од обичниот, разговорен стил е токму – грижливиот избор на оние зборови со кои се постигнува правилна употреба на консонанти и вокали. Поетот ги избрал така зборовите, што тие му овозможуваат на неговиот говор да биде ѕвонлив, музикален. Еве ја таа правилна употреба (повторување) на групи гласови во завршниот дел од песната, кој требаше ученикот самостојно да ја изработи како задача во параграфот "Фонетско-фонолошки изразни средства":

Ко судбина молчев. И седев на прагот.
с-д - на -о с-д - на- о
Полната месечина зад горите пројде.
о - т о -т
А спиеја сите. Јас чувствував благост
а-с с-т ас - ст а- ст
Под дворната слива што ширеше мирис
од д-о с- и ш - ш - ш ис
И во таа зора немоќен ме смири.
о- а о-а м - м - м
Но, тогаш глас слушнав: Синко, ти ли дојде?
л-с с-л с - л

Тешко дека некој од нас, во неформален разговор би го раскажал истиот настан (за кој говори и оваа песна) на таков начин, со толку асонанци и алитерации. Обичен говорник, служејќи се со разговорен стил би рекол: "Знаеш што, Благоја? Вчера сонував дека сум се вратил дома, во дворот на старата куќа. И на сон го чув гласот на покојната ми мајка, да ме праша – дали сум тоа јас." И толку!

Тоа значи дека уметничкиот, посебно литературниот стил, по однос на разговорниот се разликува пред сè по неспоредливо повисокиот степен на *фигурација* (односно – користење на стилски фигури). Поетите и прозаистите се служат со истиот јазик со којшто се служат и обичните соговорници на улица, но тие тој јазик го органзираат на еден *посебен*, *естетски* начин. Како последица на таа и таква, фигуративна употреба на јазикот, се добива поетски или прозен текст, чија главна особина е – двосмисленоста. Разговорниот стил не се користи со двосмислености, тој не сака да "шифрира", тој нема намера да го стави слушателот во недоумица – "Што сакал говорникот да каже?". Напротив, целта на разговорниот стил е да се добие точна, практична информација: "Каде беше вчера? – Бев на гости. Каде на гости? – Кај еден пријател. - Кога се врати? – Во девет.".

Суштината на уметничкиот (литературен) стил, според тоа, лежи во неговата двосмисленост, односно во тоа што тој стил така ги организира јазичните средства, што тие стануваат повеќезначни. Разговорниот стил, напротив се служи со еднозначен исказ (денотат), додека уметничкиот стил подразбира конотати (тоа се оние искази кои развиваат нови асоцијации кај читателот).

Еве еден пример: зборот “лисица”, во зависност од условите под кои се употребува, може да биде и денотат (првостепено занчење) и конотат (да има и второстепено значење). Ако кажеме “Во зоолошката градина е донесена нова лисица”, тогаш зборот “лисица” е денотат – се мисли на вид животно. Но ако на некое итро дете му кажете: “Каква лисица си ти!” јасно е дека зборот стекнал второ, конотативно значење. Станал *фигура*, и тоа е веќе еден чекор кон уметничкиот стил на изразување.

Или: кога зборот “гори” ќе се употреби во секојдневната комуникација, тој е денотат (знак со едно значење). Тој означува: “состојба на оксидација на извесни елементи, под извесни температурни услови” и ништо друго не може да значи. Тоа пак, подразбира дека тој збор смее да се комбинира во реченици само со определен број други зборови (кои би биле подмети) – а тоа се оние супстанции кои, според хемиските закони, можат да согоруваат. Според тоа, денотативната (еднозначна) употреба на овој збор ни дозволува прирокот “гори” да го комбинираме со “дозволените” субјекти: *дрво*, *куќа*, *хартија*, *книга*, *нафта*, *керозин*, *памук*, па да ги добиеме исказите: “Дрвото гори”; “куќата гори”; “хартијата гори”. Но би го нарушиле принципот на еднозначност (денотација) ако кажеме дека *каменот гори*, затоа што сите од искуство знаеме дека каменот не гори. Тој израз веќе би бил двосмислен (конотат) и со тоа – уметнички исказ, а неговото значење би било преносно – веројатно, тој исказ би значел дека надвор е пеколна жега. Читателот би бил поттикнат на размислување (тоа е таканаречената естетска реакција), за да го “дешифрира” значењето на двосмисленият исказ.

Во таа смисла, читателот учествува, слично како во разговорниот стил, во читањето на делото. Дури, може да се каже: иако тој не може директно да му постави прашање на писателот, тој сепак “разговара” со книгата, размислувајќи, дообмислувајќи ја, давајќи ѝ го конечното, пресудно значење, “отклучувајќи” ги фигурите на уметничко-литературниот стил.

Задача:
Потсети се, макар и површно, на најважните фигури на значењето (тропи) и на фигурите на формата, за да видиш колку е голем “арсеналот” на изразните средства со кои се служи уметничкиот стил, за да се разликува од другите функционални стилови!

ПУБЛИЦИСТИЧКИ ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Веќе претходно истакнавме дека публицистичкиот стил го дефинира, пред сè, потребата на испраќачот на пораката да испрати до примачот точна, проверлива и важна информација, и тоа од областа на општествениот и јавниот живот. Публицистичкиот стил, оттука, многумина го сведуваат само на новинарски (журналистички) стил, иако тој, по дефиниција ги опфаќа сите видови текстови посветени на општествено-политичките прашања (политички говори, историски фељтони, мемоари или сеќавања на важни личности за важни политички настани). Се разбира, во публицистика спаѓаат и сите традиционални новинарски родови: вест, политички коментар, социјален коментар, па дури и уметничките критики (рецензии): литературните, театарските, ликовните, филмските. Тука спаѓаат и сите други новински форми: репортажата, статиите, колумните.

Името на овој стил доаѓа од латинската придавка publicus (публикус), што значи – "јавен, општествен". Денес, под публицистика се подразбира сè што е од печатен карактер (весници, списанија, периодични списанија), а се однесува на општествениот и јавниот живот, вклучувајќи ја и политиката и културата.

Стилот на сите публицистички форми на изразување (некои говорат дури и за публицистички "жанрови") е горе – долу обележан со една главна особина: тој стил е стил на информацијата и на објективната, неемотивна расправа. Целта на овој стил е – да се разбереме и да ги осознаеме главните проблеми на заедницата на која ѝ припаѓаме (нацијата, општеството), како и да пронајдеме решенија за проблемите. Тоа значи, дека тој стил *главно* не се служи, како уметничкиот - со метафори и со повишен емотивен однос кон стварноста за која говори. Иако, и тоа е дозволено во некои публицистички форми, како што е полемиката (борба на спротивставени ставови околу едно исто општествено прашање), или во репортажата посветена на малиот, заборавен човек од општеството, во која публицистот ја искажува својата симпатија кон него.

Еве неколку основни публицистички жанрови, со нивните главни карактеристики.

Во секој весник, во секоја информативна ТВ или радиоемисија, секојдневно, се среќаваме со - *вести*. Веста е најкусо можно соопштение за некој настан. Новинарите, односно луѓето кои работат во весниците, во радио и ТВ станиците знаат дека нема вест ако нема важен настан (за заедницата). Не секој настан заслужува за него да се направи вест. На пример, ако се скрши гранка и притоа отепа полжав на некој локален пат, тоа не е настан кој заслужува вест во весниците. Меѓутоа, ако се случи некоја сообраќајна незгода, или ако некоја природна непогода (град, земјотрес) погоди пошироки подрачја, ако националната репрезентација освои важен куп, секако дека тие настани ќе се најдат на првите страници на весниците.

Веста се пишува по строго определени правила. Имено секоја вест, задолжително мора да даде одговор на следниве пет прашања, и тоа по овој задолжителен редослед:

КОГА- КАДЕ - ШТО - КОЈ - ЗОШТО

Вчера, околу дванаесет часот (КОГА), на улицата "Партизански одреди"(КАДЕ), се случи сообраќајна несреќа во која полесно беше повреден еден пешак (ШТО). Во пешакот удрил возач што управувал возило без регистарски таблички (КОЈ). Причина за несреќата било невниманието на возачот кој претходно косумирал поголемо количество алкохол. (ЗОШТО).

Новинарите велат дека во веста нема место за "филозофирање". Веста мора да биде кратка, јасна и - точна, односно проверена.

Ако веста пак се прошири со личен став, таа поминува во *новински коментар*. Ако на пример, по оваа вест продолжите вака:

Во последно време, зачести појавата да се возат нерегистрирани возила, без регистарски таблички. Загрижува тоа што надлежните органи не преземаат ништо за да се спречи оваа појава, како и тоа што бројот на сообраќајните несреќи предизвикани поради алкохолот, од ден на ден се зголемува...

...тогаш вие веќе пишувате коментар. Коментарот е повисока новинарска форма на известување. Тој, покрај тоа што известува, го изнесува и личниот став на оној кој го пишува.

Особена форма на публицистичкиот стил е *колумната*. Во неа, истакнати општествени личности размислуваат над важни општествени прашања од интерес за сите. Тоа се нивни лични видувања, но, како и во секоја друга форма на публицистичкиот стил, и тука тие лични видувања мора да бидат поткрепени со *аргументи*. *Аргументацијата* и *документарноста* се основни особини на публицистичкиот стил. Ако на пример, се тврди дека некој закон ќе му нанесе на општеството непроценливи штети, потребно е да се наведат аргументи (примери од некои соседни или подалечни земји во кои тоа веќе се случило). Со тоа, публицистичкиот стил веќе добива димензија на научниот стил – тој се служи со докази и аргументи, нè убедува во она што авторот го тврди.

Посебен вид публицистика е *фељтоноt*, особено историскиот. Во него се искажуваат определени нови историски вистини, или нови погледи за веќе утврдени историски вистини, од страна на историчари или стручњаци за таа област. Блиски до историските фељтони се *мемоарите*, кои се лични сведоштва за определени клучни настани во развојот на една заедница.

Сето тоа говори за основните особини на публицистичкиот стил: документарност, аргументација, желба за вистина, сведоштво, убедување во некоја вистина, желба за напредок на заедницата (општеството). Тој стил се движи од речиси разговорен (во интервјуата на познатите личности) преку речиси научен (фељтони), па сè до личен, речиси уметнички стил (мемоарите). Во секој случај, тој е "повисок" стил од обичниот, разговорниот, а "понизок" од чистиот уметнички стил.

Вежба:

Напишете вест која ќе ги содржи следниве елементи: пет хектари борова шума, Пелистер, понеделник, доцна попладне, несовесни излетници, четири часа, двајца сомнителни. Обидете се потем да ја проширите оваа вест со свој личен став (коментар). Во коментарот предложете некое решение за проблемот.

АДМИНИСТРАТИВЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Административниот стил (или уште: канцелариски стил) е стилот на службената комуникација во општеството, меѓу неговите институции, органи и тела. Тој стил е главно пишан стил, односно се остварува во форма на писмено обраќање. Секојдневно се среќаваме со тој стил, при секој обид за комуникација со некоја општествена институција. Доволно е само да треба да поднесете молба до некоја институција, за да се соочите со фактот дека овој стил си има свои особености и мошне прецизни и утврдени правила, како и употреба на цели клишеа (утврдени јазични формулации), како што се: "почитуван наслов", или "во прилог ви доставувам", или, "во врска со горенаведеното", "Во врска со вашето писмо бр. 233/4 од 18.3., со кое ме известувате дека треба да поднесам молба за прием, ве информирам дека за тоа не постојат никакви правни основи", или "однапред ви благодарам". Колку и да изгледаат "смешно" поради нивната архаичност, овие клишрани јазични форми кои го одликуваат административниот стил се сметаат за знак на учтиво и културно, општествено прифатливо обраќање. Канцелариският, односно административниот стил главно се изразува низ неколку препознатливи форми: молба, приговор, службено писмо, записник.

Еве пример за еден записник:

ЗАПИСНИК ОД СОСТАНОКОТ НА КОМИСИЈАТА
ЗА ПРОЦЕНА НА ШТЕТАТА,
ОДРЖАН НА 12 ДЕКЕМВРИ 2003 ГОДИНА

ДНЕВЕН РЕД

1. Усвојување на дневниот ред
2. Усвојување на записникот од претходниот состанок
3. Договор за работа на Комисијата во текот на месецот
4. Разно

Присутни: (се наведуваат имињата и презимињата на присутните)
Отсутни: (се наведуваат имињата и презимињата на отсутните)

Откако свикувачот на состанокот, претседателот на Комисијата за процена на штетата, господинот _____ (име и презиме) констатира дека постои кворум за работа, односно дека има доволно присутни состанокот да се одржи, се помина на работа според дневниот ред. Најпрвин беше утврден дневниот ред на состанокот, едногласно. Потем беше усвоен записникот од претходниот состанок, откако претходно госпоѓата _____ (име и презиме) искажа забелешки во врска со записникот, точка 3, и побара нејзината дискусија од тој состанок да биде дополнета со реченицата: "Поради тоа, сметам дека Комисијата не може да ја заврши својата работа на време". Записникот беше дополнет и потем, едногласно усвоен.

Во врска со работата на Комисијата за тековниот месец, беа изнесени повеќе предлози. Господинот _____ (име и презиме) предложи Комисијата да излезе на терен и фактички да ја утврди состојбата со штетите од поплавите. Госпоѓата _____ (име и презиме) пак, изнесе мислење дека Комисијата не е овластена да ја проценува штетата на тереном, туку дека треба да ги користи извештаите на проценувачите од тереном, кои се доставени до Комисијата уште минатиот месец.

Конечно, по подолга и исцрпна дискусија, беше донесен следниов заклучок: Комисијата да ги користи извештаите на проценувачите, освен во оние случаи во кои штетата ја надминува вредноста од пет илјади (5000) евра. За тие случаи, Комисијата е должна да излезе на терен и на лице место да ја утврди висината на штетата.

Под точката "Разно", претседателот на Комисијата ги извести членовите дека веќе им е исплатен надоместокот за работа за претходниот месец, во износ од 100 (сто) евра. Потем збор побара господинот _____ (име и презиме), кој ги извести присутните дека од здравствени причини не ќе може да учествува во работата на Комисијата во тековниот месец. Членовите на Комисијата за нов привремен член го избраа господинот _____ (име и презиме).

Состанокот започна во 9.20 часот, а заврши во 10.00 часот, со исцрпување на дневниот ред.

Записничар,
(име и презиме)

Место и датум _____

Оверувач на записникот
(име и презиме)

_____

Како што може да се забележи, адиминистративниот стил го одликува висок степен на службеност (нема емотивен пристап кон предметот за кој се говори). Тоа е стил речиси целосно "исчистен" од стилски фигури и афективност, речиси безличен стил. Во него го нема поединецот со своите белези, оти сите молби, записници или службени писма, без разлика дали ги пишувал емотивен или нечувствителен, образовен или необразован човек – се исти и почитуваат едно исто клише. Тој стил често се служи со белични граматички и стилски формулации. На пример, во записниците од некоја "жешка" седница, за да се избегнат натамошни конфликти меѓу дискутантите, обично се констатира: "беше решено", "беше предложено", а не се кажува кој го дал предлогот, бидејќи во тој стил поединецот е помалку важен од иднината на заедницата.

Адиминистративниот стил служи за меѓусебно информирање на општествените институции за клучни прашања на заедницата (договори за заедничка акција и делување) како и за прашањата и правата на поединецот во таа заедница. Задолжителна "составка" на тој стил е неговата архаична, украсна "реторика" со која на еден устален, клиширан јазичен начин се покажува почит кон повисоките "инстанци" на општеството, до кои се обраќа.

Композицијата на тие канцелариски "жанрови" е мошне едноставна и секој може брзо да ја научи.

Во молбите, на пример, најпрвин (на врвот од страницата) се пишува насловот на институцијата до која се поднесува молбата, а потем и личното име на функционерот кому му се обраќа молителот. Потем се става насловот: "Молба", а под неа, се наведува од кого е молбата и кусо се наведува во врска со што е барањето. Потем се пишува текстот, кој почнува со вообичаените и веќе на-

ведени административни, готови јазични "тули": "Почитуван наслов"; или: "Почитуван господине (се наведува функцијата)":

Почитуван господине директор,

Во врска со вашиот Конкурс за запишување нови ученици во учебната година, Ве молам да ја земете предвид и мојата молба. Со оглед на тоа дека ги исполнувам предвидените услови со Конкурсот, и со надеж дека ќе ми биде позитивно одговорено, срдечно ве поздравувам.

Однапред благодарен: име и презиме и датум на поднесувањето на молбата.

НАУЧЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

И, додека уметничкиот стил е стил во кој говорителот (односно – писателот) се служи главно со стилски фигури (конотативни искази), научниот стил инсистира на еднозначност и денотација. Една научна студија, без разлика од која област е, сака да ни открие некоја вистина за светот и да ја докаже со аргументи. Тука, во тој стил нема место за метафори и двосмисленост: научниот стил мора да биде јасен и едносмислен, за да може да се разберат испраќачот на пораката и оној кому таа му е наменета.

Еве еден фрагмент од еден научен труд под наслов: "Подемот на човекот", од познатиот математичар и филозоф Јакоб Броновски:

Така Питагора ја докажал општата теорема: не само кај триаголникот со страни со големина 3, 4 и 5, не само триаголникот од Египет или кој и да е друг вавилонски триаголник, туку и кај секој друг триаголник кој има прав агол – квадратот на хипотенузата е еднаков на збирот од квадратите на катетите.

Овој кус извадок ги покажува сите важни белези на научниот стил. Очигледно е прво, дека сите искази на овој стил се градени според таканаречената "логика на исклучивоста" – "точно е или А, или Б" (или е точно дека квадратот на хипотенузата е еднаков на збирот од квадратот на катетите, или не е точно). Напуштена е логиката на "двосмисленоста", која е основа на уметничкиот стил, во кој е можно да биде точно едновремено и А и Б, односно "лисец" може истовремено да значи и "машка лисица" и умен, итар човек.

Второ, од извадокот се забележува дека научниот стил се обидува од еден поединечен случај (египетскиот триаголник, со големина на страните 3, 4 и 5), да извлече универзален заклучок кој ќе важи и за другите триаголници (вавилонски триаголници, а потем и за сите триаголници со прав агол). Тоа значи дека текстовите со научен стил се движат од посебното кон општото (во нив

се покажува дека постои закон кој важи за сите поединечни случаи). Уметничкиот текст, напротив ја истакнува посебноста на нештата. Кога еден поет пее за еден залез, тој пее на посебен, специфичен начин токму за тој *залез*; кога друг поет пее за залез, тој пее на поинаков начин од претходниот поет, со што ја истакнува посебноста токму на тој *негов* залез. За разлика од нив, описот на еден залез на сонцето кај сите метеоролози ќе биде еден ист, и нема да зависи од нивното моментално расположение, така што сите во својот метеоролошки билтен, кој е пример за еднозначноста на научниот стил, ќе запишат:

"Денес е 362-иот ден од годината. Сонцето ќе изгрее во 7 часот и 42 минути, а ќе зајде во 16 часот и 13 минути"

Третата особина на научниот стил е тоа што тој е исполнет со многу податоци, кои не ретко се од статистичка и математичка природа. Дури и кога читате научна студија за некое уметничко дело, и таа се обидува, врз основа на некоја статистика и мерливост – да ви соопшти нешто за писателот преку мерливи податоци. На пример, факт е дека Толстој напишал "десетици" дела, и оттаму е многу поплоден автор од Кафка, кој напишал само неколку; но, исто така, факт е дека бројот на метафорите во стилот на Кафка е многу поголем одошто кај Толстој, па затоа Кафка му припаѓа на модернизмот, а Толстој на реализмот. Тоа не е спорно, како што не е спорно ни во природните науки (биологијата) дека лисицата е лисица, а орелот – орел.

Четвртата важна особина на тој стил е неговата специфична терминологија. Секоја наука си има свој специфичен "стручен речник", кој мора да го познавате, за да можете воопшто да читате некоја научна студија. На пример, ако во горниот извадок не го знаете значењето на поимите "триаголник", "прав агол", "хипотенуза" или "катети", тешко дека ќе можете да разберете за што говори питагорината теорема. Со уметничкиот стил не е така. На пример, дури и да не знаете што значи зборот "бубаќ" во прочуената песна "Стерна" на Блаже Конески, вие сепак ќе го разберете значењето на строфата:

Ја затнав Стерната со бубаќ
со партали
со песочиште, со чакалиште,
со камења, со карпи

што ги натрупав на дувлото
- да крепат.

...затоа што, по зборот бубаќ, вие имате една реченица со набројување и други зборови, од која разбирате дека и бубаќот служи, како и другите наведени нешта за – затнување на дупката со подземната вода. На тоа ве наведува и вашето забележување дека поетот се служи со градација – ги градира "средствата за затнување": по бубаќ (што мора да е најмек материјал), следуваат сè потврди материјали: партали, па песок, па чакал (покрупен песок), па камен, па карпа (голем камен)! Ете затоа и се вели дека уметничкиот стил е универзално разбирлив. Со други зборови кажано, еден роман или една песна може да ја чита секој, без разлика на своето претходно образование, како што сите можат да гледаат една уметничка слика и да разберат онолку колку што им овозможуваат нивните лични интелектуални способности. Но не може секој да ја разбере Ајнштајновата теорија за релативитетот, ако претходно не знае добро математика или астрономија.

Уметничкиот стил е отворен, двосмислен, повеќесмислен (и затоа разбирлив); научниот е едносмислен и разбирлив само за оние кои го говорат и го познаваат стручниот речник на науката за која станува збор.

Конечно, токму од таа особина на научниот стил – специфичниот, научен речник (некои го викаат и "научен жаргон", за да ја истакнат неговата неразбирливост за оние кои не се упатени во науката за која станува збор), произлегува и уште една особина на овој стил – неговата потреба самиот себеси да се објаснува. Мислиме на *фусноштие* (оние мали броеви поставени над неразбирливите или помалку познатите технички поими, и потем, на оној текст со поситни букви печатен во дното на страницата, во кој се објаснува значењето на неразбирливиот поим. Еве еден пример за фуснота:

"Другите две форми на изразување, покрај метафората, би можеле да се наречат логички метафори. Метонимијата[1] заменува еден израз со нов ако тој стои со него во лична, просторна, временска или последична врска, а синегдохата[2] се служи со квантитавните врски на целината и деловите, родот и видот, еднината и множината."

[1] Грчки: metonymia, замена на имињата, од мета – "наместо" и од онома – "име"
[2] Грчки: synekdokhe – подразбирање.

Еден поет, во никој случај не би се осмелил да ги објаснува своите метафори, а најмалку со фусноти. Тој никогаш во самата песна не би го дал, покрај песната и одговорот на прашањето што значи некоја негова фигура. Според тоа, научниот стил е *самоекспликативен* и *јасен*; уметничкиот не се објаснува себеси, туку бара од читателот да му придаде смисла на она што го чита.

Конечно, научниот стил често се користи повикување на туѓи мисли, ставови, претходни научни сознанија. Таа особина на научниот стил ја викаме – "цитирање". Секој кој пишува научен труд задолжително се служи со извадоци од претходните студии пишувани на иста тема. Токму претходно, ние цитиравме еден извадок од еден познат хрватски стилистичар, во кој тој говори за метаонимијата и синегдохата. Вообичаено е, кога се служиме со цитати од други научни извори, цитатот да го дадеме во наводници (за да се издели тој од нашиот, изворен текст). Потем, откако ќе ги затвориме наводниците, потребно е и ние да ставиме фуснота, а во дното на страницата да го наведеме изворот што е цитиран, и тоа по овој редослед: името и презимето на авторот во оригинал, потем две точки, потем насловот на неговата книга со искосени букви, потем точка, потем тире, па местото на издавањето, па годината на издавањето на книгата, па потем името на издавачката куќа, и конечно, страницата од книгата. За горниот извадок, коректното цитирање би изгледало вака:

"Другите две форми на изразување, покрај метафората, би можеле да се наречат логички метафори. Метонимијата заменува еден израз со нов ако тој стои со него во лична, просторна, временска или последична врска, а синегдохата се служи со квантитативните врски на целината и деловите, родот и видот, еднината и множината."[3]

Задача: направи свој мал научен текст за разликите меѓу разговорниот, уметничкиот и научниот стил, со користење на извадоци од претходните поглавја на учебникот. Користи и фусноти, односно – извежбај како се даваат изворите кои ги користиш.

[3] Zdenko Škreb: *Uvod u književnost.* – Zagreb, 1983, Grafički zavod Hrvatske, str. 327

Фонетска транскрипција

Вокали

		и		*ӥ*						*у*
			ę						*o̜*	
				е		*ă*		*о*		
					ɛ		*ɔ*			
						ä	*å*			
							а			

Консонанти

п̄	*б*					*ф*	*в*		*м*			
						θ	*ð*					
т̄ш̄	*д*		*ц*	*s*		*с*	*з*		*н*	*л*		
			ч	*ц̣*		*ш*	*ж*				*р*	
			ќ	*ѓ*					*њ*	*љ*		*j*
к	*г̄*						*х*					

Функции на дијакритичките знаци:

- назалност: *ę, o̜*
- неслоговност: *i̯, ў*
- слоговност: *р̥, л̥*
- должина: *а:*, *е:*, *и:*, *о:*, *у:*
- лабијализација: *å*
- поместена артикулација кон напред: *ä*
- поместена артикулација кон горе: *а̣, ę, o̜*
- полузвучност: *б̯, д̯, г̯, з̯, ж̯, в̯*
- палаталност: *т̄ш̄΄, д΄*
- палатализираност: *б’, п̄’, л’*
- ослабена артикулација: *с^{ă}рце, ле^{i}а, зме^{x}*
- акцент: *в'икам, уфч'ар, вик'аше, вод'еница*
- споредeн акцент: *в'ечерӈица, з'адушӈици, с'еверӈица*

ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈА

Предмет на проучување на дијалектологијата

Дијалектологијата е гранка на лингвистиката која се занимава со проучување на дијалектите на одделни јазици. Инаку, зборот ***дијалектологија*** доаѓа од грчкиот јазик - *dialektos* (говор, зборување), logos (наука). Задача на дијалектологијата е да ги открива и проучува законитостите на настанокот на дијалектите и да го следи нивниот развој. Така, дијалектологијата може да ги проучува дијалектите во **историска перспектива** со што го следи нивниот развој низ сите етапи. Дијалектологијата, исто така, ја проучува и **современата состојба** на народните говори. Таа го прикажува севкупниот преглед на фонетскиот и акцентскиот систем, морфологијата, синтаксата и лексиката на одредени дијалекти т.е. говори. Историскиот и современиот пристап во проучувањето на дијалектите се длабоко испреплетени меѓу себе, па така секој дијалектолошки опис во себе ги содржи историскиот развиток и современата состојба на опишуваниот дијалект.

Литературен (стандарден) јазик наспрема дијалектен јазик

Основна разлика меѓу литературниот и дијалектниот јазик е во однос на функцијата и во однос на територијата на која се употребуваат. **Литературниот (стандардниот) јазик** претставува официјално средство за комуникација во образованието, администрацијата, медиумите, културата, науката и во другите области на јавното општење. Тој може да се оформи и од одредени дијалекти како што на пример е случајот во македонскиот литературен јазик чија основа се базира на централните македонски говори. Стандардниот јазик се употребува на целата територија на односната нација. За разлика од литературниот, **дијалектниот јазик** има поограничена употреба, т.е. се употребува во секојдневната комуникација на говорителите на одреден дијалект (во рамките на семејството и средината). Во однос на територијата, дијалектниот јазик е ограничен, бидејќи е составен од голем број дијалекти или говори кои се простираат на ограничена територија.

Дијалект, говор, наречје

Терминот **дијалект** има повеќе значења и толкувања. Едно од основните значења е дека дијалектот претставува **регионална варијанта** на одреден јазик која од другите варијанти се разликува според изговорот, граматиката и лексиката. Друго значење на терминот *дијалект* може да се однесува на варијанти на одреден јазик од кои ниту една не претставува стандард. На пример: дијалекти на античкиот грчки - јонски, дорски,... Во лингвистиката се среќава и следново значење на терминот дијалект - јазик кој е дел од поголема јазична фамилија, на пр. *шпанскиот и францускиот се дијалекти на романската јазична фамилија*.

Во рамките на македонската дијалектологија паралелно се употребуваат термините **дијалект** и ***говор*** кои означуваат територијална варијанта на народниот јазик која се одликува со релативно единство на јазичниот систем. Со овие термини, а посебно со терминот ***говор*** се означува најмалата јазична заедница. Говорите имаат, покрај разликувачки, и обединувачки карактеристики со други говори со кои формираат поголема јазична заедница која се нарекува ***дијалектна група*** одн. ***група говори***. Со своите обединувачки карактеристики, дијалектните групи можат да формираат уште поголема јазична заедница која се нарекува ***наречје.*** Групите говори и наречјата го сочинуваат дијалектниот систем на еден јазик. Така, македонскиот дијасистем го сочинуваат: **западното наречје, југоисточното наречје и групата на северни говори**.

Значење на дијалектологијата во проучувањето на македонскиот јазик

Дијалектологијата како научна дисциплина има огромно значење во проучувањето на македонскиот јазик. Пред сè, таа е важна затоа што ни дава увид во спонтаниот развој на јазикот бидејќи едволуцијата не подлежи на свесно нормирање како што е тоа случај со стандардниот јазик. Дијалектологијата ги проучува и ги документира варијантите на народниот јазик со што дава голем придонес во рамките на зачувувањето на јазичното богатство на целата територија каде што се зборувал/зборува македонскиот јазик. Големо е и значењето на дијалектологијата за откривањето

на историјата на македонскиот јазик. Дијалектите на македонскиот јазик, заедно со пишаните споменици, претставуваат основен извор за проучувањето на историјата на македонскиот јазик. Во дијалектите може да се откријат процесите на губење на одредени граматички категории како и за создавање на нови тенденции, потоа за развојот на синтаксата, а исто така и за историската лексика. Така, со помош на дијалектолошките истражувања може да откријат многу важни процеси од развојот на македонскиот јазик, како што се на пр. губењето на падежите, развојот и промените во глаголскиот систем, синтаксата, влијанието на туѓата лексика и др.

Вежби:
Дијалектен наспрема литературен јазик

Во празните колони напишете ги текстовите на литературен јазик, а потоа подвлечете ги различните форми и конструкции:
забелешки кон текстовите:
- акцентот се обележува со ' пред вокалот : *в'икам, уфч'ар, вик'аше,*
- гласот ă : близок до изговорот на старословенските ъ, ь : *сăн, пăт, пăрст;*

дијалектен јазик *(струшки говор)*	***литературен јазик***
П'осле неколку-дн'и се-п'ојавил некој-ц'ар со-в'ојски да-се-б'иет со-зме'ојве. Му-в'елет: "'Ајде, з'ету, с'ега ќа-'о:јме н'а-битка, одб'ери-си еден-к'он". Т'ој си-вл'егол во-ќ'ералот кăј-к'оните, н'ашол к'они г'олеми, зад-вр'атата н'ашол еден-м'ал к'он 'и-него го-з'ел. Т'ој-кон 'одел н'апрет пред-другит'е-кони. И-р'екле зме'ојве: "Бр'е, как'оф-јунак, го-п'озна и-к'онов што-'ојт н'апрет". Ко-кин'исале за-	----------

да-'одве:т, т'ој се-н'апрај б'олен. Ж'ена-му го-з'еде к'онот и-с'абјата и-т'ăрнае со-бр'аќаа-им, а-и-'облече нег'ојте р'утишта.	---------- ---------- ---------- ---------- ----------

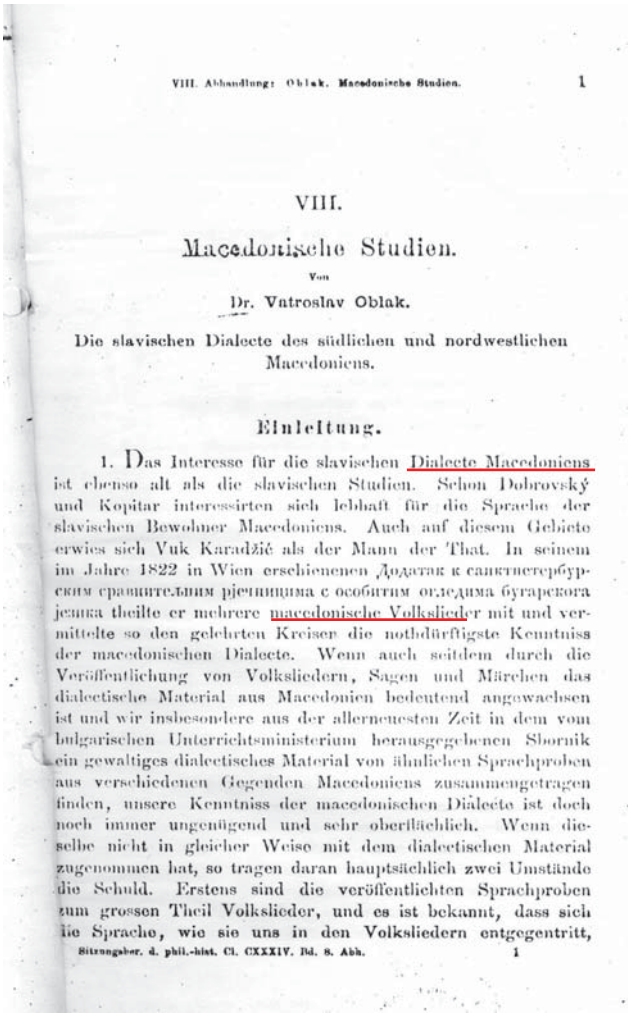
дијалекти́ен јазик *(беровски го̄вор)*	***литерату́рен јазик***
Жен'ите фоф-н'ашчо м'есто са-меракл'ик'и на-г'оскé. Н'огу п'ати се-соб'ираа на-муаб'ет и на-едн'о каф'е. Шч'ом ќе-се-на'учат за-н'екоа сед'енка фоф-ма:л'ата, з'имаа-си од-д'ома кој'а ф'урка, кој'а чор'ап и б'рже трч'ат т'ам да-си-пос'едат, да-параб'отат и да-'апнат н'ешчо. Н'екуи од-н'их н'огу зн'аат см'ешки да-каж'уваа, та друѓ'ите се-sв'искаа и д'игаа нагар'а кат-куг'а са-ст'о. Едн'и па гледа'еќи да-не-и-в'идат с'ал мăч'ат и по'апнуваа мăчичк'ата по-н'ешчо. Пон'екугаш ќе-нам'ине на-сед'енката и н'екој м'аш седенк'ар.	---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ---------- ----------

дијалектӣен јазик *(кумановски го̄вор)*	***литера̄турен јазик***
Јед'ăн нóќ тро'ица овч'ари п'асле-си 'овце на-пл'анину. И-едн'о вр'еме сак'але-си да-зап'алив тут'ун, треб'ало-ги 'огă^{a}њ, а-нем'але куд'е-њи н'ишто. Кăт-гл'едав, углед'але т'амо на-р'ид^{T} г'оре ед'ăн 'огă^{a}њ. И-рекн'аја ед'ăн: "Ќе-'иду да-зап'алу". От'ишја 'он т'амо, приближ'ил-се, кăт-гл'еда 'около 'огă^{a}њ тр'и дев'ојке с'едив и-пр'авив-си муаб'ет. Ама-т'ија не-б'иле дев'ојке, б'иле зм'ије, па-се-претвор'иле у-дев'ојке. И-збор'иле-си м'еѓу њи. Едн'ата вик'ала: "Тр'и г'одине в'оду н'е-сам п'ила, н'е-сам-се нап'ила". Др'угата вик'ала: "И ј'а 'еве тр'и г'одине н'е-сам п'ила в'оду..." А тр'еќата в'ика: "М'оре, в'и п'а-сте натоп'иле 'уста, ама-ј'а тр'и г'одине в'оду н'е-сам п'ила.	----------

Развојот на македонската дијалектологија и нејзините претставници

Како научна дисциплина, дијалектологијата е релативно млада наука. Се оформува во текот на XIX век и е сврзана со појавата на младограматичарската школа во лингвистиката. Со развојот на славистиката во втората половина на XIX век се јавува и интерес за македонските дијалекти. Македонскиот дијалектен систем како периферен во однос на останатите словенски дијалекти бил особено интересен за научниците. Во тој период со македонските дијалекти претежно се занимавале странски лингвисти и слависти. Вук Караџиќ, основоположникот на српската писменост, исто така бил заинтересиран за македонските народни говори и во една своја книга во 1822 г. објавил дваесетина народни песни и текстови од Разлошко. Интересот кон македонските народни говори особено се засилил со објавувањето на повеќе збирки на фолклорни материјали, како што се: зборниците со народни песни на Стефан Верковиќ (1860 год.), зборникот на браќата Константин и Димитрија Миладинови (1861 год.), а подоцна и зборниците со народни песни и приказни на Кузман Шапкарев и на Марко Цепенков. Сите овие материјали давале огромни можности за проучување на македонските народни говори. Меѓу позначајните проучувачи на македонските дијалекти во тој период се јавуваат славистите Франц Миклошиќ и Ватрослав Јагиќ кои се интересирале за остатоците на назализмот во јужните македонски говори. Можноста за остатоци на назалите он (*ǫ) и ен (*ę) во периферните македонски говори развила широка дискусија меѓу славистите кон крајот на XIX век. Најголемо внимание во тој период предизвикала работата на словенецот Ватрослав Облак (1864-1896) кој бил ученик на Ватрослав Јагиќ. Тој ја потврдил и ја докажал тезата дека **основата на старословенскиот јазик** е од јужните македонски говори, поточно од околината на Солун. Тој ги проучувал солунските говори, посебно говорот на селот Сухо. Негова најпозната книга е "Македонски студии" објавена во Виена во 1896 година. Со оваа книга дефинитивно победува **македонската теорија** за потеклото на старословенскиот јазик.

Ватрослав Облак, "Македонски студии", 1896 год.



VIII.

Macedonische Studien.

Von

Dr. Vatroslav Oblak.

Die slavischen Dialecte des südlichen und nordwestlichen Macedoniens.

Einleitung.

1. Das Interesse für die slavischen Dialecte Macedoniens ist ebenso alt als die slavischen Studien. Schon Dobrovský und Kopitar interessirten sich lebhaft für die Sprache der slavischen Bewohner Macedoniens. Auch auf diesem Gebiete erwies sich Vuk Karadžić als der Mann der That. In seinem im Jahre 1822 in Wien erschienenen Додатак к санктпетербурским сравнителным рјечницима с особитим огледима бугарскога језика theilte er mehrere macedonische Volkslieder mit und vermittelte so den gelehrten Kreisen die nothdürftigste Kenntniss der macedonischen Dialecte. Wenn auch seitdem durch die Veröffentlichung von Volksliedern, Sagen und Märchen das dialectische Material aus Macedonien bedeutend angewachsen ist und wir insbesondere aus der allerneuesten Zeit in dem vom bulgarischen Unterrichtsministerium herausgegebenen Sbornik ein gewaltiges dialectisches Material von ähnlichen Sprachproben aus verschiedenen Gegenden Macedoniens zusammengetragen finden, unsere Kenntniss der macedonischen Dialecte ist doch noch immer ungenügend und sehr oberflächlich. Wenn dieselbe nicht in gleicher Weise mit dem dialectischen Material zugenommen hat, so tragen daran hauptsächlich zwei Umstände die Schuld. Erstens sind die veröffentlichten Sprachproben zum grossen Theil Volkslieder, und es ist bekannt, dass sich die Sprache, wie sie uns in den Volksliedern entgegentritt,

40. Der Rhinesmus hat sich nur in *gùglif*, *gùglivit* Ob. erhalten, wahrscheinlich aus einem Dialecte der östlichen Umgebung von Salonichi, wo er ja kräftig lebt, eingedrungen.

41. Durch *o* als Reflex des ѫ hebt sich der Debradialect scharf von allen Nachbardialecten ab. Auf dem ganzen Gebiet der Balkanhalbinsel einschliesslich der östlichen Adrialänder erscheint *o* neben *o͡a* nur in dem bulgarischen Rhodopedialect. Der Zusammenfall des alten ѧ mit dem Reflex des ѫ nach *j* z. B. *jozik* wurde auf dem südslavischen Sprachgebiet nur in bulgarischen Dialecten beobachtet, wo er über viele Dialecte verbreitet und in den Denkmälern weit zurück verfolgt werden kann.

Ѣ.

A. Dialect von Suho.

42. Der Dialect von Suho gehört zur südöstlichen Gruppe der macedonischen Dialecte, in denen die Aussprache des alten ·k vom Charakter der nachfolgenden Silbe und vom Accente unabhängig ist. ·k lautet in Suho wie *'ä*, d. i. ein sehr breites dem *a* schon nahe kommendes *ä*, mit Erweichung des vorausgehenden Consonanten, oder wie *ᵉä*, d. i. statt der Erweichung des vorausgehenden Consonanten hebt der Vocal mit *e* an, das schnell in *ä* übergeht. Der Unterschied zwischen *'ä* und *ᵉä* ist ein minimaler. Die Erweichung vor *'ä* wurde auch bei *r* und *c* nicht aufgegeben. Daneben erscheint auch *ë* und *e*, letzteres im unbetonten Auslaut, ersteres in unbetonten Silben des Inlautes.

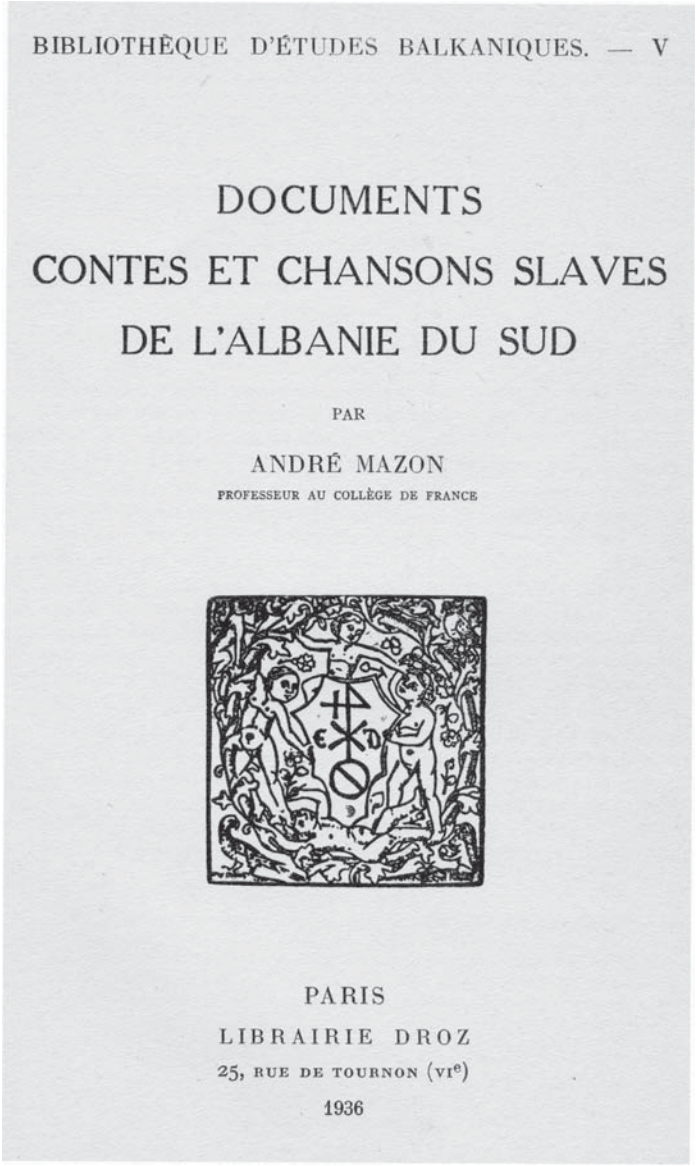
Anm. Eine derartige zweifache Aussprache des ·k erscheint auch in anderen südöstlichen Dialecten Macedoniens. So im Dialect von Ajvatovo, Kirečkjoj, Nevrokop *ᵉa* neben *a*.

a) ·k = *'ä*: *ŕäka*, *ždŕäbe*, *ćäł* (weiches *ć*, aber nicht serb. *ħ*), *ľäp* (*hlěbъ*), *mľäků*, *goľäm*, *sńäk*, *ťäsna*, *ďäte*, *ďäce*, *ďädů*, *ŕätr̥*, *ŕäjka*, *čůŕäk*, *ṕäⁱᵃm*, *ṕäsna*, *ťähnata*, *śäme*, *śäjąm*; die Dualendung: *ďvä*, *grn̥ďä*, *penťä*; *grąndíťä*; Impf. *ľäh*, *ľäšî*, *porm̥ľäh*, *loŕäh*, *loŕäše*, *sṕäh*, *sṕäši*, *faľäh* neben *falëšî*; Imper.: *daďäte*, *pećäte* etc.; *dèńä* nach Analogie von *utrě*, *lětě*, *zimě*, vergl. sloven. *snoči* nach Analogie von *jutri*, *davi*.

b) ·k = *ᵉä*: *bᵉäła*, *bᵉäli*, *slᵉäp*, *slᵉäpa*, *lᵉätů*, *plᵉäva*, *mᵉäh*, *gnᵉäzdů*, *zvᵉäzda*, *vᵉärvam*, *svᵉät*, *bᵉägam*, *pᵉäna*, *trᵉäbůva*,

По образецот на книгата "Македонски студии" од Облак, почнале да се јавуваат и други студии. Во 1901 год. се појавува описот на охридскиот говор од Ефтим Спространов. Димитар Мирчев објавува две монографии - една за кукушко-воденскиот говор и една за прилепскиот говор. Огромниот интерес меѓу славистите за македонската дијалектологија продолжува и во првата половина на дваесетиот век. Посебно се истакнува рускиот научник и професор Афанасиј Матвеевич Селишчев. Тој во 1914 година и престојувал во Македонија каде вршел повеќе истражувања. Во 1918 година во Казањ, Русија, Селишчев ја објавува својата докторска дисертација "Забелешки од македонската дијалектологија" во која дава преглед на дијалектните карактеристики на целата македонска јазична територија. Тој потоа објавувал и други трудови (околу 20) поврзани со македонската дијалектологија. Во периодот меѓу двете светски војни најмногу се истакнуваат француските слависти Андре Мазон и Андре Вајан. Огромна е значењето на Андре Мазон, кој по Облак и Селишчев има најголеми заслуги за претставувањето на македонските дијалекти на европската славистичка јавност. Тој вршел истражувања и теренската работа врз југозападните македонски говори. Неговата обемна книга за говорите во Корчанско (Албанија), поточно за говорот на селата Бобошчица и Дреновени ни дава извонредно богат материјал за оние говори во кои се зачувани најстарите карактеристики на македонскиот јазик. Материјалите, текстовите и песните претставени во таа книга и до денешен ден претставуваат многу значаен извор за проучување не само на македонската дијалектологија, туку и на славистиката и балканистиката во пошироки рамки.

Извадоци од книгата на Андре Мазон за југозападните говори (Бобошчица и Дреновени), објавена во Париз во 1936 година.



BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES BALKANIQUES. — V

DOCUMENTS
CONTES ET CHANSONS SLAVES
DE L'ALBANIE DU SUD

PAR

ANDRÉ MAZON
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

PARIS
LIBRAIRIE DROZ
25, RUE DE TOURNON (VIe)
1936

87. Les heures du Seigneur.

Sulltano imjëshe enash en dervish. Dervisho mu veljëshe sulltanutomu shço çini Gospo vo erkoj çast. « Ja, mu veljëshe, sega Gospo toko pije kafeto, sega toko jë ljëp, sega toko spi », i sve sika. I sulltano çinjëshe sve taka. Itjëshe da stori kaj Gospatogo.

En den Sulltano mu pushçi Patrikutomu i mu veli : « Imash ti çovek ot verata tvoja shço da znjë shço çini Gospo ? Ti davam myvlet tri novi da mi nash takovaj çovek, zosh, ako ne mi nash, poraçva da ti smanje gllavata ». Patriko pana vo goljëmo umelishçe. Ne znjëshe ka da stori ; puljëshe ot ne zha najdvjëshe dot. Sviçqi ot Patrikanata go vidoje mjënat Patrikatogo, toko nikoj ne g'upitvjëshe shço ima i zoshço sjëj tëllka v'umelishçe. Ftorijo den eno kalluerishçe ot vo Patrikanata g'upitvi i mu veli : « Shço si taka vo umenje ? » Patriko mu veli : « Ustavi me. Sulltano mi pita en çovek ot verata nasha da znjë shço çini Gospo erkoj çast ». — « I za tos se umish tëllka ? mu reçe kalluero. Zavedi-me mjëne da mu kazha jëskaj, i ne 'maj kasavet ti ».

Treqijo den go zavede Patriko kallueratogo u Sulltano, so sqipnat karfta[1] : « Ja, mu veli, ti dovedoj çovjëko shço mi pita ». Sulltano go upitvi kallueratogo : « Znjësh ti da mi kazhish shço rabota çini Gospo sega ? » — « Znjëm, mu reçe toj, toko ti çina rixha, esa umoren i glladen, za tos poraçi da ni donese tuva tra ljëp i bijenica da jëme na-eno so dervisho ». Sulltano poraçi i mu dovedoje tamo pret svi. « Na, mu veli kalluero dervishutomu, na ljëp da zdrobime ». I fatije da drobe jobata ljëpta. Kalluero seni nakatosa kasheiti so allxhicata. Fatije da jëde. Ka zvjë dervisho ftorijo kashej, kalluero go preçevki so allxhicata prjëku nozdriti. « Ej ! shço çinish taka, shço, g'udirash ? » mu veli Sulltano mnogo naulen. — « Ka shço g'udiram, mu veli kalluero, mi zvjë kashjëjo moj ». — « Ot gje znjë toj koj e kashjëjo tvoj ? » — « Am ka ne znjëll ? Toj znjë shço çini Gospo a ne poznava kasheiti togovi ? »

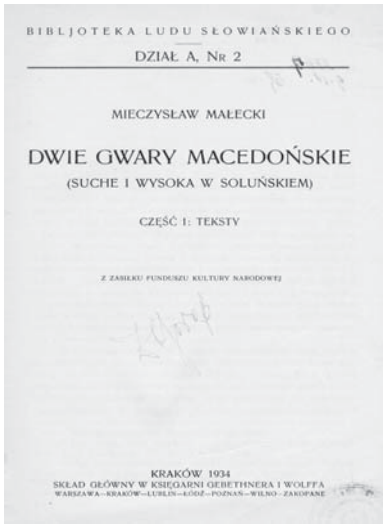
Ustana Sulltano postramoten i poraçi da mu smanje gllavata dervishutomu[2].

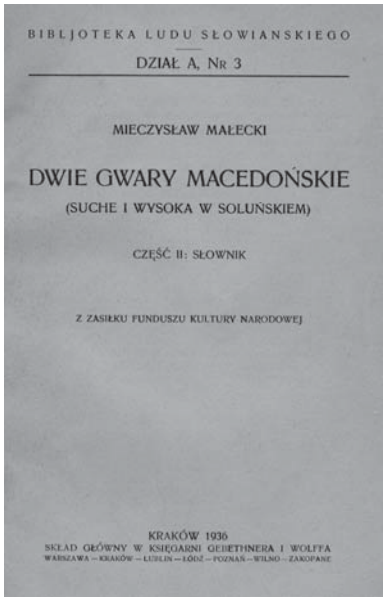
[1] Littéralement « le sang *fondant* de crainte » (on dit par exemple : *snʲäkta sk'ipna* « la neige est fondue »).

[2] C'est un épisode du conte des *Énigmes* qui a été développé ici en un conte nouveau. L'une des trois énigmes posées (« où est le centre de la terre ?» etc.) est parfois : « Que fait à présent le Bon Dieu ? » — et la réponse classique est dans le plus pur esprit chrétien : « Maintenant comme toujours, il humilie les puissants et exalte les humbles ». Voir Bolte-Polívka, nº 152, III, pp. 214-233, « Das Hirtenbüblein ». Ce type de moralité est attesté par plusieurs témoins

Во периодот меѓу двете светски војни со проучување на македонските дијалекти се занимава и полскиот славист Мјечислав Малецки. Тој предавал словенска филологија на Јагелонскиот универзитет во Краков. Малецки ја продолжува работата на Јагиќ и Облак врз јужните македонски говори, поточно говорите на солунските села Сухо и Висока кои ги истражувал повеќе години. Тој не само што ја поткрепил теоријата за македонското потекло на старословенскиот јазик токму од овие говори, туку и за тоа дека македонскиот јазик претставува посебна индивидуалност во јужнословенската јазична група. Истражувањето на солунските говори подоцна го продолжил и ученикот на Малецки, Збигњев Голомб, професор на Универзитетот во Чикаго, САД, кој даде огромен придонес во пручувањето на македонската дијалектологија, славистиката и балканистиката.

Извадоци од книгите на Мјечислав Малецки за солунските говори на Сухо и Висока, објавени во 1934 и 1936 година во Краков, Полска.





Со оформувањето на македонскиот литературен јазик по Втората светска војна, почнува интензивен развој и проучување на македонските дијалекти. Авторот на "Граматиката на македонскиот јазик", Блаже Конески во 1947 година ја објавува монографијата "Прилепски говор". Во педесетите години на дваесетиот век се појавуваат повеќе монографии и трудови посветени на одделни македонски говори.

Основоположник на македонската дијалектологија е академикот **Божидар Видоески** (1920-1998), кој има објавено преку 300 труда од областа на дијалектологијата и претставува едно од **најзначајните имиња** на македонската и словенската дијалектологија на дваесетиот век.

академик Божидар Видоески (1920-1998)

Тој беше долгогодишен професор по дијалектологија на македонскиот јазик на Филолошкиот факултет во Скопје, основач и раководител на одделението за дијалектологија при Институтот за македонски јазик "Крсте Мисирков", раководител на проектот *Македонски дијалектен атлас,* раководител на најзначајните меѓународни проекти *Општословенски лингвистички атлас* и *Општокарпатски дијалектен атлас*, член на Меѓународниот комитет на славистите и член на повеќе меѓународни дијалектолошки и славистички комисии. Видоески беше и член и на Полската академија на науки, Хрватската академија на науки и уметности и

Српската академија на науки и уметности. Божидар Видоески е идеен основач на Центарот за ареална лингвистика при Македонската академија на науки и уметности кој заедно со Одделението за дијалектологија при Институтот за македонски јазик ја продолжува работата врз дијалектолошките проекти кои долги години ги водеше Видоески. Центарот за ареална лингвистика при МАНУ и Институтот за македонски јазик постхумно објавија дел од трудовите на Видоески, а тоа се:

Дијалектите на македонскиот јазик, Том 1, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје 1998.

Дијалектите на македонскиот јазик, Том 2, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје 1999.

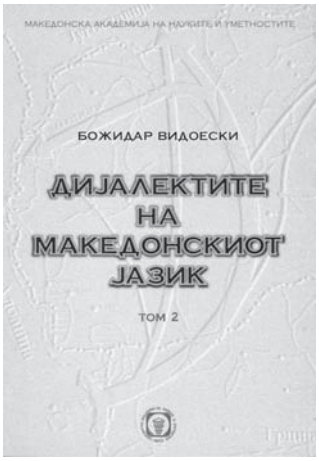
Дијалектите на македонскиот јазик, Том 3, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје 1999.

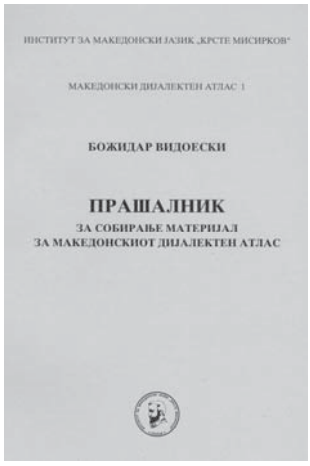
Географската терминологија во дијалектите на македонскиот јазик, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје 1999.

Фонолошки бази на говорите на македонскиот јазик, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје 2000.

Текстови од дијалектите на македонскиот јазик, Институт за македонски јазик "Крсте Мисирков", Скопје 2000.

Прашалник за собирање материјал за македонскиот дијалектен атлас, Институт за македонски јазик "Крсте Мисирков", Скопје 2000





ДИЈАЛЕКТНА ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Граници на македонскиот јазик

Македонскиот јазик го зафаќа централниот дел на Балканскиот Полуостров. Го зафаќа сливот на реките Вардар и Струма и долниот тек на реката Места. 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. Неа ја сочинува планинскиот венец Кораб – Дешат – Јабланица, откаде што се спушта на југозападниот дел на Охридското Езеро. На овој дел на албанска страна остануваат триесетина македонски населби во долината на Дрим западно од градот Дебар и во областа Голо Брдо и три села на брегот на Охридското Езеро. Од јужниот брег на Охридското Езеро границата свртува на југоисток и преку планината Галичица се спушта на југозападниот дел на Преспанското Езеро, откаде што продолжува на југ и преку планината Мокра избива на Грамос, југозападно од градот Костур. На овој дел од границата на албанска страна остануваат десетина села на западниот брег од Преспанското Езеро и три села источно и југоисточно од градот Корча.

На југ македонскиот јазик граничи со грчкиот на целиот простор од планината Грамос па до реката Места 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 сѐ до линијата Грамос – Бер – Солун. Од Солун таа продолжува на исток, па преку областа Богданско, каде што се наоѓаат во словенската лингвистика добро познатите по својот архаичен дијалект селата Сухо и Висока, излегува на реката Места нешто малку североисточно од градот Драма. На исток македонскиот граничи со бугарскиот јазик. На овој дел имаме природна граница. Неа ја сочинува планинскиот венец Деспат – Рила. Од Рила границата свртува на северозапад нешто малку посеверно од Благоевград (Горна Џумаја) и излегува на државната граница меѓу Република Македонија и Република Бугарија.

На север спрема српската јазична територија јазичната граница се поклопува со денешната граница меѓу Република Македонија и СР Југославија (Републка Србија и Црна Гора). 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 Епир, Тесалија и на сето Егејско крајбрежје. Голем дел од топонимијата во тие области е словенска, особено микротопонимијата. Низ вековите јужната и западната граница сè повеќе се поместувале кон север, одн. кон исток на албанска страна, како што било потискувано македонското словенско население. И тој процес на поместување на македонската етничка граница, респ. и јазичната, трае до најново време, а се врши и денеска.

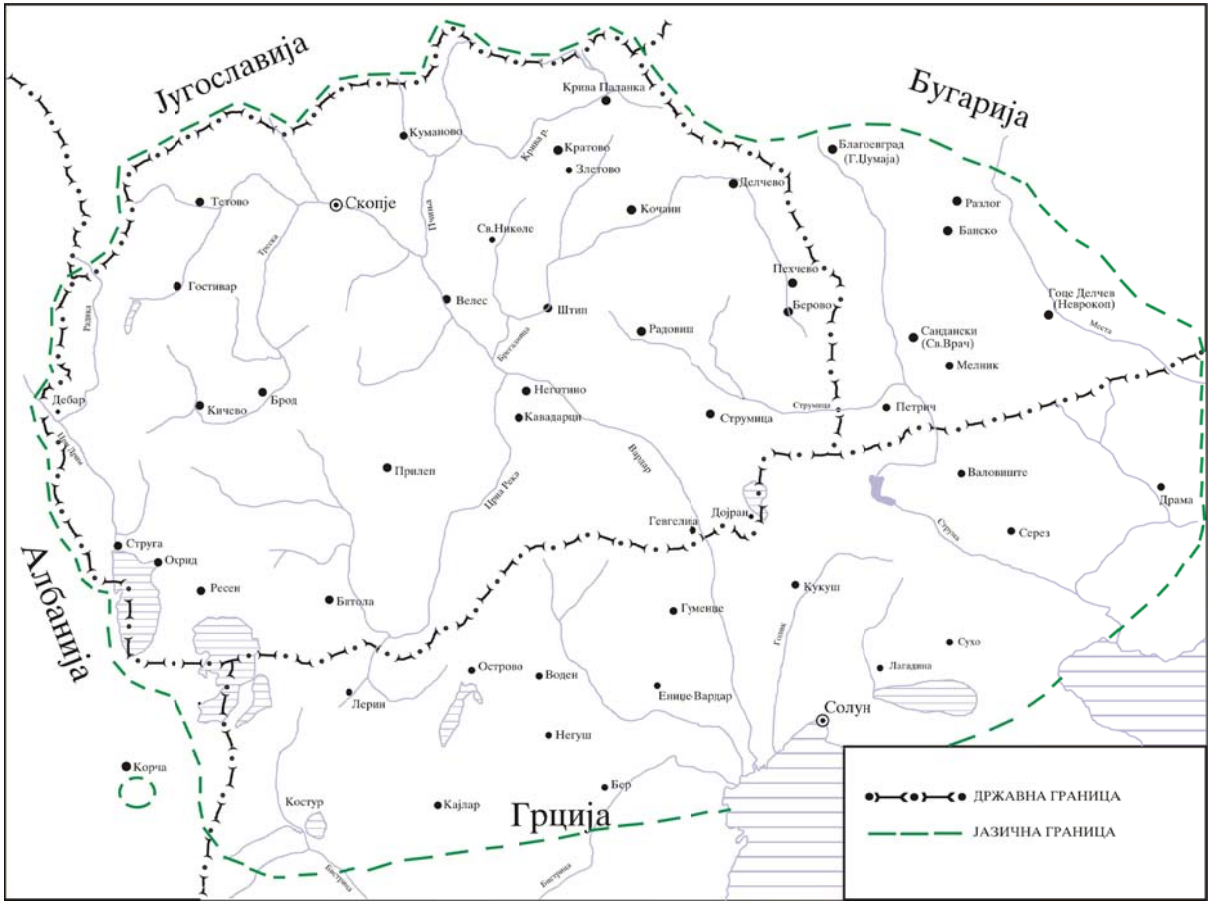
На македонско-албанското јазично пограничје на еден не многу широк простор на правецот Скопје – Тетово – Дебар – Струга – Поградец – Корча живее мешано население – покрај македонското и албанско – со мајчин јазик албански. Во поголема мера тоа население е билингвално.

Исто така и на македонско-грчкото јазично пограничје и широк простор во Егејска Македонија живее мешано – македонско и грчко население. Македонското население превладува по бројот во костурско-леринското и воденско-пазарското подрачје. Во пописните документи од 1951 година на територијата на Грција живееле околу 250.000 Словени, респ. Македонци.

На југозападниот дел на пограничјето со албанскиот и со грчкиот јазик покрај македонското население живеат Грци, Власи и Албанци. Во многу пунктови на правецот Грамос – Рупишта – Негуш – Меглен населението е трилингвално. Македонците покрај својот мајчин јазик говорат и грчки, кој е за нив и службен јазик, и влашки.

Северната јазична граница е релативно стабилна. Разместувањето на населението низ вековите на тој дел се вршело сукцесивно и не оставило повидни траги на јазикот. Дијалектот на неколку села во областа Козјак кои се декларирале за Срби не се разликува ниту по една црта од говорот на македонското население.

Македонското население во областа Пиринска Македонија (околу 180.000 според пописот од 1956), која се наоѓа во составот на Р. Бугарија, освен со својот македонски дијалект се служи и со бугарскиот стандарден јазик како службен.


Југославија
Бугарија
Албанија
Грција
Крива Паланка
Куманово
Кратово
Злетово
Делчево
Благоевград
(Г.Џумаја)
Разлог
Банско
Тетово
Скопје
Кочани
Св.Николе
Пехчево
Гостивар
Велес
Штип
Берово
Радовиш
Гоце Делчев
(Неврокоп)
Сандански
(Св.Врач)
Мелник
Дебар
Кичево
Брод
Неготино
Кавадарци
Струмица
Петрич
Прилеп
Валовиште
Драма
Струга
Охрид
Ресен
Битола
Гевгелија
Дојран
Серез
Кукуш
Гумендже
Сухо
Лагадина
Острово
Воден
Лерин
Енице-Вардар
Солун
Негуш
Корча
Бер
Костур
Кајлар
ДРЖАВНА ГРАНИЦА
ЈАЗИЧНА ГРАНИЦА

Фактори за дијалектна диференцијација на македонскиот јазик

Македонскиот јазик генетски спаѓа во јужнословенската група јазици заедно со бугарскиот, српскиот/хрватскиот и словенечкиот. Сите овие јазици ги поврзуваат: развојот на групите **ort, *olt* во *rat, lat*, сп. мак. *расте, лакот*, замената на секвенците **tort, *tert – *tolt, * telt* во *trat, trět – tlat, tlět*, мак. *врана*, *бре̄г*, *млеко*, замената на **ę* со *е*, мак. *пет*, резултатите на некои промени сврзани со т.н. втора палатализација на заднојазичните консонанти, консеквентната замена на **kv-, *gv-* во *цв-, зв-* пред **ě* и **i* од дифтоншко потекло, наставката **-оть* во инструменталот кај именките од м. и с. род од старите *о*-основи, сп. стсл. *работъ*, *селомь*, *да* како елемент за граматичка зависност на реченичкиот исказ, во областа на деривацијата развојот на суфиксите со елементот *-ц-*, суфиксите **-al′ьka, *-ice*, како и редица лексички или лексикализирани особености.

Потесна целина во јужнословенската јазична фамилија сочинуваат македонскиот и бугарскиот. Од старите дијалектни особини од српскиот и хрватскиот нив ги диференцираат пред сѐ отворената (ниската) артикулација на вокалите **ě* и **ǫ*. Назалот **ǫ* по испаѓањето на еровите и по деназализацијата негова во македонскиот и во бугарскиот се изедначил со т.н. секундарен ер (*ъ*$_2$), сп. мак. *рака – маг̄ла*, буг. *ръка – мъг̄ла*, (: срп. *рука – маг̄ла*). Во бугарскиот јазик и на поширок ареал на македонската јазична територија прасловенските групи **tj, *dj* се рефлектирале во */шт̄, жд/*, во југозападните македонски говори, и во */шч, жџ/*, сп. мак. диј. *г̄аштри – г̄ашчи, междa – межџа*, буг. *г̄аштри, междa* : срп. *кућа, међа*.

Во својот историски развој македонскиот јазик доживеал извесен број промени и во контактот со српскиот.

Еден број од најраните иновации настанати на српскохрватскиот ареал се раширила и на северниот дел од македонската јазична територија. Во еден дел од северните македонски говори **ъ* и **ь* се изедначиле како во српскохрватскиот дијасистем, сп. *сън, дън*. На тој терен се вкрстосуваат изоглосите на рефлексите */у/* и */а/* место носовката **ǫ*, сп. *рука – рака*, или: *рука*, општата форма *на руку* покрај *на рука*. Место **tj, *kt′, *dj* во апелативната лексика редовно се јавуваат континуантите */ќ, ѓ/: куќа, пл̄еќи, ве-ѓи, чаѓе*. Вокалното **ł* овде се рефлектирало како во соседните српски дијалекти – во */у/* и зад денталите во */лу/* во посевернио

појас, одн. во /*лă*/ на другиот терен од северната група, сп. *вук, слуза – слăза, длуг̄о – длăг̄о*.

Северните македонски говори со граничните српски дијалекти ги поврзуваат уште цела серија други особености и од областа на граматиката и деривацијата.

Еден дел од тие црти, карактеристични за српското јазично подрачје, навлегле подлабоко на македонската територија. Така, на пример, фонемите /*ќ, ѓ́*/ на местото на**tj, *dj* ги среќаваме во ред лексеми и морфеми дури во најјужните македонски говори. Така се случило на македонскиот терен место **tj, *kt′ – *dj* да се јави двојна замена – со /*шт̄ – жд*/, одн. /*ш – жц*/ и /*ќ – ѓ́*/, сп.: *п̄леќи, п̄лешка, синоќ, синошен, свеќа, свешник, меѓа, межник*. Некои лексеми, на пр. *веќе, среќа, несреќа*, *т̄акуѓере*, *с(в)еѓере*, партикулата *ќе*, се раширле готово на сета македонска јазична територија. Со српското јазично влијание се објаснуваат во македонскиот и преминот на /*ч*/ во /*ц*/ во старите групи **čr̥-*, **črě-*, сп. *цр̥н*, *цр̥п̄е*, *цревo*, замената /*у*/ место **ǫ* во одделни лексеми, сп. *куќа, суд* и др., заменката *он*, предлогот *у*.

Како заедничка тенденција на македонскиот и на српскиот се истакнуваат замената на **ě* со /*е*/: *бел, леб, сено* и депалатализацијата на консонантите. Веројатно и јотувањето на групите *т̄ј, дј, нј* би дошло во последнава група појави, сп. *браќа, луѓе, т̄р̥ње*.

Интересно е да се укаже дека оние црти што се јавиле под влијание на српскиот јазик најдлабоко продреле во македонскиот јазичен ареал по долината на реката Вардар, каде што води и главната комуникација за Солун и Егејско Море.

Влијанието на српскиот јазик врз македонскиот до поголем израз доаѓа од крајот на XIII век, кога границите на српската држава се шират на југ.

Структурни каркатеристики на македонскиот дијалектен јазик

Македонскиот јазик, од друга страна, развил и ред иновации коишто ја насочувале граматичката структура во поинаков правец, различен од оној по кој одел процесот на бугарскиот ареал. На македонскиот терен се јавува ново иновационо огниште. Македонските иновации се јавуваат скоро паралелно со оние што ги истакнавме како источно-јужнословенски. Тие иновациони појави ја засегаат јазичната структура како целина.

Меѓу најстарите **фонетски** иновации со коишто се диференцира македонскиот јазичен ареал е замената на јаките ерови: *ъ во /о/, *ь во /е/, сп. *sъпъ > сон, *dьпь > ден. Во бугарскиот место *ъ има /ă/, сп. *sъпъ > сăн. Во српскиот / хрватскиот двата ера се изедначиле: *ъ = *ь > /а/ во новоштокавскиот дијалект, сп. *сан*, *дан*. Оваа особина, зародена на македонското иновационо огниште, ја опфатила готово сета денешна етничка Македонија, со исклучок на еден пограничен појас со српската јазична територија на север и на крајниот југоисток на пограничјето со родопскиот дијалект на бугарскиот јазик. Подоцна таа во одделни морфеми се проширила и подалеку на североисток зафаќајќи и дел од бугарското јазично пограничје.

Во рамките на овој јазичен ареал, зацртан со замената на *ъ и *ь во /о/ и /е/, која е извршена уште во X–XI век, се наслојуваат низ вековите цела редица нови црти, коишто сè повеќе и повеќе го оддалечувале од другите иновациони центри на соседните словенски територии. Меѓу поважните иновации спаѓаат – во фонетиката: појавата на протетичко /ј/ пред иницијалното *ǫ, одн. неговите континуанти, сп. *ја҃глен* (*јо҃глен*, *јă҃глен*, *јä҃глен* во одделни локални говори), изедначувањето на предниот назал *ę со *ě, на пр. *месо* и *мера* (во дијалектите: *мјäсо, мјäра*), затврднувањето на старите палатали, со што се отклонила опозицијата по признакот палаталност кај парните палатални консонанти, подоцна загубата на фонемата /х/, нејзината замена во /*в, ф*/ во западниот дел од јазичната територија, појавата на палаталните консонанти /*ќ, ѓ́*/, јотувањето на консонантските групи *т̄ј, дј, нј* во /*ќ, ѓ́, њ*/, во граматиката: множинските наставки кај именките *-ови* (*денови*) и *-иња* (со фонетските варијанти *-ина, -ијна*), сп. *т̄илиња, т̄расиња*, кај глаголите наставките *-ме* во 1 л. мн. кај сите глаголи, сп. *имаме, ораме, носиме, береме*, и *-ле* во множина на *л*-партиципот: *биле, зеле*, потоа: испуштањето на помошниот глагол во 3. л. во перфектот: *т̄ој бил, т̄ие биле*. Важни структурни промени во глаголскиот систем на македонскиот јазичен ареал внесле конструкциите со партикулата ‘ќе’ и со помошните глаголи ‘има / нема’ плус глаголската *н*/*т̄*-форма во среден род од типот: *имам дојдено, имав дојдено*, *сум имал дојдено*, негде дури и *бев имал дојдено* и ‘сум’ плус глаголската *н*/*т̄*-форма од сите глаголи, вклучувајќи ги и непреодните, сп. *сум дојден, бев дојден, сум бил дојден*, итн. Со нивниот развој и вклопување во македонскиот глаголски систем

дошло истовремено и до распределба на функциите меѓу новите форми и наследените словенски облици.

Посебен белег на македонскиот јазик му даваат **акцентот** и структурата на ред синтагми. На македонскиот ареал се оформил нов акцентски систем. Лексичкиот акцент е фиксиран на третата мора во повеќесложните збороформи, сп. *бр'а̄тучед – бра̄т'учеди – бра̄туч'едиве*. Освен тоа македонскиот акцент има синтагматски карактер. Цели синтагми се потчинуваат под еден акцент, сп. *М'ајка-му то̄лк'у-време не-беше-го̄ в'идела с'ина-си. Од-пр'ед-вра̄та му-ја-з'едоа нова̄та-к'ошула*. Во врска со местото на акцентот истовремено треба да истакнеме дека неакцентираните вокали не подлежат на квалитативна редукција со исклучок на еден мал број говори во југоисточна Македонија.

Посебност во македонскиот јазик во однос на околните словенски јазици е и можноста пред глаголот да стојат заменските и глаголските клитики, сп. *Му рече на бра̄т-му, Го викна дете̄то, Сум му бил на свадба̄та*.

Така на денешната македонска јазична територија се оформил еден посебен дијасистем, но кој не ја прекинал врската ни со дијасистемот оформен во рамките на денешна Бугарија, и којшто постојано ги продлабочувал врските со дијасистемот на српскохрватскиот јазичен ареал.

Најголем дел од приведените иновации, а уште и ред други, се јавиле во резултат на меѓујазичниот контакт на македонскиот со балканските несловенски јазици, а пред сè со балканскиот латински. **Балканските јазици** влијаеле на два плана. Од една страна тие поттикнувале нови процеси, кои понатаму оделе по свој пат како што им го одредувал јазичниот систем на македонскиот, одн. микросистемот, ако појавата се вршела во рамките на еден помал ареал на македонскиот дијасистем. Од друга страна пак несловенските јазици успорувале некои јазични процеси во граматичката структура.

Како „балканизми“, иновациони појави што се развиле во контактот со балканските несловенски јазици, во науката се прифатени: загубата на синтетичката деклинација, развојот на категоријата определеност кај именските зборови и во врска со тоа појавата на постпозитивниот член, аналитичката компарација, удвојувањето на објектот, модалните глаголски форми со ‘ќе’ и конструкциите со ‘има / нема’ и со ‘сум’+глаголската *н*/*т*-форма. Овие иновации зафатиле поширок ареал на словенскиот Балкан.

Повеќето од нив во помала или поголема мера присутни се и во бугарскиот дијасистем, а дел од нив и во торлачките дијалекти на српската јазична територија. Но еден добар дел од нив се задржал на македонскиот терен и длабоко навлегол во структурата на македонскиот јазик. Во западниот и во јужниот регион на македонската јазична територија се затврднале: препозитивната употреба на клитиките, сп. *Го виде Стојана, Му рече на Стојана, Си го изел лебот*, испуштањето на предлогот *во*, сп. *Ќе одам Битола, Отиде Прилеп*, искажувањето на директниот објект со предлогот *на* кај именките што означуваат живо суштество, сп. *Го викна на Марко*, генерализирањето на една кратка заменска форма – дативната за машки и среден род *му* како граматички сигнал за дативниот објект, сп. *Му рече на човекот, Му рече на детето, Му рече на жената, Му рече на жените / децата / мажите*. Многу сличности меѓу западните македонски дијалекти и ароманскиот наоѓаме во употребата на предлогот *од* со посесивно значење, сп. *куќата од Марка*. Ред балканизми на македонскиот терен наоѓаме и во областа на деривацијата, на пр. деминутивно-хипокористичкиот суфикс *-уле* : *детуле*, *брадуле*, и посебно во лексиката. Сите приведениве јазични особености распоредени се на западната и јужната периферија на македонскиот јазик, таму каде што се разграничува тој со албанскиот и со грчкиот, и каде што има и денеска најголема концентрација на ароманско население.

„Влијанието на балканската јазична средина не се огледа само во промените што го зафатиле наследениот словенски граматички тип, туку и во одржувањето на поедини негови облици, во случаи кога имало согласување со балканските јазици“ (Блаже Конески, *Историја на македонскиот јазик*, стр. 10, Скопје 1981). Така се објаснува зачувувањето на аористот и имперфектот, а во западно-македонските говори и дативот кај личните и роднинските имиња од машки и женски род.

Не ретко се случува на местото на една стара особина во дијалектниот јазик да се развиле повеќе од две нови, кои секоја посебно функционира во својот микросистем. За илустрација да ги земеме, на пример, континуантите на носовката **ǫ*. Таа се дефонологизирала. Во едни региони исчезнала наполно изедначувајќи се со некоја од постојните фонеми: /*а*/ во централните, /*у*/ во северните, /*о*/ во малореканскиот. Во таквите случаи таа можела да помогне само во редистрибуцијата на фонемата со којашто се

изедначила, или поточно во која се преточила. Меѓутоа, во повеќе микросистеми *ǫ ја задржала својата самостојност во однос на другите вокални фонеми, го изменила само своето качество, а со тоа и своето место во системот. Со други зборови, се измениле нејзините составни елементи – дистинктивните признаци. Така, по македонската јазична периферија ги наоѓаме како континуанти за *ǫ фонемите: /ä/, /ă/, /å/. Тие придонесле за формирање на три нови вокални системи. При вакви, да ги наречеме мултилатерални иновации, имаме повеќекратно теренско опонирање и зборуваме за повеќе микроиновациони огништа во рамките на еден дијасистем. Изоглосите на ваквите иновации во повеќето случаи претставуваат затворени линии. И овие иновациони огништа најчесто се наоѓаат на западномакедонскиот терен.

Историски развој на македонските дијалекти

Процесот на дијалектната диференцијација на македонскиот јазик може да се следи уште од XI век. Тој започнува заправо истовремено со појавата на првите иновации. Со дефонологизацијата на еровите (*ъ, *ь) и со замената на јаките *ъ и *ь во /о/ и /е/ на северното пограничје и на крајниот југоисток спрема бугарската јазична територија останува еден појас непокриен со новите резултати. Тука започнува веќе формирањето на преодни говорни појаси меѓу македонскиот и бугарскиот на исток и македонскиот и српскиот на север. Тие појаси подоцна постепено ќе се пополнуваат со повеќе црти. Во северните говори ќе навлегуваат иновации од север и од југ и тука ќе се вкрстуваат, а на источното пограничје ќе се испреплетуваат изоглоси на појави зародени на бугарските иновациони огништа, а од друга страна на исток ќе продираат црти формирани на македонскиот терен, како што е случајот со континуантот /о/ од *ъ во одделни морфеми, или рефлексот /а/ за *ǫ, замената на *ě со /е/, депалатализацијата на консонантите, и други, во некои западни бугарски дијалекти.

Како последица на загубата на еровите внатре на македонската територија се јавиле истовремено две иновации. По испаѓањето на слабиот *ъ(ь) во групите **сvь-*, **svь-* во западниот дел на македонскиот ареал сонантот *в*, секако во тоа време уште билабијален, преминува во /у/, додека во источните говори во секвенците *цв* и *св* се развил секундарен вокал, кој ги раздвоил консонантски-

те групи коишто биле тешки за изговор. Така се добиле две вредности: *цу-*, *су-*: *цӯтӣ, осунӣ*, во западните, и *цав-*, *сав-*: *цавӣ* – *цаві̄е*, *осавне* – *осамне*, во источните. Овие се секако меѓу најстарите диференцијални црти на македонскиот терен.

Во XII–XIII век на македонскиот терен се јавува цела серија промени како во областа на фонологијата, така и во флексијата. Меѓу фонетските промени, кои најмногу оставиле траги на дијалектното дробење на македонскиот јазик, спаѓа, без сомнение, деназализацијата на носовките **ǫ* и **ę*. Втората се совпаѓа со **ě* (= јат), што претставува посебност на македонскиот по однос на бугарскиот, а вокалот **ǫ* во разни региони на македонската територија се рефлектира различно: или се задржува неговиот темен изговор – /*ă*/: *ръ̆ка*, одн. *ръ̆нка*, каде што се задржал назалниот призвук подолго време (во сушко-височкиот и костурскиот), или **ǫ* се преточува во еден од другите вокали во системот – /*а*/ на поширок ареал во средишниот дел на Македонија: *рака*, – /*о*/: *рока* во малореканскиот, – /*у*/: *рука* во северните, или пак таа развила нови дистинкции и дала нови вредности: /*å*/ – отворено *о*, кое го задржува признакот лабијалност, но како суштествен се јавува степенот на отворот, сп. *рåка* во дримколско-голобрдскиот и во други пунктови на западната периферија што ги спомнавме порано; /*ä*/ – отворено *е*, кое има повисок степен на отвор од /*а*/, но поради тоа што во вокалниот систем на дадениот говор нема друг преден вокал од широкиот отвор повишениот отвор е редундантен. Со новите вокали ниската фонема /*а*/ добила свои парници и се образувале три нови корелации: /*а ~ å*/ во едни говори, /*а ~ ä*/ во други, одн. /*а ~ ă*/ во говорите каде што се задржал темниот изговор. Во крајна линија место вокалот **ǫ* на македонскиот терен сме добиле вкупно девет различни резултати: /*ă*/, /*ăн - ăм*/, /*а*/, /*ан - ам*/, /*å*/, /*ån - ăм*/, /*ä*/, /*о*/, /*у*/.

Во врска со носовката **ǫ* има уште две појави релевантни за дијалектната диференцијација. Пред почетното **ǫ* се јавиле два протетички гласа: /*j*/ во западниот дел, сп. *ја̄глен* и /*в*/ во источниот: *ва̄глен* – *вă̄глен*. И второ, од познатото мешање на носовките во западните говори се запазиле траги, сп. **ję* > **jǫ* : *jăзик, jазик, jозик, jäзик*, додека во источното наречје место секвенцата **ję* имаме *(j)е*, сп. *(j)език*, *(j)е̄тр̥ва*, итн.

Во односниов период – до XIII век во рамките на македонскиот јазик се извршиле уште ред промени и фонетски и морфолошки, кои оставиле видни траги и врз територијалното расчленување

негово. Во вокализмот врз дијалектното членење многу придонесле и рефлексите на вокалните*$\underset{\circ}{l}$, *$\underset{\circ}{r}$. Во повеќето говори вокалниот дел на континуантите на *$\underset{\circ}{l}$, *$\underset{\circ}{r}$ совпаднал со рефлексот на *ϱ, така што се ширел бројот на примерите со новите вокални фонеми. Во текстовите од односниов период наоѓаме примери што укажуваат и на редукцијата на неакцентираните вокали, една важна иновација, која ја продлабочила дијалектната диференцијација особено во јужниот дел на македонскиот дијасистем. Најверојатно во тоа време се оформиле во главни црти и акцентските системи во дијалектите. Во консонантизмот започнал процесот на дефонологизацијата на меките парни сонанти и губењето на мекоста воопшто. Бројни иновации се јавиле и во граматичката структура на јазикот. Се забележува тенденција за диференцирање на наставките *-ове* и *-ови* – првата превладува како дативна во западните говори, а втората се наложува во множината, сп. денеска во дебарските говори: *тат̄ко(в)е* (дат.) и *синови* (мн.). Кај глаголите како иновација се оформува наставката *-ме* во 1 л. мн. и *-ле* во множината на активниот партицип: *биле* (: *били* – во источните говори). Во 3 л. едн. почнува да се испушта *-т̄*.

Така, кон крајот на XIII век веќе биле оцртани основните дијалектни групи во Македонија. Со подоцнежните иновации процесот на дијалектното членење само се продлабочувал, но во рамките на веќе зацртаните, негде и оформените територијални единици.

Во XIV век, како што спомнавме, се засилува српското јазично влијание со ширењето на српската држава и со поместувањето на нејзиниот центар кон југ, и во резултат на тоа влијание се зацврстуваат фонемите /*ќ, ѓ*/.

Уште повеќе процесот на дијалектно членење се продлабочува од XVI век, кога започнува во западните и во северните говори дефонологизацијата на /*х*/ и губењето на ред консонанти во интервокална позиција, меѓу кои особено /*в*/. Како последица се јавуваат нови односи меѓу вокалите, а како резултат се јавуваат редица дифтоншки секвенци и фонетски долги вокали, за кои спомнавме порано. Но сега да истакнеме дека овие нови процеси повеќе го засегнале западното наречје и некои југозападни говори.

По овој начин западните говори се здобиле со нови диференцијални особини и уште повеќе се оддалечиле од источното наречје, но истовремено и во рамките на западното наречје дошло до поголемо диференцирање меѓу поодделни локални говори.

Заклучоци:
– Најголема дијалектна диференцијација има на јужната и западната периферија, на пограничјето со албанскиот, грчкиот и влашкиот јазик. На пограничјето со српскиот јазик бројни дијалектни црти навлегле подлабоко на македонскиот јазичен ареал и се формирал еден појас на типично преодни говори. Преодот меѓу македонскиот и бугарскиот јазик е значително поблаг во однос на северната граница.
– Процесот на дијалектната диференцијација во Македонија започнал уште со првите иновации, кои можат да се следат од XI век наваму. Основните контури на денешните македонски дијалекти доста се видни уште на преломот од XIII во XIV век. Еволуцијата на многу процеси започнати подлабоко во минатото продолжила и подоцна, а некои се наоѓаат уште во тек, уште се незавршени.
– Во голема мера врз дијалектното членење на македонскиот јазик придонесле балканските несловенски јазици, во помала мера и српскиот. Најголема дијалектна диференцијација е извршена во областите со мешано население – македонско и немакедонско, во западна и во јужна Македонија, каде што има најголем степен на интерференција, бидејќи населението во тие краишта е двојазично, негде и тријазично.

Дијалектни карактеристики во областа на фонетиката/ фонологијата, граматика и лексиката

Најдлабоки траги врз диференцијацијата на македонскиот јазик оставил **акцентот**. Ред дијалектни појави во областа на дијалектниот вокализам се условени од местото на акцентот, на пример, редукцијата на ниските вокали во јужните дијалекти, прегласот на /*а*/ во /*ӓ*/ или /*е*/, исто така во јужните и во југоисточните дијалекти, реализацијата на јат /*ӓ*/ во корчанскиот, сушко-височкиот, гоцеделчевскиот и разлошкиот говор. Во охридскиот и во полошкиот постои разлика во реализацијата на /*а*/ во зависност од местото на акцентот. Во акцентиран неиницијален слог во тие говори /*а*/ се неутрализира со изговорот на фонемата /*ă*/. Во повеќе говори (прилепскиот, дебарскиот, нестрамскиот, серско-лагадинските) под акцент вокалите /*е*/ и /*о*/ имаат затворени алофони [*ę, ǫ*], а во други говори вокалот /*ă*/ се изговара во неакцентирана позиција поотворено [*ạ*], така во северните и во серско-лагадински-

те. Најверојатно акцентот придонесол и во двојната рефлексација на *ǫ во повеќе западни говори, сп. *рӑка, па̄т̄* : *обрач, желад*.

Вокалните системи на македонскиот доста се зависни и од консонантското соседство. Под влијание на меките консонанти е извршен прегласот на /*а*/ во /*ä, е*/ во југоисточните и во некои јужни говори, на пример во корчанскиот, во поограничена мера и во костурскиот. Во вевчанскиот говор (Струшко) зад лабијална согласка носовката *ǫ и вокалните *r̥, *l̥, се рефлектирале, видовме, во лабијализирано /*å*/. По испаѓањето на консонантите /*х, в, ј*/ и некои други во поограничен степен, во интервокална позиција во западното наречје се образувале нови вокални секвенци, потоа се јавиле цела серија дифтонзи [*еi̯, аi̯, оi̯, уi̯, –i̯а, i̯е, i̯о*; *е*^{а}, *о*^{а}, *а*^{е}; *ў̆а, ў̆е*], се образувале нови фонетски должини [*и:*, *е:*, *а:*, *о:*], се јавиле промени во структурата на слогот, дошло во ред случаи до скратување на збороформите, сп. *воденица > водеинца > водеi̯нца*, *п̄оловина > п̄олоина > п̄олоi̯на*, *невест̄а > неест̄а > не:ст̄а > нест̄а*, *п̄рог̄овори > п̄рог̄оори > п̄рог̄о:ри > п̄рог̄ори*.

Влијанието на вокалите врз консонантите е доста ограничено. Нешто малку придонесле за палатализацијата предните вокали, сп. *ракија* : *рак'ија* // *раќија, лаг̄и* : *лаг̄'и* // *лаг̄́и*, како и за неутрализација на /*л*/ и /*л'*/. Во серско-лагадинските говори пред предните вокали сите тврди консонанти леко се палатализираат.

Во дијалектните **фонолошки системи** на македонскиот значително е поголема диференцијацијата на вокалите отколку на консонантите. Побогати се оние вокални системи што се наоѓаат на јазичната периферија, посебно на западната и на јужната на допирот со несловенските јазици. Во тие системи бројот на вокалите варира од 6 до 8. Најчести промени се вршени кај отворените вокали, на пример, редукцијата во јужните дијалекти.

Разликите во дијалектниот вокализам се доста стари. Погоре спомнавме дека најмногу за промените во инвентарот на вокалните фонеми придонесле назалот *ǫ и вокалните *r̥, *l̥. Место *ǫ наоѓаме цела една редица континуанти /*у, о, а, å, ă, ä, å̄н - å̄м, ă̄н - ă̄м*/. Исто така и за вокалното *l̥ /*л̥, ăл, лă, лу, ал, äл, å̄л, ол, у, å, ă*/.

Консонантизмот е релативно поустојчив. Кај сонантите промените повеќе биле насочени кон ликвидација на диезноста и тој процес се наоѓа уште во тек во повеќе дијалекти. Кај опструентите повеќе промени се извршиле во потсистемот на африкатите и кај веларите. Кај африкатите изразена е тенденцијата за пополнување на потсистемот (со *ц̣* и ново *s*, негде и со палаталниот пар *ќ-г̄́*),

а кај веларите за упростување на потсистемот (со губењето на *х*). Не е наполно сталожен во некои региони на дијалектниот јазик ни потсистемот на уснените опструенти, бидејќи фрикативното /*ф*/ уште фонолошки не е стабилизирано.

Дијалектната граматика е нешто поуедначена во споредба со фонологијата.

Во **именската флексија** македонските дијалекти се разликуваат пред сè по однос на формите за изразување категоријата определеност, по однос на формите за објектот, по некои граматички морфеми, и во повеќе случаи по морфонолошки појави. Во дел од источните македонски говори запазени се и акцентски алтернации. Поголема диференцијација покажуваат заменките. Разлики постојат и во инвентарот на формите и на одделни системи, на пример, кај демонстративните заменки, и во морфологијата на личните заменки.

Во **глаголската флексија** поголема разнообразност наоѓаме во граматичките морфеми, во инвентарот на формите, во однос на дистрибуцијата на старите и новите глаголски форми, особено во партиципските конструкции и форми.

Добар дел од разликите во флексијата се должат на фонетски промени што ги засегнале и флексивните морфеми. Колку далеку можела да се измени морфемската структура во одделни говори поради фонетски процеси најилустративно ни го покажуваат наставките за 1 л. едн. и во множината во сите лица во аористот и имперфектот. Во говорите каде што /*х*/ се загубило или се изменило во друга фонема, со нејзините промени се менувал и фонемскиот состав на морфемите. Така, на пример, во 1 л. едн. во македонскиот дијалектен јазик ги наоѓаме формите од 'рече': *рекох, реко, реку, рекоф, рекок, рекој*, онака како што се заменувало /*х*/ – со *ϕ*, *в-ф, ј, к*. Меѓутоа, процесот не застанал само на тоа. Поради настанатите омонимии со разни други форми се јавиле верижни промени, во кои биле вклучени и други граматички фактори.

Важна улога во глаголската флексија, па и воопшто во граматиката, одиграла аналогијата. По аналогија се создадени во редица дијалекти и други промени.

Македонскиот јазик силни промени претрпел и во **лексичкиот состав**, како и во **зборообразувањето**. Дијалектната лексика особено била подложена на промени и диференцијација под влијание на балканските јазици, пред сè на грчкиот, но особено многу под влијание на турскиот. Некои од иновациите го покриле сиот

македонски јазичен ареал, но добар број останал во рамките на одделни локални говори и станал негова карактеристика. Во јужните говори, нешто и во западните, најмногу се напластиле туѓојазичните лексеми. Но од друга страна во тие говори и најмногу се запазиле словенски лексички елементи, кои на другата македонска територија биле истиснати.
Слична е состојбата и во зборообразувањето. Некои суфикси од туѓо потекло станале дијалектна особина на повеќе говори, на пример *-уле* со дериватите.

Илустративен материјал: *текстови* и *карти*

Сушко-височки говори (Солунско)

Сухо

(Александар Велики јава на коњ)

Пујн'о вр''ăм'ą на-мак'ед'онскију ц'ар' на-Ф'илипąта му-п'усна ид'ин ц'ар', – ам'а гу-ни-зн'ам кутр'и б''äши – ид'ин к'он' сăс-в'олска гл'ава. К'он'у гу-в'икаха "Вук''ефалус"; му-гу-п'усна бакш''иш'.
Ид'ин д''ен' сă-субир'аха ш''ич'кију аск''ер ут-Филип'упул напру'авлиąоту на-ц'ар'у, сă-м'ăн'ч'аха да-гу-ј'ахнат к'он'у, к'он'у сă-пл'аш'иш'и ут-с''äŋкат'а-му и-пуид'ин ни-м'ож'иш'и да-гу-приближ''и; дур на-миш'им'ер сă м'ăŋкаха, ни-муж''а да-гу-ј'ахни пуид'ин.

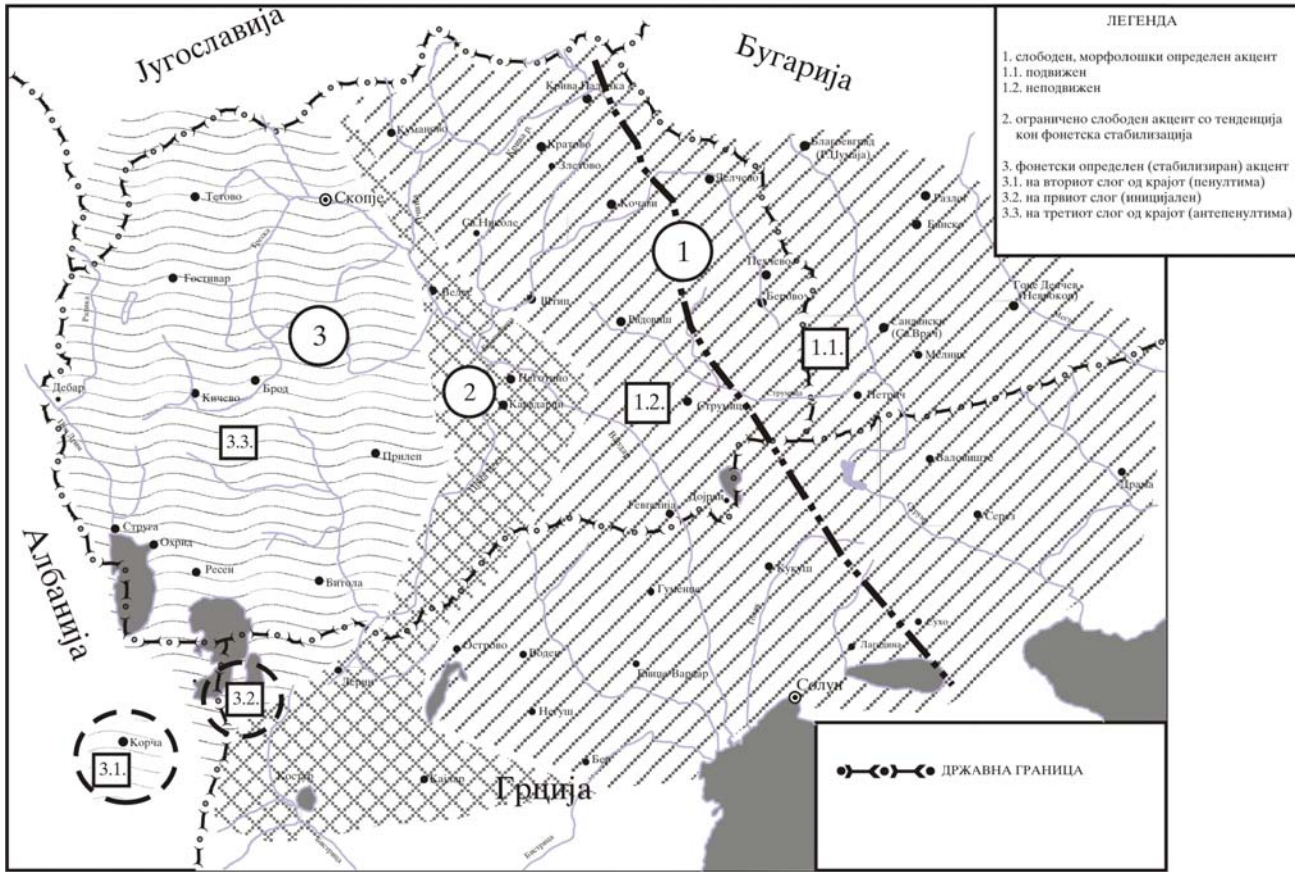
(Мјечислав Малецки)

Костурски говор

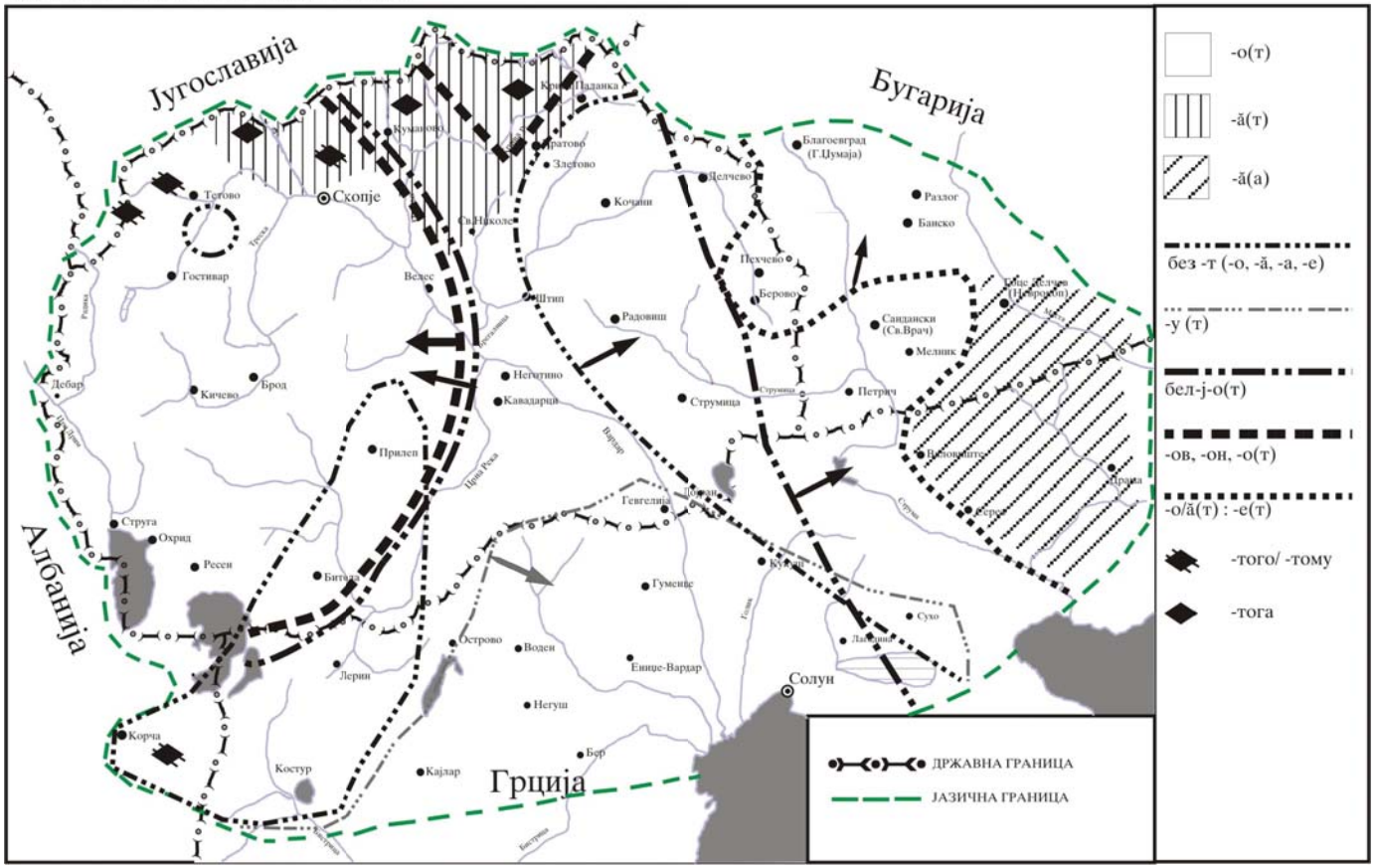
Дăмбени

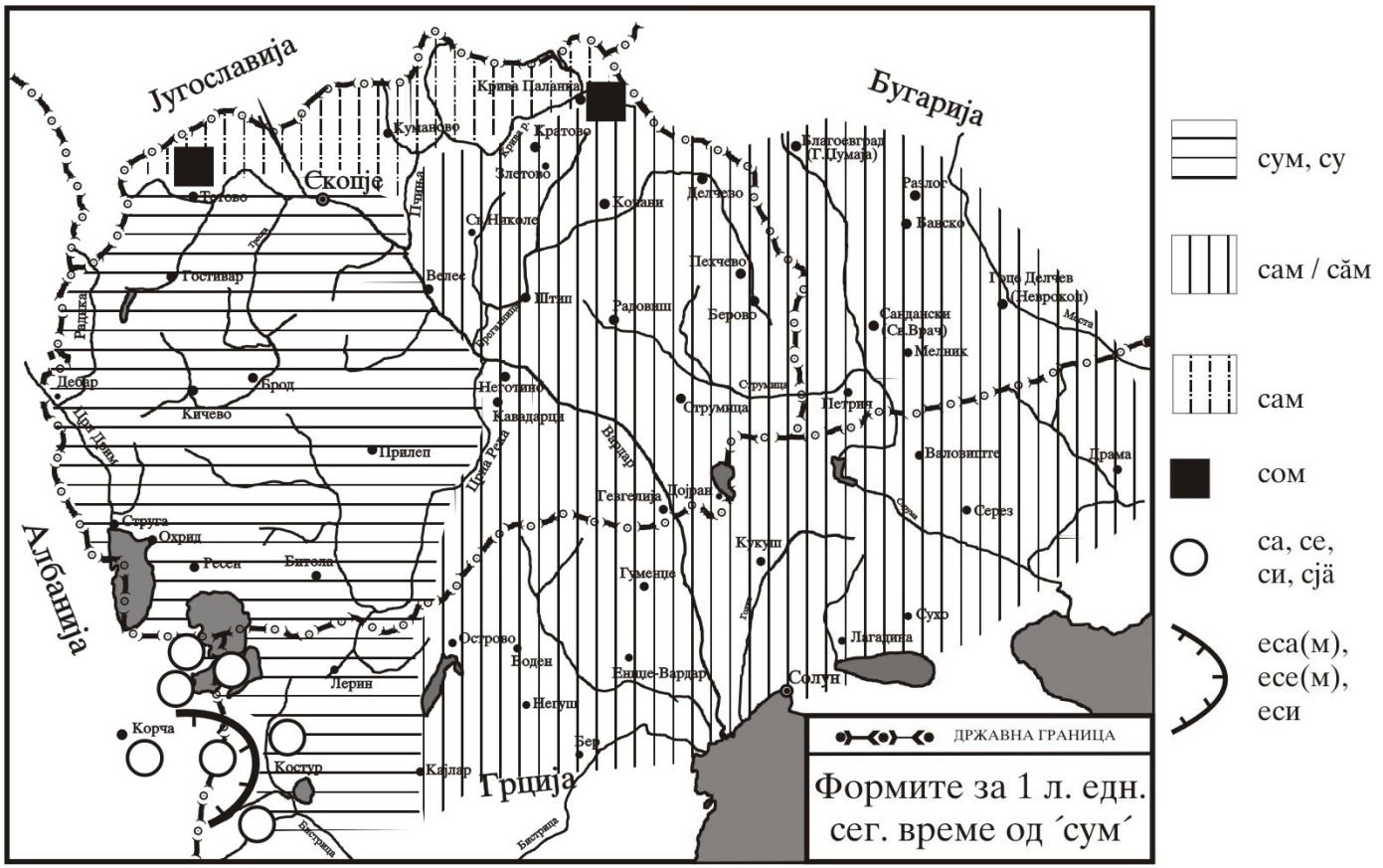
Мара Пепелашка

Ка-си-б'ее тр'и с'естри и-ена-м'ајка. М'ајка-му б'еше мн'огу б'олна и-му-'умбре. Отка-му-'умбре м'ајка-му, дв'ете п'оголąеми с'естри н'е-прав'ее н'ишчо во-кăшчата т'уку ја-клав'ае М'ара пепел'ашка да-и-пр'ави раб'отите: да-в'ари м'анца, да-му-п'ери пл''ачки, да-му-бр'иши. Му-вик'ае М'ара пепел'ашка, заш-т'аја сед'еше св'е при-огн'ишчето во-п'епелта. С'естрите дв'е му-им'ае 'инат заш-т'аја б'еше мн'огу л''епа и-д'обра. Т'ија с'ăмо си-од'ее во-ц'рква, а-н'еја н'е-ја остав'ае да-изл'ези от-вр'атата. 'Енаш М'ара 'ојде 'отскрим от-с'естрите, кога-т'ие б'ее во-ц'рква, на-гр'обо при-м'ајка-му. Т'аму ф'ати да-пл'ачи и-да-му-к'ажва на-м'ајка-му шч'о пр'аве с'естрите.


Југославија
Бугарија
Албанија
Грција
Скопје
Тетово
Гостивар
Дебар
Кичево
Брод
Прилеп
Струга
Охрид
Ресен
Битола
Корча
Кратово
Злетово
Кочани
Св.Николе
Велес
Штип
Неготино
Кавадарци
Виножани
Пехчево
Берово
Струмица
Радовиш
Валовишче
Серес
Кукуш
Гумендже
Островско
Воден
Ениџе Вардар
Солун
Нагуш
Кавала
Благоевград (Р.Бугарија)
Разлог
Банско
Гоце Делчев (Неврокоп)
Сандански (Св.Врач)
Мелник
Петрич
Драма
Лъки
Ласкарево
1
1.1.
1.2.
2
3
3.1.
3.2.
3.3.
ЛЕГЕНДА
1. слободен, морфолошки определен акцент
1.1. подвижен
1.2. неподвижен
2. ограничено слободен акцент со тенденција кон фонетска стабилизација
3. фонетски определен (стабилизиран) акцент
3.1. на вториот слог од крајот (пенултима)
3.2. на првиот слог (иницијален)
3.3. на третиот слог од крајот (антепенултима)
ДРЖАВНА ГРАНИЦА

Формите на членот во македонските дијалекти




Југославија
Бугарија
Албанија
Грција
Скопје
Тетово
Гостивар
Дебар
Кичево
Брод
Прилеп
Струга
Охрид
Ресен
Битола
Лерин
Корча
Костур
Кајлар
Острово
Воден
Негуш
Бер
Неготино
Кавадарци
Велес
Штип
Кумановo
Крива Паланка
Кратово
Злетово
Св.Николе
Конани
Радовиш
Делчево
Пехчево
Берово
Струмица
Гевгелија
Дојран
Гуменце
Енице-Вардар
Кукуш
Солун
Благоевград (Г.Цумаја)
Разлог
Банско
Гоце Делчев (Неврокоп)
Сандански (Св.Врач)
Мелник
Петрич
Валовиште
Серез
Драма
Сухо
Лагадина
Радика
Пчиња
Црна Река
Вардар
Струмица
Маста
Бистрица
ДРЖАВНА ГРАНИЦА
Формите за 1 л. едн. сег. време од ´сум´
сум, су
сам / сăм
сам
сом
са, се, си, сјä
еса(м), есе(м), еси

ОСНОВНИ ДИЈАЛЕКТНИ ГРУПИ

На македонскиот јазичен ареал се изделуваат јасно три поголеми групи говори или наречја: **западно наречје**, **југоисточно наречје** и **северни говори**.

Западно наречје

1. Во ***западното наречје*** влегуваат говорите на западното пограничје од Шар Планина и границата со српската јазична територија па до јужниот брег на Преспанското Езеро. Источната негова граница од јужниот дел на Преспанското Езеро се движи кон североисток, поминува нешто малку посеверно од градот Лерин и избива на завојот на Црна Река од Пелагонија во Мариовската клисура. Оттука таа продолжува на север по планинскиот венец на Селечка и преку областа Клепа излегува на Вардар нешто малку позападно од утоката на Црна во Вардар. Го сече Вардар и источно од градот Велес сè по левата страна на Вардар продолжува на север, ја сече реката Пчиња кај Катланово, откаде што свртува во лак кон северозапад и излегува нешто малку северно од Скопје. Селата во подножјето на Скопска Црна Гора северно од линијата Арачиново – Радишани – Бардовци остануваат надвор од границите на западното наречје. Северната граница оди приближно по правецот Скопје – Тетово – Шар Планина, каде што се затвора граничниот круг.

Најостра е границата меѓу западното и источното наречје на просторот меѓу вливот на Црна во Вардар па сè до Скопска Црна Гора. На северната страна изразито остра граница има на скопскиот дел, додека во Полог таа нешто се ублажува.

Западното наречје го карактеризираат две групи особини. Од една страна во него се чуваат некои стари црти и тој број расте како што се оди кон западното пограничје спрема албанската јазична територија. Повеќето од нив се од морфолошка природа. Меѓу помаркантните од нив спаѓаат: пазењето на стариот ген.-акуз. облик во функција на општа форма кај личните имиња од м.р. на консонант, на *-о* и *-е*, сп. *Го виде Стојана, Марка, Столета*, роднинските: *тетина, татка, чичета*, и изведените на *-ко* и *-ло* што означуваат лична црта на човекот: *Го викна грбла, мрсулка* (: ном.

г̄рбло, *мр̥сулко*). На нешто малку потесен ареал се пази и стариот дативен облик од синтетичката деклинација, исто така кај личните и роднинските имиња од машки род, како и кај имињата од женски род на *-а*, сп.: *Му реков Сто̄јану / Илију / Марку*, одн. *Марко̄ту / Марко(в)е, Марко(в)и, Петре̄ту / Пе̄тру / Пе̄тре(в)е / Пе̄тре(в)и*, ж.р. *Јани / Јане, те̄тки / те̄тке*. Како релативен архаизам да го земеме и чувањето на членските форми на *-в* и *-н*: *лебов, лебон*. На другата територија, ќе видиме, се јавува само членот *-о̄т*. Според тоа западните говори познаваат троен член. Доста добро е запазен и вокативот со флексија: *бра̄те / бра̄ту, зе̄те, мажу, те̄тко, Ра̄тке*. Кај личните и лично-предметните заменки исто така добро се пази дативниот облик: *мене ми*, *нему му, ним / ними им, кому, некому* итн., како и кај демонстративните: *овему, онему, овејзе / овејзи* и др. Овде се задржал системот од три вида демонстративни заменки, што е во согласност со три вида членски морфеми. Во вербалната флексија за ова наречје е карактеристична наставката *-те̄* во 3. л. едн. на презентот: *има̄т*, *носӣт*. Во 1 л. едн. на презентот во повеќето говори отсуствува наставката *-м*: (*ја – јас*) *ко̄па, носа, бера.*

Поголем дел од диференцијалните црти на западното наречје се иновации. Меѓу најзначајните дијалектни карактеристики на западното наречје спаѓа местото на акцентот како во одделни збороформи, така и во синтагмите. Овде е акцентот фиксиран во повеќесложните зборови на третата мора од крајот. Овој е единствен акцентски модел во словенскиот јазичен ареал. Сп.: *п̄л'анина–п̄лан'ината*, *бр'а̄тучед – бра̄т'учеди – бра̄туч'едите*. Во случаите како *вод'е̯инца, крас̄т'а̯ица, вол'о̯ӣте*, секвенците [*а̯и̯, е̯и̯, о̯и̯*], иако се еднослоѓни, содржат по две мори.

Во ова наречје има широки можности да се образуваат акцентски целости. Именските и глаголските синтагми во обичната реч, кога не се врши посебно маркирање на составните компоненти, најчесто се групираат под еден акцент, сп. *н'а-вра̄та, п̄реку-л'ивада*, *п̄р'еку-ден, бела-к'ошула, зимски-'алишта, г̄орн'а-нива; г̄о-з'еде : не-г̄'о-зеде, не-ќе-г̄о-з'емеше, зошто̄-му-г̄'о-даде*? Од фонолошките карактеристики посебно се значајни: отсуството на фонемата /*х*/ и нејзиниот премин во /*в, ф*/ на крајот на слогот, сп. *г̄реф, моф, беф, чевли, евла, бевме – бефме*, и загубата на интервокалното /*в*/ и на некои други консонанти. Како последица од оваа појава готово во сите западни говори дошло и до промени во дистрибуцијата на вокалите. Создадени се нови односи меѓу вокалите во рамките

на една збороформа. Настанале бројни секвенци од по два, негде и од повеќе вокали, исти или различни, и како краен резултат настанале серија дифтоншки секвенци од различен вид. Особено на широк терен се јавуваат дифтонзите со [*i̯*] како втора компонента: [*еi̯, аi̯, оi̯, уi̯*], сп. *леi̯*, *лебоi̯* , *снаi̯* , *муi̯* . Секвенците со еднакви вокали се контрактирале во долги фонови, па така се добил и нов квантитет, кој сè уште нема фонолошка вредност, сп.: *сна*: /< *снаа*/, *не:ста* (< *нееста* < *невеста*), *про̄го:ри* (< *про̄гоори* < *про̄говори*). И едната и другата појава придонесле за скратување бројот на слоговите на многу збороформи. Можноста да се образуваат дифтонзи овозможила да се скратат во ред случаи особено повеќесложните збороформи, како, на пример, во: *вод'еi̯нца* (< *водеинца* < *воденица*, со извршена метатеза), *по̄л'оi̯на* (< *по̄лоина* < *по̄ловина*), *сур'оi̯ца* (< *сурошца* < *суровица*), или споменатите *н'е:ста*, *про̄г'о:ри* (*невеста, про̄говори*).

Во резултат на општата тенденција да се скратуваат зборовните единици што подлежат на еден акцент, во западните говори широко е распространето испаѓањето на вокалите во клитичките зборови, кога стојат пред збороформа што почнува со вокал, сп. *г̄-остаi̯* (*го̄ остави*), *с-утепа* (*се утепа*), *н-уго̄ре* (*на уго̄ре*), *д-оi̯т* (*да оди̯т*), *уш̄т-еднаш* (*уш̄те еднаш*).

Ограничувања има како за оваа, така и за горе приведените појави само кога се јавуваат некои фонолошки и семантички пречки.

Од морфолошките релевантни диференцијални особености најмногу доаѓаат до израз во говорениот текст: множинската наставка *-ови* со разновидноста *-оi̯*, сп. *лебови* // *лебоi̯*, личната заменка за 3. лице *то̄ј* (*то̄аа, то̄а, то̄ие*), и кај глаголите: испуштањето на помошниот глагол во 3. л. на перфектот, формата *се* во 3. л. мн. на през. од ‘сум’, и посебно развиените конјугации со помошните глаголи ‘сум’+ *н*/*т̄*-партиципот*: сум дојден, бев дојден, сум бил дојден, бев бил дојден,* ‘има’+ *н*/*т̄*-парт. во среден род: *имам одено, имав одено, сум имал одено, бев имал одено*, како и формите со партикулата *ќе* од типот: *ќе одев, ќе сум одел, ќе бев одел*, и понатаму со конструкциите со ‘имам’: *ќе има(м) одено, ќе имав одено, ќе сум имал одено*. Овие конструкции со својата честота во употребата и со семантичката разнообразност на западното наречје му даваат посебен белег во однос на другите македонски говори.

Западномакедонското наречје се одликува со богат репертоар на суфикси со деминутивно - хипокористичко значење. Покрај суфиксите: *-е*, *-це, -енце, -че, -иче, -ичка*, кои можат да се сретнат и во другите македонски говори, овде особено е продуктивен суфикост *-уле* со дериватите *-улче, -уленце, -ичуле,* сп. *брадуле, брадулче, дет̄уленце*, покрај *дет̄енцуле*.

Од синтаксичките особености важни во дијалектното диференцирање на македонскиот дијасистем е местото на клитиките, посебно заменските и глаголските, по однос на глаголот. Во западните говори тие можат да стојат и во препозиција дури и на почетокот на реченицата, што не е случај во повеќето источни дијалекти, сп.: *Му рече Ст̄ојану да г̄о чекат̄*, *Се фат̄ија п̄од рака, Те имам видено, Сум рекол нешт̄о за т̄ебе.*

Изоглосите и на овие појави, како и на претходните, одат во правецот на означената граница, многу од нив на поголем простор и се поклопуваат меѓу себе. Само по некоја од нив навлегува подлабоко на исток и на југ, како, на пример, изоглосите на множинската наставка *-ови*, на особеностите од глаголската флексија или на препозитивната употреба на клитиките по однос на глаголот. Тие зафаќаат и еден ареал од јужните говори на источното наречје. Од друга страна изоглосите на третосложниот акцент, на испаѓањето на интервокалното /*в*/, на синтетичкиот датив кај личните и роднинските имиња и кај личните заменки, на тројниот член и испуштањето на помошниот глагол – подлабоко продреле во северозападните говори.

Единството на западното наречје го разбиваат неколку фонетски особености, меѓу кои како најкарактеристични и најзабележливи се: континуантите на носовката **ǫ* и на вокалните **r̥* и **l̥,* кои многу придонесле во оформувањето на одделни вокални системи, потоа присуството или отсуството на фонемите /*ф, s, џ*/, фреквенцијата и реализацијата на фонемите /*ќ, ѓ́*/, реализацијата на групите /*ш̄т̄, жд*/, во вокализмот реализацијата на неколку вокални групи, особено на /*еа*/, /*оа*/, /*ое*/. Во флексијата одделни локални говори се разликуваат главно по наставките за 3 л. мн. на презентот и минатото определено време, по образувањето на партиципите, распределбата на глаголите по конјугациските модели и некои глаголски суфикси.

Според овие црти јасно се изделуваат две говорни групи – една централна и една периферна.

1.1. Во ***централните говори*** (скопско-велешкиот, прилепско-битолскиот и кичевско-поречкиот) *ǫ се рефлектирало во /*а*/: *рака*, *пат*, вокалното *ļ е заменето со секвенцата /*ол*/ на поголемиот дел: *волна*, *долго*, *солза*, додека /*р̥*/ ја задржало својата силабична вредност *врф – врот, врој, прот, дрво*. Овие говори имаат петочлен вокален систем /*и, е, у, о, а*/ + силабемата /*р̥*/. Во консонантизмот е постигната прилична симетричност. Африкатите имаат оформени корелации: /*ц* : *s*/ и /*ч* : *џ*/. Фонемите /*ќ, ѓ*/ имаат релативно широка употреба. Во повеќе локални микросистеми /*л'*/ се јавува како маргинална фонема, бидејќи се среќава главно во туѓи лексеми, додека старото *l′ затврднало и се изедначило со /*л*/, сп. *клуч, недела, пријател*, но *пел'те, тел*'. Само на некои мали ареали /*ф*/ нема статус на фонема. 3 л. мн. на презентот завршува на -*ат*: *викаат* [*вика:т*], *носат*, 3 л. мн. на аористот и имперфектот завршува на -*а* : *викаа* [*вика:*], *носеа*, *дојдоа*.

1.2. ***Западните периферни говори*** го пазат латералниот палатализиран сонант: *кл'уч*, *недел'а, пријател*'. Се чува и старото /*s*/ пред множинските морфеми, сп. *nose*/*nosи*, *бубresи*, *белesи*, *попasи*. Фонемите /*ќ, ѓ*/ се поретки; место **tj, *dj* превладуваат примери со /*шт – жд*/, одн. /*шч – жџ*/ во малореканскиот, струшкиот, охридскиот. На еден потесен појас се пази /*ч*/ во групата *чере-*: *черево, черепна,* поретко и во групата *чăр*: *чăрвец*, *чăрпит*. На целата западна периферија се пази наставката -*т* во 3 л. едн. на презентот: *имат, носит,* а на поголем ареал се употребуваат наставките -*ет* во 3 л. мн. на презентот, сп. *имает* // *имеет* [*име:т*], *носет* // *носеет* [*носе:т*], и -*е* во 3 л. мн. на простите минати времиња, сп. *дојдое*, *имае* // *имее*. Замената на **tj* во /*шт, шч*/ оставила траги и во фонетскиот облик на наставката за глаголскиот прилог, сп. *викаешти* – во дебарскиот, *викаешчи* во струшкиот, *викаешчем* // *вике:шчем* во градскиот охридски, *викаешќум* во некои охридски села, и др.
Меѓутоа, на западната периферија носовката *ǫ и вокалните *ŗ и *ļ немале еднаков развиток во сите локални говори, а тие доста придонесле за дијалектната диференцијација на односна област.

1.2.1. Во *горнополошкиот, дебарскиот, струшкиот и охридскиот*, потоа во *преспанскиот*, *ǫ се рефлектирало во коренските морфеми во /*ă*/: *зăби, мăка, рăка*. Во ист правец одел и развојот на вокалните *ļ и *ŗ ; *р̥ во тие говори дало секвенца /*ăр*/: *вăрба,*

г̄ăрбаф, дăрво, **l̥* се изменило во /*ăл*/: *вăлк, п̄ăлно, сăлsа*. По овој начин во споменативе говори се оформил шесточлен вокален систем во кој вокалот /*а*/ добил свој парник по степенот на отворот. Во поодделни говори од овој тип има и други разлики. На пример во охридскиот говор кај постарите генерации уште можат да се сретнат случаи со /*х*/. За него посебно е карактеристична неутрализацијата на изговорот на /*а*/ и /*ă*/ во неиницијален нагласен слог, сп. *м'аг̄аре* : *маг̄'ăрет̄о*. Во него и во струшкиот палаталниот назал се депалатизирал, сп. *којн*, *п̄олина*. Во овие два говора има тенденција и за изделување на палаталноста кај фонемите /*ќ, ѓ́*/, сп. *кујќа*, *л'ујѓ́е*.

1.2.2. Во *дримколско-г̄олобрдскиот̄ г̄овор* од дебарската група **ǫ* > /*å*/, **r̥* > /*åр*/, **l̥* > /*åл*/, сп. *рåка, п̄åрст̄и, сåлsа*. Новодобиената фонема /*å*/, која има ограничена дистрибуција, образува корелација со /*а*/ по признакот заокруженост.
Истиот овој систем се оформил и на еден мал простор во југоисточниот брег на Преспанското Езеро (преспански **ǫ* > *å-г̄овор)*. Но овде има и вокално /*р̥*/, зашто во /*å*/ се рефлектирале само **ǫ* и **l̥*, сп. *рåка, сåза, дåг̄о*, додека силабемата /*р̥*/ се задржала, сп. *п̄р̥ст̄и, ср̥п̄*.

1.2.3. Посебен развој **ǫ, *r̥, *l̥* имале и во говорот на неколку села во Струшко – *вевчанско-радошкиот̄ г̄овор*. Во коренските морфеми зад нелабијална согласка **ǫ* > /*ä*/, **l̥* > /*äл*/, **r̥* > /*äр*/, а зад лабијална согласка се развил лабијален парник /*å*/, одн. /*åл*/ и /*åр*/, сп. *г̄рäди, рäка, дäрво, сäрце, г̄äлт̄ат̄*, но: *п̄åт̄, мåка, бåрдо, вåрба, вåлк, мåлчит̄*. Овде имаме и најбогат вокален систем во рамките на западното наречје.

1.2.4. Во *малореканскиот̄ дебарски г̄овор* **ǫ* се рефлектирало во /*о*/, додека **r̥* и **l̥* останале неизменети, сп. *рока, п̄от̄, др̥во, п̄р̥ст̄и, вл̥к, вл̥на, сл̥за*. Малореканскиот нешто малку отстапува од другите западни говори и во областа на консонантизмот; тој не ги познава звучните африкати *s, ц̣*.

1.2.5. Посебен интерес за дијалектолозите побудува говорот на Торбешите (Македонци муслимани) во областа Река, Дебарско. Во *реканскиот̄ т̄орбешки г̄овор* за **ǫ, *r̥, *l̥*, има по две вредности

во коренските морфеми. Во едносложни и двосложни збороформи под акцент *ǫ > /å/, *r̥ > /åр/, *l̥ > /åл/, додека во трисложни и повеќесложни збороформи, и во едносложни и двосложни кога не се акцентирани место *ǫ има /ă/, место *r̥, *l̥ – /ăр/ и /ăл/, сп. *п̄åт̄, рåка, г̄åрп̄, вåлк, вåлна*, но: *рăкат̄а, п̄ăт̄ишча, дăрвот̄о, вăлчица, вăлнено*, или: *н'а-п̄ăт̄, н'а-г̄ăрп̄, н'а-кăлк* (Жировница).
Со овие неколку црти во вокализмот западната јазична периферија се раздробила на неколку мали територијални единици. При тоа треба и да истакнеме дека фонемата /å/, која ја констатиравме во неколку дијалектни пунктови, се јавува само на македонско-албанското пограничје.

Дијалект̄ни т̄екст̄ови од зап̄адност̄о наречје:

Централни говори
Прилепско-битолски говори
Прилеп

(Господ и Нојо)

Му-к'ажал Г'оспо на-Н'ојa, ќе-б'иди п'отоп. Н'ојо р'екол: Кога-ќ'е-биди п'отопо да-зн'ам. Кога-ќ'е-биди, ко͡а-ќ'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'еко͡а л'ишка по-дв'е да-не-се-з'агуби с'емето. Б'ило 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.

Дунавка Конеска (Блаже Конески)

Кичевско-поречки говори
Кичево

Цароф син се жена

Си-б'ил еден-ст'ар ч'ојк. Т'ој си-'имал тр'и ќ'ерки. Ќ'ерки-му ст'ално тк'аеле пл'атно, а т'ој го-б'елел. 'Еднуш т'уа п'оминал с'ин-му от-ц'арот и му-р'екол: "Ког'а-падна сн'егот и кога-прок'опнеа? До-в'утре ако-не-м'и-кажеш, ц̣'елат ќе-те-ст'ора". Го-преч'екала ќ'ерка-му, пост'арата и-го-пр'ашала: "Шт'о-си 'олку, б'або: , н'апукан?" Т'ој ѝ-к'ажал какв'а-му-е м'аката, 'али т'аја не-зн'аела шт'о-значит т'оа и не-м'ожела да-му-к'ажет. Други'од-ден п'ак д'ошол с'ин-му от-ц'арот и с'еа му-д'ал м'увлет до-други'од-ден.

Рушан Пишлевски (Христо Маџоски)

Скопско-велешки говори
Скопје

Ќел'чо најсилен

Б'иле тр'ојца бр'аќа. 'Еднијот е-ќ'ел'чо. У-некое с'ело д'алеку мн'огу 'имало л'амн'а. И т'аја л'амн'а мн'огу п'акос пр'аела, ј'ала л'уѓе. И тр'ојцата бр'аќа се-догов'ориле д-'идат да-ја-т'епаат. И т'ргнал пост'ариот. И 'одел, 'одел по-п'ут. Т'ова б'ило д'алеку. Го-ср'етнал н'екој со-с'имиди и-му-в'ика: "К'аде бре-ј'уначе?" Е, т'аму д'алеку у-т'ова с'ело 'има една-л'амн'а, ќ-'идам да-ја-т'епам". Е, к'олку ј'унаци от'идоа и н'аsат не-се-вр'атија. И-з'еми 'овој с'имит, из'еди-го, ако-го-'изедеш и ќе-ја-'утепаш л'амн'ата. И-'он јал, н'е-можел да-г-'ујзеде. И-му-в'ика: "Вр'ати-се". А-'он в'ика: "Не, ќе-'одам ќе-ја-т'епам".

Траја Угринова (Рада Угринова)

Западни периферни говори

Горнополошки (гостиварски) говор
Мавровo (М'авро:)

Еден обичај за Велигден

Во-п'еток е-најж'алосно и н'ајтăжен-је н'ародот. Во-с'ăбота го-саран'уа:т Кр'иста, се-м'ол'ат б'огу, му-р'едат цв'етќе, п'ари му-р'едат, п'оклони му-р'едат, б'акшиши – к'ој ш'ами:, к'ој в'ăлна, к'ој ч'орапи, к'ој како-с'акат ќе-п'оклонит. Во-с'ăбота н'авечер се-спрем'уа:т за-В'елигден. 'Одат ф-ц'ăрква во-н'едел'а саб'а:ле. Од-дван'аесет с'а:тот п'очнуат сл'ужба.

Дебарски говори
Малорекански (галички) говор
Галичник

Како се правит кашкавал

Кога-ќа-го-'измдзет мл'екото, ќа-го-'исцедит во-една-к'аца и-ќа-му-кл'ает м'аја да-се-п'отсирит. Штом-ќа-се-п'отсирит, ќа-го-ц'едит и-ќа-го-кл'ает н'а-тезгаф во-ц'едило и ќа-му-кл'ает 'озгора т'ешко, за-да-се-'исцедит 'убаво. Ако-се-р'аботат н'аместо, ќа-му-го-пр'едает на-м'ајсторот шо-го-пр'авит кашк'авалот. М'ајстороф ќа-го-пр'егледат сир'ен'ето, ал'-је-фт'асано за-да-се-пр'авит к'ашкавал. Ако-је-фт'асано, ќа-го-изл'ежает во-корито и-ќа-го-р'едит во-к'ошници и-со-сѐ к'ошница ќа-го-в'арит во-к'азан врен'а-вода за-да-се-ст'орит како-т'есто.

Охридско-струшки говори
Охридски говор
Охрид

На риби со коча

Пред-неколку-г'одини н'ие риб'ăрите р'азбрафме оту-н'а-море ф'ашчет р'иби со-к'оча и-с'акафме и-к'ăј-нас со-т'аква к'оча да-ф'ашчаме р'иби, з'ашчо со-к'оча се-ф'ашчаше и-п'ојќе и-п'олесно. 'Арно-ама 'овде к'ăј-нас н'емафме п'ампури, а-со-к'очата се-ф'ашат с'амо со-п'ампури. Ј'ас 'ојдоф н'а-море и-в'идоф риб'ăрите како-ф'ашчет со-к'оча. 'Овде ми-в'елеа риб'ăрите оту-ејз'ерово н'аше е-с'амо пл'амин'е и-чк'арпи, ј'ас ко:-'ојдоф н'а-море м'ене ми-ф'ати 'умоф оту-ќе-м'ожит да-се-ф'ашчет р'иби со-к'очата. И-п'омолиф риб'ăрите да-ми-д'адет една-к'оча т'аква. Ми-је-д'адо[a] к'очата сосе-ф'ортоми и-дв'а-дни с'о-ними б'еф на-к'оча. Ко:-је-д'онесоф 'овде к'очата, с'ите р'ибари се-с'обра:.

(Божидар Видоески)

Вевчанско-радошки говор
Вевчани

Имало и побудали

Б'иле мајка-'и-ќерка. Ќ'еркава б'ила тр'удна. 'Имале ск'епар на-п'олица кл'ајно и-пл'ачеле с'екој-ден, си-м'ислеле: ќа-се-р'одит д'ете, ќа-п'аднит ск'епарот и-ќа-го-'оперит д'ететo. Д'ошол з'етоф и-н'ашол кăј-пл'ачет. И-'опитвит: "Што-пл'ачете? И-т'ије му-к'ажвет оту-ск'епарот ќа-п'аднит и-ќа-г-'оперит д'ететo. Тој се-з'ачудил, н'емал што-да-'им-прајт, се-ч'удил д'ал' д-и-б'ијет али-н'е. "С'ефте – р'екол – ќ-'ода да-б'ара поб'удали 'од-ними и-ако-н'ајда не-'и-бија". 'Одел, 'одел, и-н'ашол тр'ојца бр'аќа напр'ајле к'уќа бес-п'енџере, вн'ăтре т'емница. Т'ије з'еле к'ошници д-ј-'испåдет темн'ицава.

Преспански говори
Горнопреспански (ресенски) говор
Горно Дупени

Брачето, сестричето и мăштџата

Си-б'иле еден-т'атко и една-м'ајка и 'имале дв'е д'ечина, 'едно м'ăшко и 'едно ж'енцко. Т'аткото б'ил л'овџија, а м'ајката с'едила д'ома и пр'ела ј'адејне шо-ќе-д'онесел м'ăжот. Ко:-пор'астиле д'ецата, м'ајка-му 'умрела, а т'атко-му сă-пр'еженал. З'ел мн'огу л'оша ж'ена. Т'а: г'отвила сѐ шо-ќе-д'онесел м'ăжот, 'ама на-д'ецата му-д'авала с'ăмо по-'еднуш да-ј'адат на-еден-д'ен и т'о: с'ăмо л'еп. Бр'ачето и с'естричето б'иле мн'огу 'уба:џ и м'ăштџата в'езден и-б'ијала.

Југоисточно наречје

2. *Југоисточното наречје* зафаќа значително поголема територија. Тоа се шири источно и јужно од погоре означените граници, а на север допира приближно до линијата Велес – Пробиштип, со тоа што на овчеполскиот дел границата со северното наречје е нешто повлечена кон југ готово до Богословец.

Поголем дел од неговите особини, било да се тие запазени стари или се иновации, не претставуваат една компактна затворена целина, како што е случајот со западните говори. Повеќето од старите особини, како што се: системот со слободен акцент, фонемата /*х*/, множинската наставка *-ове* кај именките, на еден помал ареал и наставката *-е* кај именките од м.р. што завршуваат на мек или некогашен мек консонант, сп. *коне, маже, крае*, *сел'ане*, и наставката *-ета* кај именките од среден род, сп. *прасета, пилета*, издиференцираната множина на *-а* кај именките од машки род: *два, пет, сто леба*, пазењето на помошниот глагол 'сум' во 3 л. во перфектот, значително поархаичната конјугација по однос на западното наречје земено во целина, потоа структурата на синтагмата, местото на заменските клитики по однос на глаголот, источномакедонските говори ги поврзуваат во помала или поголема мера со граничните бугарски дијалекти. Овде ги имаме предвид, се разбира, и македонските дијалекти во Пиринска Македонија.
Добар дел од иновационите појави карактеристични за источните македонски дијалекти се среќаваат и во бугарските говори. Така на пример: протетичкиот глас /*в*/ пред рефлексот на иницијалното **ǫ*, сп. *ваглен – вăглен*, појавата на секундарен вокал во групите *цв-*, *св-*, сп. *цафте – цафти, самне – савне*, прегласот на **ě* во /*а*/ зад /*ц*/: *цал*, *цадило*, *цана*, изедначувањето на општата со номинативната форма кај личните и роднинските имиња, аналитичкото искажување на дативниот однос кај личните заменки: *на мене ми рече*, загубата на членските морфеми на *-в* и *-н*, и уште ред други црти што им се заеднички на источните македонски говори, а истовремено и диференцијални по однос на западните, немаат едно јасно оформено иновационо огниште на македонскиот ареал. Мнозинството и од тие црти зафаќаат пошироки ареали и на бугарскиот дијасистем, а дел од нив се протегаат преку Северна Македонија и во граничниот тимочко-јужноморавски дијалект или уште пошироко во источните српски дијалекти.

Во рамките на југоисточното наречје појасно се оцртуваат **пет** помали дијалектни индивидуалности.

2.1. Една поголема целина во рамките на југоисточното наречје чинат ***штипско-струмичките говори***, кои го опфаќаат централниот негов дел од Беласица па до границата со северното наречје на север. Главна одлика на тие говори е слободниот парадигматски акцент, сп. *ж'ена – ж'ени – ж'ената – ж'ените, б'ерам – б'ереш – б'ере – б'ереме – б'ерете – б'ерат*. Носовката *ǫ овде е заменета со /а/ во сите позиции на зборoформите, сп. *мака, рака*, и оваа црта нив ги поврзува со централниот дел на западното наречје, како и вокалното /ꙋ/. Но тие ја познаваат фонемата /ă/, која е добиена како континуант на *ļ сп. *гăта, сăза*, понегде на периферијата и /ăл/: *сăлза*. Во флексијата овие говори ги карактеризираат наставката *-м* во 1 л. ед. на презентот кај сите глаголи: *викам, берам, носам*, и слевањето на глаголите од *и*-група со глаголите од *е*-група, сп. *береш – носеш, бере – носе.*

2.2. Најблиску до штипско-струмичките стојат ***тиквешко-мариовските говори***. Тие две групи ги поврзуваат континуантите на носовката *ǫ и на вокалните *ļ и *ŗ, сп: *рака, сăза, ꙋрсти*. Меѓутоа, тиквешко-мариовските говори развиле посебен систем на акцентирање. Во нив акцентот не може да стои на крајниот слог во парадигматските зборoформи. Со пренесувањето на акцентот од ултима на пенултима се добил еден потсистем со подвижен акцент, кој ги опфатил сите двосложни зборoформи што завршуваат со затворен слог, сп. *д'ꙋрвар – дрв'ари, 'елен – ел'ени, д'евер – дев'ери, з'елен – зел'ена, 'имал – им'ала, н'осен – нос'ена*. Има тенденција акцентот да се стабилизира на пенултима. Овој акцентски модел коегзистира со парадигматскиот акцент кај двосложните и повеќесложните зборoформи кои завршуваат на вокал, респ. отворен слог, и во презентските форми кај глаголите, сп. *'истина – 'истината, с'абота*, през. *в'икам – в'икаме – в'икате*. Интеграцијата на глаголите од старите *е-* и *и-* групи се извршила на овој терен на подруг начин отколку во штипско-струмичките. Се образувал мешан конјугациски тип, сп. *б'ериш – н'осиш, б'ериме – н'осиме, б'ерите – н'осите* : 3 л. едн. *б'ере – н'осе*.

2.3. ***Малешевско–пиринските говори***, кои ја зафаќаат граничната област со бугарската јазична територија, по рефлексот на носовката *ǫ

и по вокалното *ļ исто така претставуваат единство со штипско-струмичките, сп. *рака, сӑза*. Исто така тие имаат и вокално /р̥/ : *дрво, прсти*. Меѓутоа, во овие говори има два акцентски модели – парадигматски, *б'аба – б'абата – б'аби – б'абите*, кај глаголите : *в'икам – в'икаме – в'икате*, и подвижен. Има неколку типа на подвижен акцент, сп. а) *жен'а – жен'ата – жен'ите* : *ж'ени, ребр'о – ребр'ото – ребр'ата* : *р'ебра*, б) *бр'ада – бр'ади* : *брад'ата – брад'ите, вӑк – в'ӑци* : *вӑк'о* : *вӑц'ите, дар – д'арове* : *дар'о – даров'ето,* кај глаголите: *ј'ада* : *јад'еш – јад'еме* итн. Малешевско-пиринските говори по однос на штипско-струмичките се поархаични. Кај именската флексија се пазат старите множински наставки *-е* за м.р.: *кон'е*, *др̥вар'е*, *прић'ателе,* и *-ета* кај именките од с.р. од типот *тел'е – тел'ета*, *прас'ета*. Кај глаголите се пази старата морфемска дистинкција меѓу глаголите од *е-* и *и*-група, сп. *б'ера – бер'еш*, *н'оса – н'осиш*. Во фонологијата овие говори ја пазат фонемата /*х*/, со ограничена дистрибуција; консонантската група /*вн*/ е неизменета, сп. *равно*, превладуваат примери со /*шт, жд*/ место **tj*, **dj*: *каштa, гаштu – вежди, сажди,* одн. *кашча, вежџи* во некои локални говори. Појачана е палаталноста на крајното *-т′* (< **-tь*) во примери од типот *зеќ, паќ*. Иновација е палатализацијата на /*к, г*/ пред предните вокали и на /*к*/ зад палатален консонант, сп. *раќ'ија, м'ајќа* / *м'аќа, сук'ал'ќа*.

2.4. Една поголема целина во источното наречје претставуваат ***јужните дијалекти***, кои го исполнуваат просторот на правецот Кајлар – Воден – Пазар – Солун – Серез – Драма – Гоце Делчев (Неврокоп) и на север допираат до Беласица и Кожув пробивајќи се по долината на Вардар до близу Демир Капија. Рефлексот на носовката *ǫ – /ӑ/: *рӑка, пӑт,* и на вокалните *ŗ, *ļ – /ӑр – рӑ/ и /ӑл – лӑ/, сп. *прӑсти, сӑрце, вӑлна, слӑнце*, овие говори доста рано ги одделиле од централната зона на македонскиот јазик. Но како најмаркантна особина на јужните говори денеска се јавува редукцијата на неакцентираните вокали, која историски исто така се јавила доста рано во средновечјето (XIII в.), и елизијата како краен резултат на редукцијата, која е предизвикана, меѓу другото, и од брзото темпо на говорењето. Отворените вокали /*а, е, о*/ во тие говори во неакцентиран слог се редуцираат во многу затворени алофони [*ạ, ẹ, ọ*], а во повеќето локални говори тие и наполно се неутрализираат со соодветните затворени парни фонеми: /*е*/ > /*и*/, /*о*/ > /*у*/, /*а*/ > /*ӑ*/, сп. *ел'ен* > *ил'ен*, *пек'ол* > *пик'ол*, *г'уштер* > *г'уштир*, *гол'ем* > *гул'ем*, *бог'ат* > *буг'ат*, *чов'ек* > *чув'ек*, *разб'ој* > *рӑзб'ој*,

раб'ота > *рӑб'ота*. Во одредени позиции во зборoформите (најчесто пред членските морфеми) редуцираните вокали и наполно се губат, сп. *п'ол'то – п'ол'ту* (< *полето*), *д'ето* (*детето*), *н'ифта* (*ниватa*), *ж'ента* (*женатa*), *рӑб'оттa* (*работатa*). Со оваа промена се изменила во многу случаи и структурата на зборoформите. Во ред локални говори многусложните зборови се скратуваат, до колку тоа, се разбира, го допуштаат фонолошките и семантичките услови.

Во непосредниот контакт со грчкиот и со ароманскиот во нив се јавиле, како и во западните и југозападните говори, значително повеќе балкански иновации, и со тоа уште повеќе се оддалечиле од централната група во источното наречје. Лексиката на овие говори обилува со грцизми и турцизми. Грчкото влијание се чувствува особено во т.н. службена лексика и службените зборови во граматиката. Од друга страна, пак, овде се задржале и бројни лексеми од словенскиот фонд кои во посеверните дијалекти веќе не се среќаваат. Во одделни пунктови во областа се среќаваат бројни примери со запазен назализам, сп. *мӑнч* ‘маж’, *грӑнди* ‘гради’, *гренда, чендо* – во сушко-височкиот говор.
Во зависност од акцентот овие говори можеме да ги поделиме на две подгрупи – солунско-воденска или долновардарска и серско-лагадинска.

2.4.1. Во ***солунско-воденскатa* (*долновардарскатa*)** има парадигматски акцент, кој претставува продолжување од штипско-струмичките говори, сп. *уфч'ар – уфч'ари – уфч'аритe*. Освен тоа овие говори покажуваат посебности и во образувањето на некои форми од глаголската флексија, како, на пример, 2 л. мн. на императивот со наставката *-ejтe* : *бир'ejтe*, *нус'ejтe*, глаголскиот прилог со *-шчимица*, сп. *бегашч'имица*. Процесот на интеграцијата на глаголите започнат во тиквешко-мариовските говори овде ги опфатил и глаголите од *а*-група, и како краен резултат се добил еден заеднички конјугациски модел, сп.: *в'икум*, *б'ерум*, *н'осум* – *в'икиш*, *б'ериш*, *н'осиш* – *в'ике*, *б'ере*, *н'осе*.

2.4.2. Во ***серско-лагадинскитe говори***, во која група спаѓа и драмскиот, како и гоцеделчевскиот во Пиринска Македонија, сè уште се пази подвижниот акцент, но нешто со поупростен вид алтернации во однос на малешевско-пиринскиот, сп.: *ж'ена – ж'ени*: *жен'ата – жен'ите*, ка-

ко и *бр'ада – бр'ади* : *брад'ата - брад'ите*, итн. Освен тоа на теренот на овие говори има и двоен акцент, сп. *ц'аращата, л'обудата, г̄л'асувет̄у*. Доста заеднички црти овие говори имаат со соседните родопски дијалекти на бугарскиот јазик, на пример, замената на **ě* со */а/*, негдегоде со */ä/*, кои ги палатализираат претходните консонанти, сп. *бр'ак*, *д'ал*, *с'анка*. Место стариот **ъ* овде има континуант */ă/* во коренската морфема на целата територија, а во афиксните морфеми само во крајните источни области, сп. *сăн, дăи*. Добро се пази во овие говори и фонемата */х/*, додека */ќ/* и */ѓ́/* се маргинални фонеми. Во сушко-височкиот говор се пази во акцентиран слог јат */ä/*, сп. *сн'äк*, *б'äл*, *м'äст̄о*, *р'äка*. Во него има бројни примери со запазен назализам. Во височкиот говор посебен развој имал и **у* сп. *бăк, бăл, рăба, сăн* (бик, бил, син, риба). Во сите говори од оваа група има лексички архаизми, но истовремено нивната лексика е богата и со грцизми и со турцизми.

2.5. Посебна дијалектна индивидуалност во југоисточното наречје претставуваат ***кост̄урско-корчанскит̄е г̄овори***. По акцентските особености тие, заедно со ***леринскиот̄***, се поврзуваат со тиквешко-мариовската група. И овде се јавува поголем број запазени архаични црти, како, на пример, остатоци од назализмот, сп. *г̄рăнди, зăмби, дăмбја*. Основна замена за **tj*, **dj* се консонантските секвенци */шч/* и */жџ/* или само */ж/*, сп. *сфешча, лешча, межа, сажи, чужо*. Примери со */ќ, ѓ́/* место споменативе групи се ретки, во јужниот појас и во корчанскиот нив скоро ги нема. Во корчанскиот говор уште се пази под акцент */ä/* место **ě* и **ę* : *бр'ʲäк*, *п̄'ʲäна*, *чов'ʲäко*, *ч'ʲändo*, *г̄р'ʲända*. Богат репертоар на архаични црти има во флексијата, како, на пример, дативот во еднината и во множината, остатоци од промената на членот, сп. *човекат̄'ог̄о, човекут̄'ому*, заменката **sь* во формата *сој*, и др.

Посебно на ова подрачје најмногу доаѓаат до израз поновите балканизми, какви што се: губењето на предлогот *во*, употребата на предлогот *на* за изразување на двата објекта, сп. *Го в'иде на ч'овеко, Му р'ече на ч'овеко*. Заменските клитики преземајќи ја граматичката функција за објектот, тие ги загубиле во многу случаи признаците за категориите род и број, сп. *Му р'ече на ч'овеко, Му в'икна на ж'ената, Му се нал"ути на д'ецит̄е*.

Сето костурско-корчанско подрачје го карактеризираат неколку иновации што останале во рамките на овој терен. Меѓу нив како најкарактеристични ни се предлагаат именските образувања на -

ѿје од типот *жен'еѿје*, *клан'аѿје*, множинската наставка *-ишча* кај именките од среден род: *морје̄н'ишча*, *п̄олен'ишча*, во глаголската флексија суфиксите *-в-* и *–ив-* за образување на несвршени од свршени глаголи, сп. *купва* / *купви*, *за'одви, на'ожва* / *на'ожви* – *заборав'ива, оздрав'ива* и др.
Според рефлексите на **ǫ* и вокалните **r̥, *l̥,* и на овој терен се издвојуваат неколку помали говорни индивидуалности.

2.5.1. Со своите архаизми и балканизми посебно се издвојува ***корчанскиоѿ г̄овор***, кој го репрезентираат само две села: Бобоштица и Дреновени. За **ǫ* овде имаме */а/* или секвенци со назал */ан/* и */ам/*, последнава пред лабијален консонант, сп. *рака, замби, г̄ранди,* место **r̥* – */ар/*: *варба, п̄арсѿи*, место **l̥* – */ал/*: *вална, салsа*. Меѓу иновациите него го карактеризираат замената на */х/* со */ј/* на крајот на слогот во ред случаи, сп. *п̄р'ајци, р'екој*, *рек'ојме* (*рекох, рекохме*), и посебно стабилизираниот акцент на пенултима како завршен резултат од костурско-тиквешката тенденција, сп. *ж'ена – жен'аѿа, п̄ланин'аѿа, р'екој – рек'ојме*, и во синтагмите: *мајк'ами, с'ин-ѿи* : *син'ови* ; *синовиѿ'и-ми*.

2.5.2. На поширокатa костурска област **ǫ* и вокалните **r̥, *l̥* се континуирале како во другите јужни дијалекти – во */ă/* или */ăн-ăм/*, */ăр/*, */ăл/*: *рăка, г̄рăнди, зăмби, п̄ăрсѿи, вăлна*.
Во северниот дел на костурското подрачје, на пограничјето со централните говори на еден тесен појас се јавува иницијален акцент, што претставува посебна карактеристика за овој регион, на пример: *п̄л'анинаѿа, м'остовиѿе*, и во акцентски целости: *В'икнеѿе-г̄о* (с. Ошчима).

2.5.3. Во најјужниот дел на костурското говорно подрачје, во областа Костенарија и во дел од областа Нестрам, носовката **ǫ* се рефлектирала во */ån/* и */åм/*: *рåка, г̄рåнди, зåмби,* додека **r̥* се развило во двофонемната секвенца */ер/*, која се реализира како [*ɛр*], сп. *г̄ɛрне, зɛрно, сɛрце.*
Ако треба да се изрази степенот на архаизмите, на грцизмите во лексиката и на балканизмите воопшто, тогаш за овој говор можеме да зборуваме само со *нај*. Во него се пази и фонемата */х/*, доста е голем бројот и на лексеми со лексикализирана редукција на */о/* во */у/*, поретко и на */е/* во */и/*.

Дијалектни текстови од југоисточното наречје:

Штипско-струмички говори
Кочани

Свети Ѓорѓи и ламјата

Едн'о вр'еме им'ало н'екоја н'огу стр'ашна л'амја. 'Она излав'ала с'ека год'ина од-м'орето и траж'ила од-бл'искио гр'ат по-едн'а м'ома год'ишно курб'ан. 'Арно 'ама граѓ'аните едн'а год'ина забрав'иле да-ѝ-д'аат и куг'а излегн'ала л'амјата од-м'орето н'огу се-насрд'ила оти-н'ема курб'ан, улегн'ала у-гр'адо и из'ела стот'ина м'оми. Оттог'ај уплаш'иле-се граѓ'аните и одред'иле з'акон с'ека год'ина да-ѝ-ф'рл'ат на-л'амјата по-едн'а м'ома.

Струмица

Лошата снаа

'Едạн чув'ек им'ал н'ого л'оша ж'ена. Ут-к'о: дујд'ела д'ома, м'ајка-му пọчн'ала н'ого дạ-слạб'ее. Д'ен из-д'ен стạнув'ала сѐ п'осл'аба. С'ин-ѝ с'екуј д'ен јạ-питув'ал: "М'амо, к'ак та-гл'еда сн'аата?" М'ајка-му вик'ала: "'Арно мạ-гл'еда, с'инко!" 'Арно-ама с'ино усет'ил 'оти м'ајкạ-му кр'и: н'ешто ọд-н'его. И-едн'ăч куг'а п'а кути-с'екọга јạ-пит'ал: "К'ак тạ-гл'еда сн'аата?", м'ајкạ-му реч'ела: "Ак-с'акạш дạ-зн'ааш к'ак-мạ-гл'еде, 'остạни д'ома скр'ишно, ќе-в'идạш". И с'ино 'едạн д'ен ут-кạ-сạ-јạв'ил нạ-ж'енạ-му 'оти ќ-'оде нạ-рạб'ота м'есто дạ-'оде пọврн'ал-се и сạ-скриј'ал нạ-тạв'ано.

Малешевско-пирински говори
Берово

Женски поседенки

Жен'ите фоф-н'ашчо м'есто са-меракл'ик'и на-г'осќе. Н'огу п'ати се-соб'ираа на-муаб'ет и на-едн'о каф'е. Шч'ом ќе-се-на'учат за-н'екоа сед'енка фоф-ма:л'ата, з'имаа-си од-д'ома кој'а ф'урка, кој'а чор'ап и б'рже трч'ат т'ам да-си-пос'едат, да-пораб'отат и да-'апнат н'ешчо. Н'екуи од-н'их н'огу зн'аат см'ешки да-каж'уваа, та друѓ'ите се-sв'искаа и д'игаа нагар'а кат-куг'а са-ст'о. Едн'и па гледа'еќи да-не-и-в'идат с'ал мăч'ат и по'апнуваа мăчичк'ата по-н'ешчо. Пон'екугаш ќе-нам'ине на-сед'енката и н'екуј м'аш седенк'ар. Так'а и пом'инуваа жен'ите д'ăзите н'ошчи през-зим'ето, а утр'ото куг'а ст'анат ф'еднак заф'атаа н'екоа раб'ота укул-к'ашчи: едн'и са-перар'ии, др'узи месар'ии, тр'ети готвар'ии. 'Арно-ама през-лет'ото н'е-е так'а.

Разлошко – *Долно Драглишта*

Сватосване

Ф-с'ело Д'олни Др'аглишта, Разл'ошко, ерг'енето се-ж'енаа ут 17-22 год'ина. Д'ое-ле на-т'аа в'озрас мумч'ето, м'аќа-му и башт'а-му з'емаа да-му-подд'умкуваа, ќе-е вр'еме в'еќи да-гу-уж'енаа. Ут-т'иа подд'умкуваниа м'аќата и башт'ата разбер'а на-как'ов ак'ăл е-син'о-им. 'Аку в'идаа, ќе-син'о-им е-ск'онен на-тов'а, соб'ираа-се ед'ен д'ен и си-под'умаа за-тов'а: м'аќата и башт'ата предл'агаа на-син'о-им за-т'аа, за-он'аа мум'а и т'ој, ако-е-пу-в'ол'ата, удгув'аре-им: "Е 'убаво". К'ату са-сугл'асаа в'еќи да-'искаа н'екоа мом'а, пр'аштаа едн'а жен'а у-м'омине да-в'иди на-как'ов ак'ăл-сă па-т'иа.

(Божидар Видоески)

Тиквешко-мариовски говори
Мариово – *Дуње*

Тровица браќа

Им'ало н'екој тров'ица бр'аќа, кинис'але да-од'аја на-п'ат. Од'иле, од'иле, и н'ашле н'екоj др'аки. П'остарḍио бр'ат р'екол: "О, г'осподи, д'ај-ми 'овие др'аки л'озје да-б'идат, на-с'е шо-ќе-пом'ини ќе-му-д'ада гр'озје". Г'оспо др'аките му-и-ст'орил л'озје. Ср'еднио р'екол: "Д'ај-ми, г'осподи, ов'ие гарв'ани да-ми-ст'анат к'ози. Ш'о ќе-пом'ини, на-сѐ ќе-д'ада мл'еко да-с'рка. Му-и-ст'орил г'оспо к'ози. Г'оспо 'одел со-н'иф.

(Милица Конеска)

Јужни говори

Долновардарски говори
Гевгелиски говор
Мачуково

Враг Чедо

'Един м'ăш и ж'ена ним'але д'еца. Фт'ората ж'ена му-б'илạ нạ-т'оа. Ут-п'ăрвạта им'ал д'ете и м'ома. "Б'оже, б'оже, вил''але, вр'ак ч'едо дạ-'имум, ч'едо дạ-в'идум". Г'оспут и-прăслуш'ал и р'екăл: "Д'ил'ми с'акте"... Му-д'ал. Т'оа д'етто, шо-сă-руд'ило, фăт'ило жив'ина дạ-j'аде. С'ăт инс'ан гу-изд'ело – и м'ајкăта и т'аткуто. Душ'ел р'ет нạ-бр'атчито и нạ-с'естрạта. "'А дạ-б'егме, с'естричко, рич'ел бр'атут". "Дạ-з'емиш ст'омната и ч'ешил'ут – т'иạ тр'и ш'еạве". И – кинис'але да б'егăт. Фăт'ила дạ-и-прăфт'асăве т'аа, м'омта шо-j'аде. Фăрл'ила ст'омнăта – сă-чин'ила в'ода – нă-муж'ала дạ-j-фт'асе. Прăпл'ув'ала п'а пумин'ала в'одта.

Дојранско-кукушки говор
Дојран

Тăрговăцо и нăречниците

Им'ало 'едно вр'еме н'екуј тăрг'овąц к'ој шąт'ал уд-гр'ат нą-гр'ат. Шąт'ајќи дујд'ел нą-н'еко: прист'анишче, испąдн'ал уф-н'еко: с'ело. Б'ило д'оцкąна и т'о: тăрг'овąцо вид'ел д'ека свąт'е уф-н'еко: к'ăшча свит'ило (туг'ај нąм'ало л'амби, сąд'еле нą-кąнд'ила, нą-св'ешчички) фл'ąз'ел уф-дв'оро и-чукн'ал нą-вр'а:тта. Т'и: испąдн'але г'аздите и-ọ-прąим'але нą-г'осте. Т'а: в'ечąр 'они-пą ки-прąв'иле пąрж'ешка, им'але р'одąно д'ете, ж'енцко. Прąв'иле шо-прąв'иле т'амка, в'ечąрта, ąд'етто йнąправ'иле и-си-л'ąгн'але.

Мара Кречова (Коста Пеев)

Воденски говор
Воден

К'ак Г'оспут испит'ал м'ăжут и ж'ентă

Излиз'ел ăдн'ăш д'еду Г'оспут дă-си-изв'иде л''ујту нă-з'емјătă. Кă-вăрв'ел пукр'ај-ăдн'а-н'ивă, вид'ел ăдну ур'ач – си-'орă; Г'оспут гу-дуближ'ил и му-в'еле: "Дубр-'утру, јун'аче!"
– Д'ал-ти Б'ок д'обру, д'еду!
– К'а ти-'оде рăб'оттă, с'инку, ти-сп'оре?
– 'Ех, д'еду, сă-м'ăчăм, ăмă-и-Б'ок к'и-пум'оже!
– Тăк'а, с'инку, тăк'а! 'Ај дă-в'идăм к'ак 'орăш т'и!
В'о ур'ачут извăд'ил ăдн'а-бр'аздă, дигн'ал р'алту, вăрн'ал вол'овте нă-др'угătă стр'анă, дим'ек нă-т'а стр'анă, утд'екă зăфăт'ил п'ăрвнătă бр'аздă, и зăур'ал др'угă бр'аздă.

Зарово (Солунско)

(Цар и плиматик)

Н''ăкуј вр''ăм'ă им'алу ед'ин ц'ар. Т'ој н'ăмąл тąјф'а и зą-т'ус ч'есту с'ă м'олил нą-Г'оспуд'ą дą-му-дąд'е бąри-идн'а м'омичкą. 'Ут-м'ăрą с'етн'ă душ'ел ид'ин плимąт'ик. Ц'ар'у р'екąл нą-плимąт'ику дą-с'ă-пум'оли нą-Г'оспуд'ą дą-му-дąд'е ч'енду. Плимąт'ику му-р'екąл: "Г'оспуд' дą-ти-дąд'е идną-м'омичкą, ąм'а дą-умр''ă на п''ătнąјситу гуд'инą". Ц'ар'у р'екąл: "Н'екą ми-дąд'е Г'оспуд' ч'енду, ат-н'екą умр''ă". Нąск'ору му-с'ă руд'илą м'омичкą. Т''а мл'огу с'ą-јą-чув'али, ą-н'ајпујки сą-јą-чув'али нą-п''ătнąјситу гуд'инą. Ид'ин д'ен и зąн'ели гр'озди. Т''а ф'атилą дą-јąд'е, ąм'а н''а з'ăрну пу-з'ăрну, л'у сąс-ц'ăл грузд'ак. Идн'о ф'атилą дą-ј'аде, т'а п'аднąлą нą-з'им'ąта умр''ăнą.

Костурско-корчански говори
Нестрамско-костенарски говор
Езерец̧

Селото Езерец

Н'ашчо с'ело 'ести б'едно, план'инцко с'ело. Мѧжите л'етото не-с'едее д'ома. 'Одее на-чуж'ина, по-керамн'ици, по-водан'ици. Н'ија, ж'ените, д'ома си-раб'отеме. Ј'ас си-'оре н'ивјата са-вол'ојте и-л'арото. Рам'ената 'ешче ме-б'оле, шчо-го-н'оси л'арото о-н'ива на-н'ива. Л'етото вол'ојте штр'еке, зат'ос ст'аveме н'ошја на-тр'и с'аатут и-'ореме д'ур-да ос'унвише, д'ур-да пост'елише сѧнцето. Л'арото б'еше д'ɛрв'ено. Ја̨с е-д'ɛрц̧е рѧчката, а-главатн'ицата вл'еваше на-з'емата. На-главатн'ицата 'имаше л'арник ц̧ел'езен. Л'арникут 'ореше з'емата. К'олокут вл'ева на-ј'аремут, а-ј'аремут го-кл'аveме на-тил'ојте на-вол'ојте.

Тана Насковска (Благој Шклифов)

Корчански (бобоштенски) говор
Бобошчица

Смртта на Крали Марко

Кр'али М'арко б^{j}'ä б'олен кл^{j}'äте. Им^{j}'äше 'ена с'естра. Т'а сестр'а-му јопит^{j}'äше за-нев^{j}'äста 'еден сл̃'ап ч'овек. Кај-шчо-б^{j}'ä л'енјат во-постел'ата, сестр'а-му плач^{j}'äше нат-н'его, салs'ата му-панв^{j}'äје нат-убр'азо М'арко Кр'алу. И т'ој р'ече: "'Ајде, 'ајде, 'ешче не-'умрен ј'äскај, ми-к'апи кашч'ата". Сестр'а-му му-р'ече: "Не-к'апи кашч'ата, не-к'апи кашч'ата; к'апе салs'ата м'оје". – "З'ошчо?" ј-уп'итви т'ој. – "'Ишчи да-ме-з'еми фил'ано со-з'ор, бес-да-г'у-ј̣та ј'ä".

Кателина Германова (Андре Мазон)

Леринси говор
Лерин

Коза и бумбар

Б'еше 'еден т'атко и 'една м'ајка. Им'аја 'едно д'ете и 'една ч'упа, им'аја и 'една к'оза. От'иде ч'упата да-п'аси к'озата: а-дон'есе т'а на-в'ечерта д'ома. А-клад'оа у-ќерало; им'аше и ќ'умур т'амо. Т'а к'озата јад'еше от-ќ'умуро. От'иде т'атко-му; му-в'ели: – Шчо ј'ајш т'уа? – "Ќ'умур, в'ели, 'оти не-ме-р'ани ч'упата". Ч'упата зак'оли т'атко-му.

От'иде д'етето да-а-п'аси. П'ак а-дон'есоа на-в'ечерта, а-в'рза п'а нам'естото, и т'а ј'аде ќ'умуро, и му-в'ели т'атко-му: – 'Оти ј'ајш ќ'умур, в'ели, п'ак? – "'Оти не-ме-р'ани д'етето". Т'ој зак'оли и д'етето.

Лени Хаџиламбо (Андре Мазон)

Северни говори

3. Третата група ја сочинуваат ***севернӣте г̄овори***, кои ја опфаќаат областа на пограничјето со српската јазична територија. Јужната нивна граница допира приближно до линијата Тетово – Скопје – Свети Николе (малку нешто појужно) – Пробиштип. На овој терен се вкрстуваат поголем број изоглоси на појави чие иновационо огниште се наоѓа на српската територија, и на црти зародени на македонскиот јазичен ареал. На северниот дел на областа завршуваат јужните изоглоси на континуантот /*лу*/ место вокалното **l̥* во позиција зад дентали, сп. *длуг̄о, слуза, т̄луче*, на палаталното /*љ*/: *п̄оље*, *зеље*, *иљ'ада*, наставката *-у* во општата форма кај именките на *-а* : *жену, њиву,* наставката *-ог̄а* во заменско-придавската парадигма: *т̄ог̄а, њег̄а, са̄с доброг̄а коња*, потоа множинската наставка *-е* кај именките на *-а* : *куќе, убаве њиве*, и глаголските флексивни морфеми *-мо* во 1 л. мн.: *имамо*, *-в* во 3 л. мн. на презентот: *они имав, -ше* во 3 л. мн. на аористот: *рекоше*, и др. Нешто појужно во правецот што го оцртавме погоре поминуваат изоглосите на континуантот /*ă*/ место **ъ* и **ь*, сп. *да̄ш, да̄н*, рефлексот /*у*/ место носовката **ǫ* : *зуби, рука* и место вокалното **l̥* : *вук, жут̄о, кук*, и др. Северните говори, како што гледаме, ни се претставуваат како типични преодни говори.

Нивната внатрешна диференцијација во голема мера била условена од соседството на двете други македонски наречја.

Во источниот дел на северните говори (во Кумановско, Кратовско, Кривопаланечко) повеќе се чувствува присуството на источномакедонски особености. Парадигматскиот акцент, употребата на една членска морфема *-а̄т̄*, удвојувањето на предлогот *со – са̄с*, поствербалната употреба на заменските клитики, и не само тие, североисточните говори ги доближуваат до источното наречје.

Во западниот дел од северните говори (во скопско-црногорскиот и вратничкиот полошки говор) акцентот е западномакедонски – фиксиран. Во овие говори се губи интервокалното /*в*/, се испушта помошниот глагол во 3 л. на перфектот, се употребува троен член. Речениците можат да почнуваат со кратка заменска форма, сп. *Гу виде женут̄у, Га фана п̄ет̄а̄ла̄т̄.*

На полошкиот дел бројот на западномакедонските особини е уште поголем особено на појасот околу градот Тетово.

Дијалектни текстови од северните говори:

Североисточни говори

Кумановско-кратовски говори
Куманово

Овчар и змија

Јед'ăн нóќ тро'ица овч'ари п'асле-си 'овце на-пл'анину. И-едн'о вр'еме сак'але-си да-зап'алив тут'ун, треб'ало-ги 'огă^{a}њ, а-нем'але куд'е-њи н'ишто. Кăт-гл'едав, углед'але т'амо на-р'ид^{T} г'оре ед'ăн 'огă^{a}њ. И-рекн'аја ед'ăн: "Ќе-'иду да-зап'алу". От'ишја 'он т'амо, приближ'ил-се, кăт-гл'еда 'около 'огă^{a}њ тр'и дев'ојке с'едив и-пр'авив-си муаб'ет. Ама-т'ија не-б'иле дев'ојке, б'иле зм'ије, па-се-претвор'иле у-дев'ојке. И-збор'иле-си м'еѓу њи. Едн'ата вик'ала: "Тр'и г'одине в'оду н'е-сам п'ила, н'е-сам-се нап'ила". Др'угата вик'ала: "И ј'а 'еве тр'и г'одине н'е-сам п'ила в'оду..."

Тима Ничова 80 г. (Божидар Видоески)

Кривопаланечко – *С. Петралица*

Што сăм направија да кажу

Ј'а кăд-б'еше мал'ечă^{a}к пове̂д'е-ме т'атко-ми да-ме-ц'ени. И-праш'ује едн'ога ст'арца: "Тр'ебе-ли-ти м'омă^{a}к, да-ти-га-д'ам д'етево да-'оре". И-'он (ст'арă^{a}цă^{a}т) реч'е: "Тр'ебе-ми". И-ј'а отид'о. И-ст'арă^{a}цă^{a}т ми-реч'е: "Кăт св'и 'орат, и-т'и ќе-'ореш, кăт-св'и с'ејат и-т'и ќе-с'ејеш, кăт-св'и вл'ачат и-т'и ќе-вл'ачиш; кăт-св'и п'уштит од-ор'ање и-т'и ќе-п'уштиш, ќе-пр'егнеш к'ола, б'иволите с'ами ќе-те-одв'едат пр'аво д'ома.

Стамен Стојков (Божидар Видоески)

Овчеполски говор
Сопот

Настрадин-оџа

Настрад'ин-'оџа 'имал 'едă^{a}н с'ин. И-'оџата и-с'инă^{a}т се-пр'авев к'ој от-к'ога п'овечко да-зн'ае и-к'ој 'има п'овечко прија'тели. С'ин-му в'ика: "Ј'а 'имам п'овечко прија'тели". Настрад'ин в'ика: "Ј'а 'имам п'овечко". Д'обро – р'екă^{a}л Настрад'ин-'оџа – ч'им 'имаш т'и п'овечко, в'икни-ги да-ги-в'иду к'оји-сă и-д'али ќе-д'ојдев". С'ин-му ч'инал 'абар по-прија'телите да-д'ојдев, 'арно-ама не-д'ошă^{a}л н'икој.

Коле Јанев (Јордан Поповски)

Северозападни говори

Скопскоцрногорски говор

Кучково

Крива Мара

Се-с'ăбрале дев'ојчиња н'а-вечер да-пр'едаꝺ. 'Ишал 'оздола некој-в'ампир. 'Ама девојч'ин'ата што-б'иле пр'ави поб'егнале, а крив'а-Мара б'егала и-н'ашла некој-ст'ок с'ено и-до-ст'огат се-препл'анила, се-з'акрила. В'ампират н'е-смеал да-пр'иде до-ст'огат, п'ошто у-с'еното 'имало некоја-т'равка што-му-шк'одела. Ти'е-вечер М'ара си-сп'ала у-ст'ок. Јутрет'о-вечер п'ак се-с'ăбрале девојч'иња̀та, а крив'а-Мара н'е-дошла. Ост'анала д'ома в'ечера да-пр'аи. А-в'ампират д'ошол д'ома к'уде крив'у-Мару и-с'еднал на-ст'ол.

(Божидар Видоески)

Мирковце

Муж домаќинка

'Отишă[а]л едă[а]н-ч'овек да-жњ'еје. Ж'ену-му д'ома гу-'остаил да-му-пр'аи р'учă[а]к. 'Она ост'анала д'ома; мл'ого п'ути не-му-н'осила р'учă[а]к на-вр'еме. И-'он п'очел да-се-к'ара сă[а]ш-њ'ума. 'Она му-р'екла: "'Остани да-в'идиш к'ако-је м'ука д'ома". И-'он 'останал д'ома. 'Она кăт-п'ошла на-ж'етву, л'ебă[а]т му-га-зам'есила, а-'он ќе-га-п'ече. Додека-ст'аше л'ебă[а]т, тр'ебе да-м'ути муќ'еницу. Л'ебă[а]т ст'асал а-мут'ењето н'е-сме да-се-з'апре (ако-се-з'апре, м'асло н'ема). Кв'ачката ст'анала и 'она иск'очила из-вр'ата.

(Божидар Видоески)

Долнополошки (тетовски) говор

Тетово

Дванаесе месеца и бабата

'Имало една-ст'ара, га-н'еќеле д'ома, сн'ăата га-н'ејќела. Б'ила з'има, сн'ег мн'огу, и сн'ăата ј-р'екла: "Н'а-ти кошн'ицава д'а-'идеш у-пл'анина да-ми д'онесеш ј'агоде". Б'абата р'екла:"Кăј-ќ'е-најдем с'ега ј'агоде, 'има мн'огу сн'ек?" "Ќе-н'ајдеш, кăј-ќе-н'ајдеш, з'еми кошн'ицава и ќе-'идеш". И б'абата т'аќе, га-з'ела кошн'ицата и т'ргнала у-пл'анина. 'Ишла, 'ишла, 'ишла и уд'убила у-пл'анина. И в'идела т'аму н'егдека некој-'оѓин да-г'ори, св'етело нешто ка:-'оѓин, и п'а 'ишла, 'ишла, 'отишла кăј-'огнот. Т'уе 'имало к'олиба, у-кол'ибата 'имало, б'иле мес'еците, дван'аесе м'есеца у-кол'ибата. И 'она, б'абата р'екла: "Добр'о-вечер!"

(Душица Нушеска)

ЗА ИЗГОВОРОТ НА НЕКОИ ВОКАЛИ ВО ДИЈАЛЕКТНИТЕ ТЕКСТОВИ

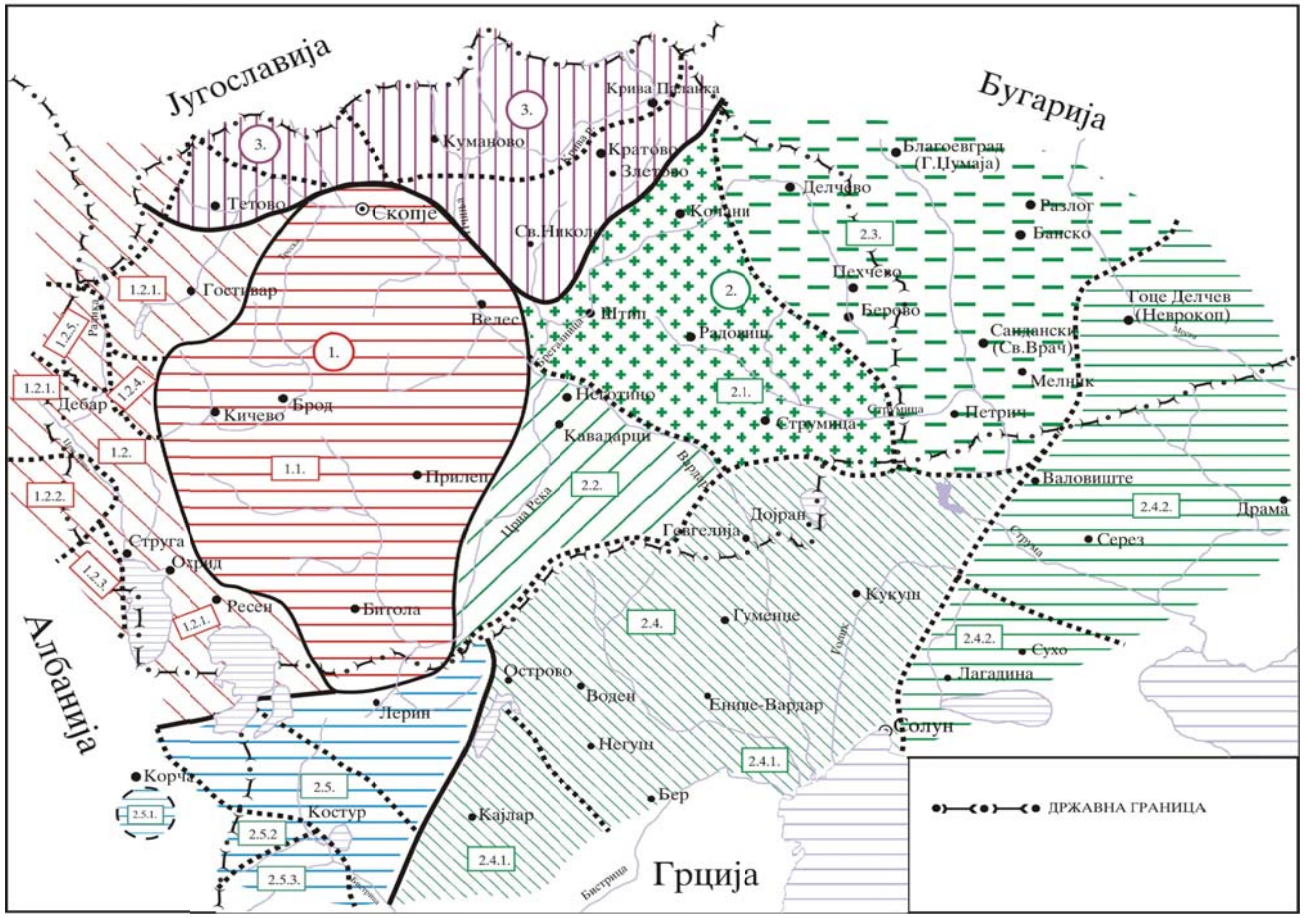
ă	блиско до изговорот на старословенските ъ, ь	сăн, пăт, пăрст;
ą	се изговара како глас помеѓу /*а*/ и /*ă*/	'едąн, м'ајкą,
å	широк глас помеѓу /*а*/ и /*о*/	påт, к'årф, б'ålви
ä	широк глас помеѓу /*а*/ и /*е*/	вн'ätре, т'äргет,
ε	се изговара како широко /*е*/	д'εрво, 'εрш
ę	се изговара како глас помеѓу /е/ и /и/	сęг'а, чę'ис
ǫ	се изговара како глас помеѓу /о/ и /у/	ǫт'ори, пǫврн'ал
į	неслоговно /и/	'оįдоја, см'окоːį
ў	неслоговно /у/	к'оўку, р'екоў

ЛЕГЕНДА КОН КАРТАТА

1. ***Запа̄дно наречје**:*
   - 1.1. Централни говори;
   - 1.2. Западни периферни говори;
     - 1.2.1. Горнополошки, дебарски, струшки, охридски и преспански говори;
     - 1.2.2. Дримколско-голобрдски говор;
     - 1.2.3. Вевчанско-радошки говор;
     - 1.2.4. Малорекански (галички) говор;
     - 1.2.5. Рекански (жировнички) говор;

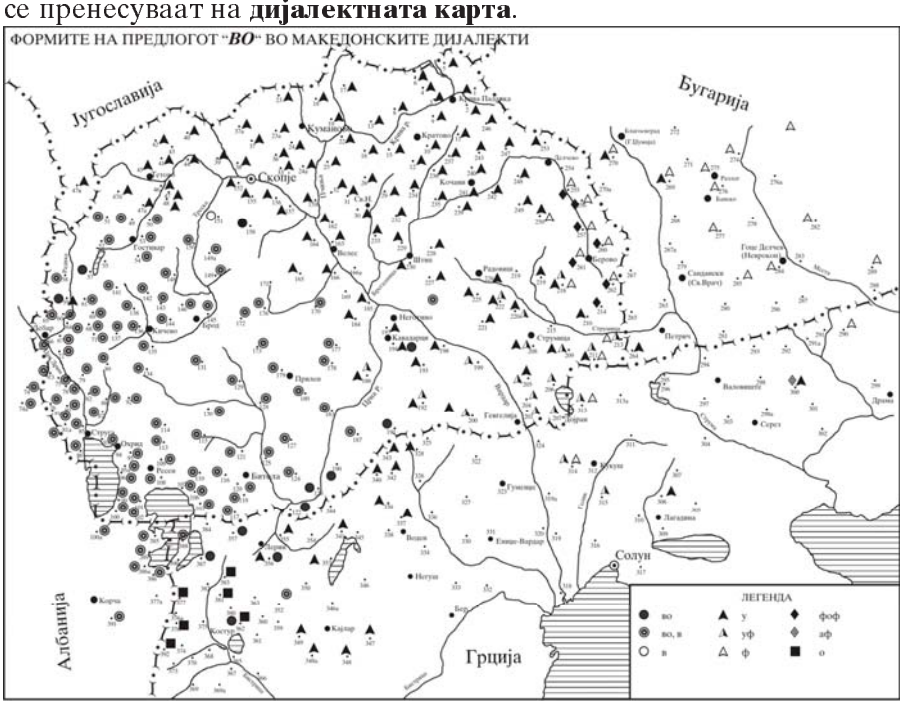
2. ***Југоисто̄чно наречје**:*
   - 2.1. Штипско-струмички говори;
   - 2.2. Тиквешко-мариовски говори;
   - 2.3. Малешевско-пиринси говори;
   - 2.4. Јужни говори;
     - 2.4.1. Солунско-воденски (долновардарски) говори;
     - 2.4.2. Серско-лагадински говори;
   - 2.5. Костурско-корчански говори;
     - 2.5.1. Корчански говор;
     - 2.5.2. Костурски говор;
     - 2.5.3. Нестрамско-костенариски говор;

3. ***Северни го̄вори***


Југославија
Бугарија
Албанија
Грција
Крива Паланка
Куманово
Кратово
Злетово
Благоевград (Г.Џумаја)
Делчево
Разлог
Тетово
Скопје
Кочани
Св.Никол
Банско
Пехчево
Гостивар
Берово
Гоце Делчев (Неврокоп)
Велес
Штип
Радовиш
Санџански (Св.Врач)
Мелник
Дебар
Брод
Кичево
Неготино
Струмица
Петрич
Кавадарци
Прилеп
Валовиште
Драма
Струга
Охрид
Дојран
Гевгелија
Серез
Ресен
Битола
Кукуш
Гумендже
Сухо
Лагадина
Островo
Воден
Лерин
Енидже-Вардар
Солун
Негуш
Корча
Кајлар
Бер
Костур
ДРЖАВНА ГРАНИЦА

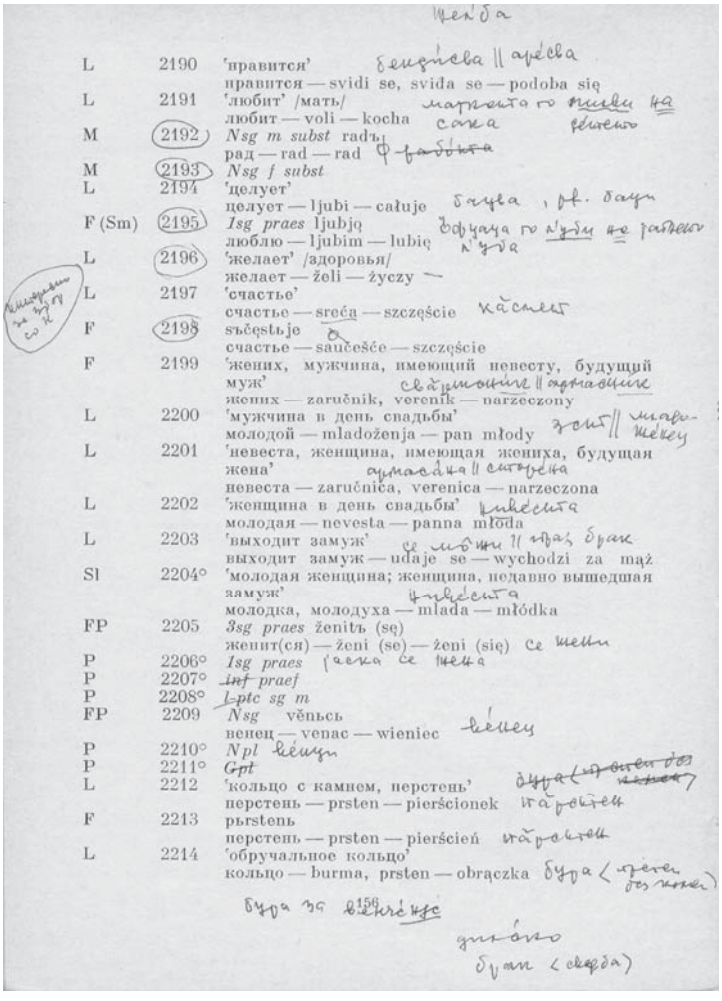
Методи во проучувањето на македонските дијалекти

Проучувањето на дијалектите се изведува со помош на повеќе методи. Доколку изворите на дијалектниот материјал се во пишана форма тогаш најчесто подлежат на ексцерпција. Доколку проучувањето на дијалектите се изведува преку директен контакт со говорителите на проучуваниот дијалект, најчесто се применува **методот на анкетирање.** Тој најчесто се изведува со помош на однапред подготвени **дијалектни прашалници**. Потоа материјалот собран во прашалниците подлежи на интерпретација. Тоа значи дека материјалот може да се обработува за да се опише одреден говор / група говори, или одредена дијалектна карактеристика. Материјалот собран во прашалниците може се интерпретира и со помош на дијалектни карти кои на синтетизиран начин покажуваат одредени дијалектни карактеристики на сите јазични рамништа. На пример, Македонскиот дијалектен атлас содржи преку 300 пункта кои претставуваат населени места на целата територија на Македонија. За секој од тие пунктови е собран материјал според ист прашалник, така што за секое прашање се добиваат над 300 одговори кои потоа со посебен систем на знаци се пренесуваат на **дијалектната карта**.



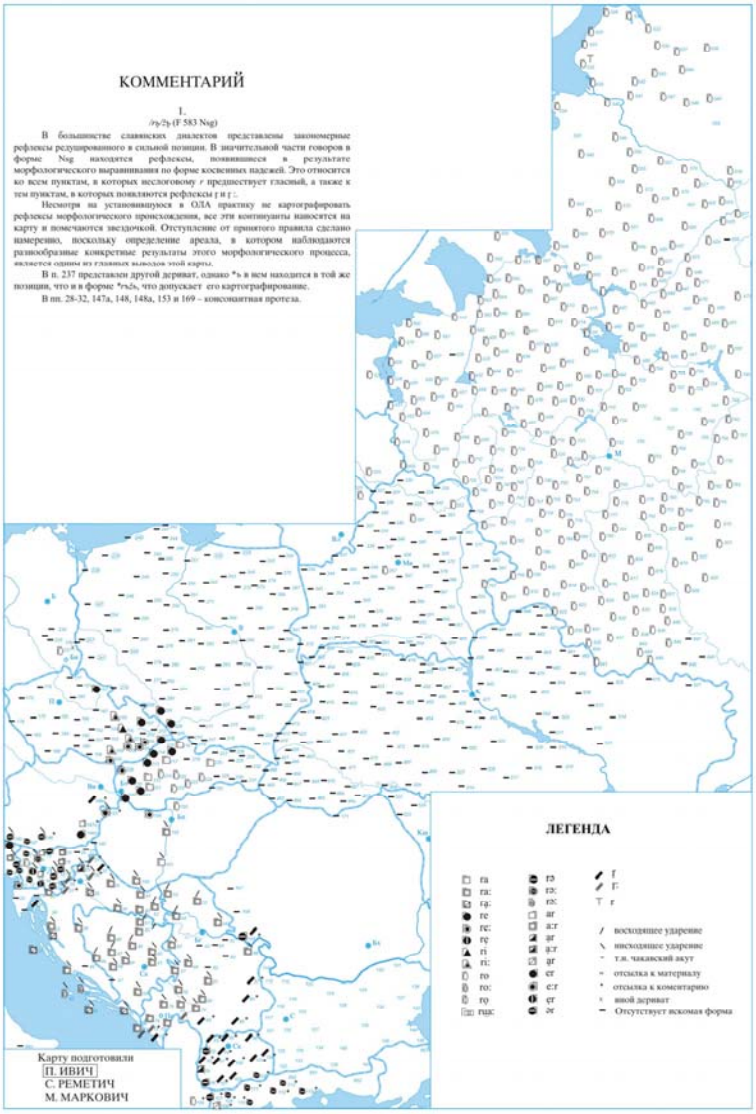
Еден од најзначајните дијалектни проекти за македонската и за словенската дијалектологија е ***Оптословенскиот лингвистички атлас*** (**ОЛА**) кој се работи повеќе од 25 години и чиј долгогодишен раководител беше академикот Божидар Видоески. Досега се излезени повеќе томови на Атласот од областа на фонетиката и лексиката. Оптословенскиот лингвистички атлас опфаќа преку 800 пункта на сета словенска територија, а неговиот прашалник содржи повеќе од 3500 прашања. Македонските дијалекти во рамките на овој атлас се опфатени со 24 пункта на целата македонска јазична територија.

Пример од прашалникот на ОЛА:



L	2190	'нравится'
		нравится — svidi se, svida se — podoba się
L	2191	'любит' /мать/
		любит — voli — kocha
M	2192	*Nsg m subst* radъ
		рад — rad — rad
M	2193	*Nsg f subst*
L	2194	'целует'
		целует — ljubi — całuje
F (Sm)	2195	*1sg praes* ljubjǫ
		люблю — ljubim — lubię
L	2196	'желает' /здоровья/
		желает — želi — życzy
L	2197	'счастье'
		счастье — sreća — szczęście
F	2198	sъčęstьje
		счастье — saučešće — szczęście
F	2199	'жених, мужчина, имеющий невесту, будущий муж'
		жених — zaručnik, vereník — narzeczony
L	2200	'мужчина в день свадьбы'
		молодой — mladoženja — pan młody
L	2201	'невеста, женщина, имеющая жениха, будущая жена'
		невеста — zaručnica, verenica — narzeczona
L	2202	'женщина в день свадьбы'
		молодая — nevesta — panna młoda
L	2203	'выходит замуж'
		выходит замуж — udaje se — wychodzi za mąż
Sl	2204°	'молодая женщина; женщина, недавно вышедшая замуж'
		молодка, молодуха — mlada — młódka
FP	2205	*3sg praes* ženitъ (sę)
		женит(ся) — ženi (se) — żeni (się)
P	2206°	*1sg praes*
P	2207°	*inf praef*
P	2208°	*l-ptc sg m*
FP	2209	*Nsg* věnьcь
		венец — venac — wieniec
P	2210°	*Npl*
P	2211°	*Gpt*
L	2212	'кольцо с камнем, перстень'
		перстень — prsten — pierścionek
F	2213	pьrstenь
		перстень — prsten — pierścień
L	2214	'обручальное кольцо'
		кольцо — burma, prsten — obrączka

Пример на карта на ОЛА:



Вежби:

Пополнете го делот од прашалникот по пат на анкетирање.

XXXIII

ПРЕДЛОЗИ

Забелешка: За секоја точка треба да се наведат повеќе примери и тоа во реченици од каде што ќе може да се види употребата на односниот предлог. Треба да се одбележи истовремено и акцентот во составите *предлог + именка* (*заменка*). Потребно е да се прават под текстот и забелешки во врска со употребата на акцентот на предлозите.

1. ***више*** / ***над***:
   Помина ***више*** *куќа* / ***над*** *куќа*;
2. ***воз*** / ***уз*** / ***низ***:
   Оди ***воз*** *река* / ***уз*** *река* /
   низ *река*;
3. ***во***, ***в*** (*воф, вуф, уф, ваф, аф*) / ***у***:
   Оди ***в*** *село* / ***у*** *село*;
   Бев ***во*** *Битола* / ***у*** *Битола*;
   Отиде ***во*** *едно село* /
   у *едно село*;
4. ***во*** / ***у*** / ***ву***:
   во *мене*, ***во*** *тебе*, ***во*** *него* /
   у *мене*, ***у*** *тебе*, ***у*** *него* / ***ву*** *мене*,
   ву *тебе*;
5. ***врз*** / ***на***:
   Падна ***врз*** *камено*т /
   на *камено*т;
   врз *него* / ***на*** *него*;
6. ***зад*** / ***по***:
   Дојде ***зад*** *Петровден* /
   по *Петровден*;
7. ***зад*** / ***поза***:
   Отиде ***зад*** *село* (***зад*** *рид*) /
   поза *село* (***поза*** *рид*);
   зад *село*то / ***поза*** *село*то;
   зад *ридо*т / ***поза*** *ридо*т;
8. ***из*** / ***од***:
   Се враќа ***од*** *Скопје* / ***из*** *Скопје*;
   од *десна страна* / ***из*** *десна*
   страна;
   Слезе ***од*** *дрво* / ***из*** *дрво*;
   Слезе ***од*** *планина* / ***из*** *планина*;

207

9. ***из*** / ***низ***:
Помина ***низ*** *село* / ***из*** *село*;
Помина ***низ*** *нива* / ***из*** *нива*;
Излезе ***низ*** *врата* / ***из*** *врата*,
низ *вратата* / ***из*** *вратата*
Шеташе ***низ*** *двор* / ***из*** *двор*;
10. ***из*** / ***преку***:
Одеше ***низ*** *ливада* / ***из*** *ливада* /
преку *ливада*;
11. ***из*** / ***по*** / ***за***:
ден ***из*** *ден* / *ден* ***по*** *ден* /
ден ***за*** *ден*;
Си минеа година ***из*** *година* /
година ***по*** *година* /
година ***за*** *година*;
12. ***изучи*** / ***спроти***:
Дојде ***изучи*** *понеделник* /
спроти *понеделник*;
Дојде ***изучи*** *среда* /
спроти *среда*;
13. ***кај***, ***каде*** (*куде*, *кеј*) / ***околу***:
Ќе си дојде ***кај*** *Велигден* /
околу *Велигден*;
14. ***кај*** / ***у*** / ***при***:
Ќе одам ***кај*** *татко ми* /
при *татко ми* / ***у*** *татко ми*;
кај *Марковци* / ***у*** *Марковци* /
при *Марковци*;
кај *мене* / ***у*** *мене* / ***при*** *мене*;
15. ***кон*** / ***за***:
Оди ***кон*** *Скопје* / ***за*** *Скопје*;
16. ***кон*** / ***кај*** / ***накај***:
Оди ***кон*** *село* / ***кај*** *село* /
накај *село*;
кон *Прилеп* / ***кај*** *Прилеп* /
накај *Прилеп*;
Ќе се врати ***кон*** *недела* /
кај *недела* / ***накај*** *недела*;
17. ***на*** / ***од***:
Куќата ***на*** *татко ми* /
од *татко ми*;
детето ***на*** *Марка* / ***од*** *Марка*;

Ономастика

Со проучувањето на сопствените **имиња** (имиња на места и лица) се занимава **ономастиката**. Терминот ономастика е од грчко потекло, имено од **onomastikos** кое потекнува од onomazein (именува), а кое пак потекнува од **onoma** = име. Проучувајќи ги имињата на места и лица, ономастиката открива многу значајни податоци за историјата на јазикот, неговото потекло, туѓите влијанија, а и за современата состојба на јазикот. Имињата на местата и на лицата во себе содржат податоци кои помагаат да се расветлат изумрените јазици, стари историски настани и многу други податоци кои се многу важни не само за лингвистиката, туку и за историјата, географијата, етнографијата и други науки.

Научниците пројавувале силен интерес за значењето на имињата уште одамна. Но сепак, посериозните проучувања на ономастиката започнуваат во втората половина на XIX век.

Ономастиката се дели на:
топономастика и **антропономастика**

Топономастиката се занимава со пручување на имињата на местата, географските имиња како што се реките, езерата, планините и сл.

Топономастиката се дели на:

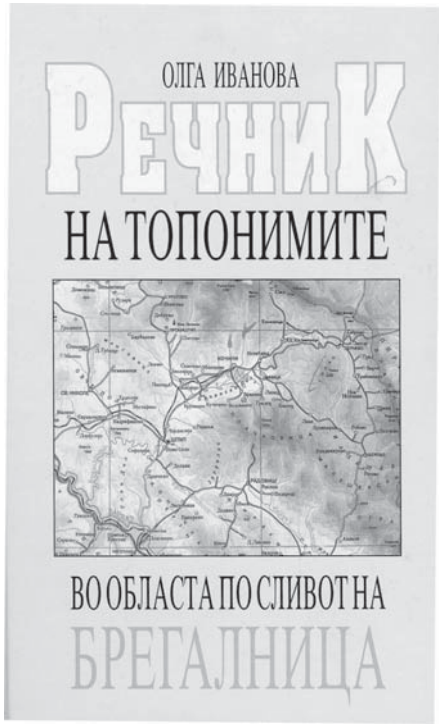
Хидрономастика, која се занимава со проучување на имињата на водите: Крива Река, Радика, Дојранско Езеро, ...

Орономастика, која се занимава со проучување на имињата на планини, ридови, долини, котлини: Јабланица, Галичица, Овче Поле, Скопска Црна Гора, Пелагонија,...

Ојкономастика, која се занимава со проучување на имињата на места (градови, села, населби): Охрид, Берово, Трпејца, Варош, ...

Антропономастиката се занимава со проучување на имињата на луѓето. Таа се занимава со проучување на: **личните имиња**, **презимињата** и **прекарите** кај луѓето.

Извадоци од книгите на Олга Иванова и Љубица Станковска од областа на ономастиката:



Кóјзачка Ре́ка река што доаѓа од пл. Плачковица, од кај с. Којзак, а се влива во Брегалница Карб. – В. **Ре́ка**

Кóјзачки Пут пат за с. Којзак Арг. – В. **Пу́то**

Којкари́ца ледина Ем. – Од лично име *Којкар* од *Кој-к(о)* + *ар* (сп. *Кóјкова Кру́шка*)

Кóјкова Кру́шка пасиште Стањ. – Од лично име *Којко* < *Кој(е)* + *ко* (сп. XVI: Тодор, син на Којко ТД IV 275). Сп. *Кóјева Че́шма*. В. **Кру́шка**

Кóјково село во Кратовско, без постари потврди. – В. поопширно МИ ОСБ 80

Којле́во ниви Бл. – Од лично име *Којле* < *Кој(е)* + *ле* (сп. *Кóјева Че́шма*)

Којна́рино пасиште Дед. – Од *којнарин* 'кој напасува и чува коњи, коњар(ин)'. В. **Коњаре́во**

Којо́ва Лива́да ниви по валти Бер. – Од лично име *Којо* (сп. XVI: Којо Нешко ТД V_1 699). Сп. *Кóјева Че́шма*. В. **Лива́да**

Кóјов Дол сув дол ГВ. – В. **Дол**

Кóкалица ниви и пасиште Нег. – Од: 1. лично име *Кокал(е)* < *Кок(о)* + *ал(е)* (сп. *Кокóваша Ни́ва*) 2. прекар *Кокал(е)* : *кокал* 'а. (голема) коска б. ковчест или слаб, мршав човек' (сп. XVI: Драгота Кокал ТД IV 293; 1468: Петко, син на Кокале ТД II 204) 3. *кокал* 'тврда земја; земја изложена на горештини' < грч. κόκκαλο 'коска'

Кóкаличева Ва́лта валта во м. Кóкалица Нег. – В. **Ва́лта**

Кокóвата Ни́ва нива во ридот каде живеел Кокó Драм. – Од лично име *Коко* < *Косша, Никола* (сп. XVI: Раде Коко ТД V_3 503). Сп. *Косшади́ница, Николе́вошо*. В. **Ни́ва**

Кокол'а́нски Рит пасиште на стрмен рид на фам. Коколанци Рус. – Од *Коколан*: 1. лично име од *Кокол(е)* + *ан* (сп. *Кóкалица*) 2. прекар од *коколан* 'а. кој е ококорен б. кој има крупни очи и добро гледа' : *коколи* 'а. гледа со ококорени очи б. гледа копнежливо'. В. **Рит**

Кокóлево Рит ливади ВК. – Од лично име *Кокол(е)* < *Кок(о)* + *ол(е)* (сп. 1467–68: Петро, син на Кокола ТД I 571)

Кокошка́рски Буна́р бунар на Ѓорѓи Кокошка́ров Бл. – По прекар од *кокошкар* '1. крадец на кокошки 2. плашливец' : зоол. *кокошка* (сп. *Кокóшкин Дол*). В. **Буна́р**

адјективна компонента е образувана од исч. топ. *Кунара со суф. -ьскъ, ж.р. -ьска < -ска, која се супстантивизирала со суф. -ица по елизијата на им. шума, а при извршувањето на таа деривациска постапка отпаднала придавската морфема -ска (Станковска 1999, 324).

Ку́нделица – гол рид (Желево, Леринско). – Од л. и. *Кундел* (: *Кунд(е)* + *-ел*) образувано со суф. *-ица*. Сп. ги личните имиња *Кунда*, *Кунде*, *Кундо* (Станковска 1992, 158).

Купупи́ца – сува река (Бабјани, Еницевардарско). – Од *Коноӣица* изведено од апел. *коноӣ* (Cannabis sativa) со суф. *-ица*.

Кунцулица – ниви (Говрлево, Скопско) (Трифуноски 1958, 148). – Од л. и. *Кунцул* (: *Кунц(о)* + *-ул*) образувано со суф. *-ица*. Името *Кунцо* е деривувано со суф. *-цо* од л. и. *Куно* < *Константин*, *Кузман*.

Купачи́ца – ниви (Паљор, Кајларско). – Од *Коӣачица* (со редукција на *о* > *у*), а е изведено од гл. *коӣачи* 'чисти, треби' со суф. *-ица* и означува 'ископачено, растребено место'.

Купевица – ниви (Смиловци, Велешко). – Од **Куӣева (Нива)*, чијашто придавка е образувана од л. и. *Куӣе* (: *Куӣен*, *Куӣрин*) со суф. *-ев*, ж.р. *-ева*, а по отпаѓањето на им. *нива*, таа се супстантивизирала со суф. *-ица*. Сп. *Куӣан*, *Куӣен*, *Куӣенко*, *Куӣрин* (Станковска 1992, 158-159).

Купе́јница – ниви (Елшани, Охридско) (Пјанка 1970, 200, 390); – извор и чешма (Белица, Кичевско) (Смиљаниќ 1935, 451), в. *Куӣеница*.

Купе́јници – место (Мал Папрадник, Дебарско) (Пјанка 1970, 200, 390). – Од *Куӣеници* и претставува множински облик од *Куӣеница*, в.

Купе́ница – нивје (Крушица, Кичевско); – место (Сушица, Скопско) (Трифуноски 1964, 62). – Од **Куӣена (Градина, Нива)*, чијшто атрибут е еднаков на формата за ж.р. *куӣена* од гл. прид. *куӣен*, изведена од гл. *куӣи* со суф. *-н*, ж.р. *-на*, а по елизијата на именскиот дел од составот, придавката **Куӣена* се супстантивизирала со суф. *-ица*.

Ку́пеница – овоштарници (Никуљане, Кумановско) (Васиљевиќ 1909, 210), в. *Куӣе́ница*.

Купи́ница – извор и ниви (Вејце, Тетовско) (Трифуноски 1976, 355); – рид (Железница, Кратовско). – Од **Куӣиньна(Полјана)*, чијшто атрибут е изведен од дијал. апел. *куӣина* 'капина', в. *Каӣиница*.

Куратица – село во Охридско, дијал. форма е *Кура́јца*, регистрирано во 1582 година (Охрид 1978, 31), а во XVII век е запишано како **Кӧратица** (Селишчев 1933, 68); – исч. село во Прилепско, регистриран како мезра во 1467-1468 година (Соколоски 1971, 93). – Ојконимиските имиња се метонимиски и се преземени од постари хидронимиски имиња. Хидронимот **Кураӣица* потекнува од атрибутската синтагма **Кураӣа (Вода)*, чијшто атрибут е еднаков на формата за ж.р. *кураӣа* од гл. прид. *кураӣ* од стсл. гл. **коурити** 'дими, чади, пуши' со суф. *-ӣ*, ж.р. *-ӣа*, кој се супстантивизирал со суф. *-ица* по испуштањето на им. *вода* и означува 'вода или река каде што водата се дими, се пуши; место каде што водата

< прасл. *lisъ 'лисица' (Canis vulpes) со формата за ж.р. *-а* од суф. *-ъ*, и од именскиот член *Река*, кој е ист со апел. *река*.

Лиси Сад – место (Орќуше, Гостиварско) (Трифуноски 1976, 222). – Сложено име составено од придавската компонента *Лиси*, којашто е образувана од зоонимот *лис* 'лисица' со определената форма *-и* од суф. *-ъ*, и од именската компонента *Сад*, којашто е иста на апел. *сад* 'засадено место со шума, градина', в. *Лиса Река*.

Лисича Могила – место (Бања, Разлошко) (Бугарија). – Синтагматска формација во која придавскиот член *Лисича* е образуван од зоонимот *лисица* < стсл. лнснца од прасл. **lisica* (Canis vulpes) со формата за ж.р. *-ia* од суф. *-iь*, а именскиот е еднаков на апел. *мо̄гила* од стсл. могъıла (Заимов 1973, 122).

Лисиче[1] (Горно и Долно) – села во Скопско, регистрирано во Милутиновата грамота за ман. Св. Георги-Горг Скопски од 1299-1300 година: ѡдь Троіероуѵнце до поута кон нде у Лиснуе (Мошин 1975, 218), во турскиот опширен пописен дефтер за Скопскиот вилает од 1467-1468 година е запишано со името *Акбаш* (Соколоски 1971, 434), кај К'нчов се регистрирани селата *Лисиче Долно* и *Лисиче Горно* (К'нчов 1900, 208). Денес *Лисиче* е дел од градот Скопје. – Од **Лисиче (Село)*, чијшто адјективен член е образуван од зоонимот *лисица* со формата за ср.р. *-је* од суф. *-јь* (Заимов 1973, 122). Бидејќи во именскиот фонд на словенските јазици името на животното е познато и како лично име, при објаснувањето на етимологијата на ојконимиските единици може да станува збор за изведување од личното име *Лисица*. Сп. ги личните имиња: срп. *Лисица* (Грковиќ 1977, 120), рус. *Лисица* (Веселовски 1974, 181),

Лисиче[2] – село во Велешко, регистрирано од Веркович со формата *Лисиче* (Веркович 1889, 272), во картата од 1900 година е внесено со формата *Lisiča* (Карта 1900), од К'нчов е забележено како *Лисиче* (К'нчов 1900, 157), кај Цвиќ се бележи во обликот *Лисичје* (Цвиќ 1906, 284), од Вуичиќ е забележено како *Лисиче* (Вуичиќ 1914, 128), од Манаковиќ е запишано како *Лисиќ* (Манаковиќ 1963, 192), а во администрацијата се употребува формата *Лисиче* (Список 1981, 70), в. *Лисиче*[1].

Лисиче[3] – исч. село во Тетовско, регистрирано во турскиот опширен пописен дефтер за Тетовскиот вилает од 1452-1453 година како *Село Долно Лисиче* (Соколоски 1976, 128), во пописниот дефтер за Тетовската нахија од 1467-1468 година се попишани селата *Долно Лисиче* и *Лисиче* (Соколоски 1971, 350, 352).

Лисиче[4] – исч. село во Костурско (Грција), регистрирано во турскиот опширен пописен дефтер за Костурскиот вилает од 1445 година со формата *Лисиче* (Соколоски 1973, 93), в. *Лисиче*[1].

Антропономастика:

Алберт, герм. *Albert* од *Adalbert* - светла благородност.
Алберто, од *Алберт*.
Алдин, изведено од *Алд(о)* + *-ин*, т.
Алдо, од *Алдомир*.
Алдомир, варијанта на *Владомир* или од *Алтимир*, XV век.
Але, од *Александар*, *Алексиј* итн.
Алек, од *Александар*, *Алексиј* итн., XVI век.
Алека, од *Александар*, *Алексиј* итн., XIX век.
Алеко, од *Александар*, *Алексиј* итн., XV век.
Алекс, од *Александар*, *Алексиј* итн., XVI век.
Алекса, од *Александар*, *Алексиј* итн., XIV век.
Александ, од *Александар*.
Александар, од *Александар*.
Александар, грч. 'Αλέξανδρος - заштитник на луѓето, XIV век.
Александр, в. *Александар*, XIX век.
Александре, од *Александар*.
Александри, од *Александар*.
Александрија, изведено од *Александар* + *-ија*, XIX век.
Александро, од *Александар*, XVII век.
Алексе, од *Александар*, *Алексиј* итн.
Алексеј, варијанта на името *Алексиј*.
Алекси, од *Алексиј*, XV век.
Алексие, варијанта на името *Алексиј*, XIX век.
Алексиј, грч. 'Αλέξιος - оној кој заштитува, име на христијански светец, XV век.
Алексија, варијанта на името *Алексиј*, XV век.
Алексика, изведено од *Алекс(а)* + + *-ика*.
Алексијо, од *Алексиј*.
Алексиче, изведено од *Алекс(а)* + + *-иче*.
Алексо, од *Александар*, *Алексиј*, XIV век.
Алексоја, изведено од *Алексо* + + *-ја*.
Алекче, изведено од *Алек* + *-че*.
Ален, англ. *Allen* од келт. *Alun* - хармонија, согласност.
Алетко, од *Александар*, *Алексиј* итн.
Алече, од *Алек*, *Александар*, *Алексиј* итн.
Алечо, од *Алек*, *Александар*, *Алексиј* итн.
Али, од *Александар*.
Аликас, грч. 'Αλικός.
Алиман, в. *Аламан*, т.
Алимпие, варијанта на името *Алимпиј*.
Алимпиј, в. *Алипиј*.
Алимпо, од *Алимпиј*, XIV век.
Алипиј, грч.'Αλύπιος - оној кој е безгрижен, име на христијански светец, XII век.
Алиш, изведено од *Ал(е)* + *-иш*.
Алки, од *Алкивијад*, XIX век.
Алкивијаде, од *Алкивијад*.
Алкивијад, грч. 'Αλκιβιάδης - оној кој е силен, храбар, име од грчката историја.
Алкивијади, од *Алкивијад*.
Алкивјади, од *Алкивијад*.
Алко, изведено од *Ал(е)* + *-ко*.
Алкуш, изведено од *Алк(о)* + *-уш*.
Алман, в. *Аламан*, XVI век.
Алманко, изведено од *Алман* + *-ко*, XVI век.
Алтан, тур. *altın* - злато, XVII век.
Алтани, од *Алтан*.
Алтанко, изведено од *Алтан* + *-ко*.
Алтанчо, изведено од *Алтан* + *-чо*.
Алтимир, од герм. *alt* - стар и им. *мир* (?), XIV век.
Алтко, изведено од *Алт(о)* + *-ко*, XVII-XVIII век.
Алто, од *Алтан*, *Алтимир* итн., XVII-XVIII век.
Алтоман, изведено од *Алто* + *-ман*, или од герм. *Altman* - стар човек достоен на почитување, XV век.

ГРАШЕВ I. Валандово 3(1). II. *Антр.* **Граше** (: 1. *л. и. Гра* + *-ше од Градимир, Градман, Градослав и др.*; 2. *прек. Граше, дем. од грав, бот. Phaseolus vulgaris*) + *-ев.*

ГРАШЕВА I. Дреново, Кавадаречко 1(1). II. *Антр.* **Граше** *(в. Грашев)* + *-ева.*

ГРАШЕВСКА I. Долно Сриди, Битолско 1(1). II. *Антр.* **Граше** *(в. Грашев)* + *-евска.*

ГРАШЕВСКИ I. Долно Сриди, Битолско 24(2); Прилеп 3(1); Скопје 11(3). II. *Антр.* **Граше** *(в. Грашев)* + *-евски.*

ГРАШЕСКИ I. Бучин, Крушевско 14(2); Прилеп 2(1). II. *Антр.* **Граше** *(в. Грашев)* + *-ески.*

ГРАШИНОСКИ I. Бабино, Демирхисарско 6(1); Слоештица, Демирхисарско 7(1). II. *Л. и.* **Грашин** (: *Граш/е,-о* + *-ин, в. Грашев*) + *-оски.*

ГРАШКОВСКИ I. Битола 4(1). II. *Л. и.* **Грашко** (: *Граш/е,-о* + *-ко, в. Грашев*) + *-овски.*

ГРАШКОСКА I. Воѓани, Прилепско 4(2). II. *Л. и.* **Грашко** *(в. Грашковски)* + *-оска.*

ГРАШКОСКИ I. Воѓани, Прилепско 83(10). II. *Л. и.* **Грашко** *(в. Грашковски)* + *-оски.*

ГРАШЛЕВ I. Ново Село, Струмичко 8(2). II. *Л. и.* **Грашле** (: *Граш/е,-о* + *-ле, в. Грашев*) + *-ев.*

ГРАШОВСКИ I. Стење, Ресенско 1(1). II. *Л. и.* **Грашо** (: *Гра* + *-шо како Граше, в. Грашев*) + *-овски.*

ГРАШЧЕВ I. Штип 4(2). II. *Л. и.* **Грашче** (: *Граш/е,-о* + *-че, в. Грашев*) + *-ев.*

ГРБАШЛИЕВ I. Пирава, Валандовско 21(5). II. *Прек.* **Грбашли/-ја** (: *ет. од м. и. Грбаше* + *тур. суф. -li, сп. с. Грбаше, Кукушко*) + *-ев.*

ГРБАШЛИЈЕВ I. Марвинци, Валандовско 1(1). II. *Прек.* **Грбашли/-ја** *(в. Грбашлиев, со правописна недоследност)* + *-ев.*

ГРБЕВ I. Битола 4(1); Конопиште, Кавадаречко 5(1); Титов Велес 13(2); Штип 3(1). II. *Прек.* **Грбе** (: *аџел. грбе 'грбав човек, грбле'*) + *-ев.*

ГРБЕВСКА I. Скопје 5(1). II. *Прек.* **Грбе** *(в. Грбев)* + *-евска.*

ГРБЕВСКИ I. Битола 9(2); Ѓавато, Битолско 34(7); Зелениково, Скопско 9(2); Скопје 4(1). II. *Прек.* **Грбе** *(в. Грбев)* + *-евски.*

ГРБОВСКИ I. Ѓавато, Битолско 6(1). II. *Прек.* **Грбо** (*како Грбе, в. Грбев*) + *-овски.*

ГРГОВСКА I. Железна Река, Гостиварско 1(1); Куманово 6(1). II. *Л. и.* **Грго** (: *Григор, в. Григоров*) + *-овска.*

ГРГОВСКИ I. Вранештица, Кичевско 4(1); Кичево 5(1); Куманово 10(2). II. *Л. и.* **Грго** *(в. Грговска)* + *-овски.*

ГРГОСКИ I. Прилеп 2(1). II. *Л. и.* **Грго** *(в. Грговска)* + *-оски.*

ГРГУЛОВА I. Титов Велес 1(1). II. *Л. и.* **Гргул** (: *Грг/о,-е* + *-ул, в. Грговска*) + *-ова.*

ГРГУШОВСКИ I. Ратево, Беровско 4(1). II. *Л. и.* **Гргуш** (: *Грг/о,-е* + *-уш, в. Грговска*) + *-овски.*

ЛИТЕРАТУРА

НАТУРАЛИЗАМ

Натурализмот е правец и стил во книжевноста кој природно произлегува од реализмот. Се јавува во деветнаесеттиот век, и тоа најпрвин во Франција, а потем се проширува и во другите европски книжевности. Глобално земено, трае од 1880 година до 1900 година. Името му доаѓа од латинскиот збор natura, што значи "природа". Во основата на овој стил лежи, како што кажува и неговото име – копнежот кон природно прикажување на стварноста (реалноста), без никакви стилизации. Од таа гледна точка, натурализмот може да се смета за – "супер-реализам", за "стопроцентна" имитација на објективниот свет. Тој е "засилен" реализам. Но, во основа е реализам!

За татко на натурализмот се смета францускиот писател, реалист – **Емил Зола**. Тој ги изнесува принципите на според него, новиот и неопходен, "пореалистичен" од реализмот стил, и тоа во својот есеј под наслов *Експерименталниот роман* (1880). Според тоа, на почетокот на натурализмот стои незадоволството на Зола (и на другите натуралисти) од реализмот: иако се залага за верно прикажување на објективната стварност, според Зола – реализмот не е доволно реалистичен! Реализмот, според Зола, често се служи со стилизации (што значи – коментари на авторот за тоа каква е реалноста и што тој мисли за неа), со субјективно видување на "објективната" стварност, а тоа се нешта кои добриот реалист, натуралистот, оној кој природно го слика она околу себе – треба да ги одбегнува.

Натурализмот и науките

Се разбира, како и секој друг правец или стил во уметноста, и натурализмот се јавува поткрепен од една поширока клима, односно филозофија на набљудување на светот. Зад натурализмот во книжевноста стои *позитивизмот* во филозофијата. Под позитивизам се подразбира секое учење кое покажува доверба во природните науки и во нивниот развој, односно сфаќање дека стварноста може објективно да се сознае со помош на науките. Да се биде позитивист во филозофијата, значи да се верува безгранично во разумот и науките, кои, според оваа филозофија можат целосно да го растајнат светот. Во позитивистичката филозофија нема место за мистицизам. Токму времето во кое се јавува Емил Зола е време на силен развој на природните науки, особено на медицината, биологијата, генетиката: тоа е времето на **Чарлс Дарвин** со неговата книга *За потеклото на видовите* (1850), за која се сметаше дека ја растајни тајната на постанокот на човекот. Тоа е времето на **Луј Пастер** и вакцината, времето на одушевувањето од моќта на човекот да ги победи болестите. Тоа е и време на првата генетика (наука за пренос на наследните особини преку гените), времето на **Грегор Мендел** кој ги откри законите за наследување на доминантните и рецесивни (скриени) гени. Освен тоа – тоа е време на силен развој на математиката и хемијата (**Менделеев** го создава периодичниот систем на хемиските елементи, во кој пронаоѓа логичка правилност и закономерност во распоредот на елементите, според нивниот атомски број и атомската тежина). Природата станува разбирливо место, таа станува место за научна анализа и испитување. Таа веќе не изгледа мистично и непознато, сурово и таинствено – на луѓето од тоа време им се чини дека човекот може да ги открие сите нејзини тајни!

Романот е научен експеримент: патологија на општеството

Токму затоа, не случајно – ставовите што Зола ги изнесува за тоа што треба да биде натурализмот се служат со богата научна, а пред сè медицинска терминологија. Прво, натурализмот, како максимално природно сликање на стварноста, треба да се врти кон романот. Само романот може да ни понуди комплетна сли-

ка на стварноста, вели Зола. Тоа е и разбирливо, бидејќи романот, од сите книжевни видови има најширок обем на сликање на стварноста: најголем број ликови, пред сè. Тој по природа е свртен кон општеството и големите настани во него. Второ, вели Зола, натуралистичкиот роман треба да биде *експериментален* роман. Писателот, со други зборови, треба да се служи со основното средство на научникот: експериментот. Онака како што научникот во својата лабораторија ги испитува микробите кои предизвикуваат болести, така и писателот треба да го анализира, да го секцира светот, да го постави под еден вид "микроскоп", за да ја утврди – анатомијата на општеството. Веројатно токму затоа што Зола бил силно инспириран од медицинските достигнувања на сопственото време, интересот на неговиот така замислен роман го наоѓа токму во темите кои се однесуваат на "болестите" во општеството. Натуралистичкиот роман треба да ја даде "патологијата" на општеството, да ја дијагностицира "болеста" и - да понуди лек. Токму затоа, под поимот "натурализам" обично се класираат оние романи што се свртени кон темната страна на човековата душа, кон "талогот" на општеството.

Ликовите во романите на Зола не се избрани од високите општествени кругови, туку напротив – тоа се луѓе од дното: бедници, алкохоличари, налудничави луѓе, пролетери, сиромашни девојки кои се принудени да почнат да се занимаваат со проституција, криминалци, сторители на разни општествени зла и престапи. Натуралистот треба добро да се загледа (како научник) во овие типови, да им ја секцира душата и да ја најде причината – зошто се такви и со што општеството придонесло за нивната појава. Со тоа, тој треба да понуди и излез од таквата ситуација. Натуралистот е научник; тој е лекар на општеството. Главното прашање што натурализмот го поставува е: зошто се создава "талогот" на општеството? Од каде тој "црн свет" во општеството?

Одговорот треба да се побара во делото на позитивистичкиот филозоф **Иполит Тен**, кој најмногу влијаел врз Зола и неговото сфаќање за тоа какви треба да бидат ликовите во натуралистичкиот романот. Според една психолошка теорија на Тен, секоја личност се создава под влијание на три важни фактори: а) моментот на раѓање на личноста (историската ситуација); б) расата (или наследните особини – генот) и в) средината (општественото "милје"). Што значи тоа, просто кажано?

Моментот, расата и средината

Па, пред сè значи дека особините што една личност ќе ги стекне во добар степен ќе зависат од моментот на нејзиното раѓање. На пример: Аристотел, како и секоја друга личност од високиот сталеж родена во Стара Грција, со благонаклоност гледал кон робовладетелскиот поредок, бидејќи тој бил главен "мотор" на општествениот развој и богатење. Ние пак, луѓето на дваесет и првиот век осудуваме секаква форма на ропство и се залагаме за слобода на личноста во секоја смисла. Или: личностите родени во стариот век биле воспитувани, во духот на нивното време (момент на раѓање) високо да го ценат военото јунаштво на еден Хектор или Ахил. Денешните луѓе, во духот на денешното време ја осудуваат војната и главно се анти-милитаристички настроени. Според тоа, каква ќе биде личноста битно зависи од историската ситуација, односно од моментот на раѓање на личноста.

Второ, според Иполит Тен, чија теорија ја усвојува и Зола, личноста ќе зависи и од наследните особини што таа ги носи, односно од нејзините гени. Ова е срцевината на романите на Зола: тој претпочита да слика ликови во кои се буди "темна", "нечиста крв" од некој далечен предок. Во романот *Човек-звер*, на пример, главниот лик страда од еден вид потенцијална шизофренија, само затоа што од истата болест страдал и некој негов предок. Ние сме робови на предците и на нивните гени – ни порачува Зола. Според таа теорија, ако некој наш предок бил развратник или блудник, во висок степен е можно ние да ги носиме гените на разврат и блуд во себе. Тие само го чекаат моментот да се разбудат!

Тука влегува "во игра" третиот фактор: средината. Средината може да ги "разбуди" тие "лоши" гени. Кога се вели средина, се мисли на – општествените заедници, од најмалата (семејството) преку "средните" (сталежи, групи, кланови: криминалци, проститутки, алкохоличари) до најголемата – општеството во целина. Впрочем, и модерната психологија држи до таа теза: личноста во голем степен се обликува според средината во која се наоѓа. Ако се наоѓате во друштво на криминалци, мошне веројатно е дека и за вас криминалот ќе стане нешто најнормално; ако се наоѓате во друштво на проститутки, сигурно нема да ја осудувате љубовта за пари. Но, натуралистите се интересираат и за обратниот случај: дали еден криминалец може да се превоспита во друштво на чесни

и “светци”? Или: дали главниот лик од *Човек-звер*, во кој се будат убиствените, животински гени на некој предок-убиец, ќе може, со силата на љубовта и во една топла средина (семејство со љубената жена) да ги совлада тие гени? Ќе успее ли да ја потисне својата грешна крв?

Контрадикцијата на натурализмот: уметноста не може да биде наука

Сите тие и многу други прашања ги поставува натурализмот. Барем така го замисли Зола. Набргу по неговата промоција во Франција, во која Зола станува популарен преку ноќ (но и оспоруван од “дежурните” чувари на “невиноста” на општеството), натурализмот се шири и во другите европски земји. Во Германија натурализмот доживува своја радикална форма: германските натуралисти целосно ја исфрлија стилизацијата и “субјективниот момент” на прикажување на стварноста. На Арно Холц, еден од најпознатите германски натуралисти, на пример, во книгата раскази *Таткo Хамлет*, му беа потребни триесетина странички за да го опише обичното паѓање на еден лист од дрвото до земјата! Со тоа авторот сакаше да покаже дека натурализмот треба да биде максимално детален опис на секој настан во природата, еден вид *наука*, затоа што главното начело на секоја наука е објективниот и детален опис на она што се случува, без упади и коментари на авторот за она што се случува!

Според тоа, натуралистите, особено германските, со своите невообичаено долги, детални и безначајни описи на стварноста ја покажаа и главната контрадикција на натурализмот: тој се обидува во исто време да биде прецизен како наука, а да остане уметност. Но, уметноста секогаш подразбира - личен пристап на оној кој ја создава. Уметноста е субјективна, науката – објективна. Всушност, како што покажа и наследникот (но и критичарот) на Зола, францускиот писател Ги де Мопасан – стварноста можеби е една и иста за сите, но сите имаме различни очи, уши или носеви со кои ја воспriемаме. Постои различен субјективен прием на истата објективна стварност кај различни луѓе. Десет сликари кои сликаат еден ист пејсаж, сепак, макар и за нијанса различно ќе го насликаат (и особено - ќе го обојат) тој ист пејсаж.

Тоа е така затоа што просторот за креација на хемичарот, кој во својата епрувета помешал киселина и база е речиси никаков: без разлика кој научник го повторува истиот експеримент – резултатот секогаш ќе биде ист - ќе се добие некоја сол, ќе се ослободи гас и ќе настане вода. Научниот експеримент не зависи од личноста и фантазијата на оној кој го изведува експериментот. Во уметноста тоа не е така: на една иста тема, (во една иста литературна "епрувета") се напишани различни дела, во зависност од личноста на оној кој пишува! Затоа, натурализмот ги даде своите најдобри дела од перата на оние автори, кои иако се залагаа за поголема објективност, сепак го задржаа личниот, креативен момент: романите на **Емил Зола** и расказите на **Ги де Мопасан** во Франција, драмите на **Аугуст Стриндберг** и **Хенрих Ибзен** во скандинавските книжевности, како и трагите на натурализмот во делата на Достоевски и Толстој во руската книжевност (особено во *Злостор и казна* на Достоевски). Сето тоа покажа дека натурализмот, како стил и правец ја повиши објективноста при прикажувањето на стварноста до степен на анализа, но не го напушти личниот, субјективен терен на уметноста.

Пример за натурализам
Емил Зола: извадок од *Човек Звер*

Еве една одломка од романот, во која се гледа "мрачната страст" на Жак, која се буди во него при еден несреќен случај. Имено, тој е сведок на едно убиство во вагон што проаѓа крај него: еден човек во вагонот вади нож, го убива човекот и потем го фрла од движечкиот воз крај неговите нозе и нозете на неговиот другар. Другарот заминува да повика полиција, опоменувајќи го да не гиба ништо, а Жак останува да го чува мртовецот.

Останувајќи сам, Жак не се ни движеше и постојано ја набљудуваше таа неподвижна, здробена маса месо... А она возбудување во него, таа ужасна привлечност што го задржуваше тука, созреваше во една неподнослива мисла која извираше од целото негово битие: оној другиот, човекот што за миг го виде со нож во раката, тој се осмелил! Тој другиот ја задоволил својата желба, убил! Ах, да не се биде плашливец, да се задоволиш најпосле, да го зариеш ножот! А него таа желба го мачи веќе десет години! Во таа негова треска имаше и презир кон самиот себеси и воодушевување од оној другиот, а особено – потреба да го види тоа, една незгаслива жед да ги засити очите со таа човечка мрша, со таа здробена кукла, со таа мека крпа што остана од човековото

суштество по ударот на ножот... Кога би убил, би го имал истото ова што лежи на земјава. Срцето му биеше како да ќе му прсне, а пред глетката на таа трагична смрт неговата желба за убиство се раздразнуваше до страст... Тогаш го обзеде желба да ја види раната... Таа помисла толку жестоко го подбуцнуваше, што гореше. Да се види како е тоа сторено и што истекло! Да се види црвената дупка! Ако внимателно ја врати главата на место, нема ништо да забележат! Но, постоеше и еден друг страв, непризнаен во неговото двоумење, токму стравот од крв. Кај него секогаш стравот се будеше заедно со желбата...

Задача:
Поврзи ја оваа одломка со теоријата за моментот, расата и средината. Се буди ли кај Жак некој "мрачен" ген? Што го буди тој ген? Што значи она: "Кај него секогаш стравот се будеше заедно со желбата?" Има ли, според твое мислење, вистина во тоа тврдење?

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ
(1860-1904)

Едноставноста на Чехов е таква што понекогаш од неа ни станува тешко. Ти се чини, само уште еден чекор по тој пат, и крај на уметноста, крај на самиот живот.

Мерешковски

Големиот раскажувач и драмски писател, Антон Чехов е роден во 1860 година во Таганрог, гратче на брегот од Азовското Море. Татко му е ситен трговец кој со своето проблематично однесување го доведува до материјален безизлез многудетното семејство, па младиот Антон, кој првите 16 години од животот ги поминува тешко (*Во детството јас немав детство)* продолжува сам да се грижи и за завршување на започнатото гимназиско образование и за обезбедување средства за елементарна егзистенција. Кога наполнува 19 години доаѓа во Москва, со обезбедена стипендија за студии по медицина. Но, потребата од финансиски средства е многу поголема па идниот лекар и голем писател почнува да соработува со хумористичко-сатирични весници, пишувајќи пародии, цртички, новели потпишани со **Антоша Чехонте.**

Од првата објавена книга во 1887 година (*Во сумраците)* до неговата прерана смрт (1904) поминуваат одвај 17 години - време во кое Чехов ќе ги напише расказите и драмите кои ќе го вбројат меѓу класиците на светската литература. Истата, 1887 година, неговото прво драмско дело *Иванов* ќе доживее театарска изведба, а потоа, речиси секој година ќе биде поставувано по едно негово дело - *Степа, Дуел, Павилјон бр. 6...* Последните години од животот работи на своите најдобри драмски текстови - *Галеб, Виш-*

новата градина, Три сестри... Но, коварната болест сè повеќе го истоштува. Малку помага и петгодишниот престој на Јалта.

Во осумдесеттите години, кога во руската книжевност своите најголеми реалистички романи веќе ги имаа напишано Толстој и Достоевски, и кога изгледаше дека веќе "сè е напишано", се јавува Антон Павлович Чехов, кој го отфрли романот, а се сврте кон расказот. Познавачите на литературата денес се едногласни: кога ќе се каже: "Чехов", првата асоцијација е – *светски мајстор* на краткиот расказ!

Краткиот расказ и дезинтеграцијата на реализмот

Расказите на Чехов сами си се групираат во циклуси според темите, а кај Чехов тоа се главно три теми: 1. темата на бирократијата (тезата: "човекот – тоа е чинот што тој го има во општеството", на која се надоврзуваат темите на полтронството, односно – камелеонството (на пример, во антологискиот расказ *Смртта на чиновникот*); 2. темата за ужасната, негативна моќ на парите (како во расказот *Невеста*) и 3. темата дека човек може и мора да си го смени животот, без разлика на средината која го осудува (зачната во *Дамата со кученце* а целосно развиена во *Павилјон број 6*).

Втората особина на неговиот расказ (првата е економичниот, краток исказ) е – хуморот. Расказите на Чехов редовно се обоени со доза на хумор, кој се движи од обичен комичен ефект (речиси на ниво на виц), преку блага, топла човечка смеа за некоја општа човечка слабост, па сè до иронично исмејување на некоја сериозна општествена аномалија.

Третата особина е тоа што со неговите куси раскази започнува еден период што во руската книжевност се вика *дезинтеграција на реализмот* (раслојување, распаѓање). Со самото тоа што Чехов ги исфрлил масивните портрети на своите ликови (нема детални описи ниту на нивниот физички, ниту на душевниот изглед), со самото тоа што ги исфрлил темелните описи на локациите каде се одвива дејството (сетете се на колку страници се дава описот на една соба или на еден град кај реалистите!), Чехов добил "поекономичен" исказ.

И уште нешто, поважно: расказот на Чехов е кус затоа што секогаш е *расказ на животната ситуација*, а не расказ за *истори-*

јата на таа ситуација. Чехов редовно ни ги предава неговите јунаци затекнати во некој проблем и ние во нивната ситуација влегуваме директно, без многу "уводи" и "подготовки" од реалистички тип. За Чехов не е важно какви се судницата или театарскиот салон во кои се наоѓа ликот кој има проблем, ниту дали ликот носи зелена или сина кошула: за него е важна ситуацијата. Многумина сметаат дека оваа особина ја покажува несомнено *драматичноста* на стилот на Чехов, нешто што посебно ќе се види во неговите драми. Толстој му се лутеше на Чехов затоа што пишува на тој начин: без да даде анализа на проблемот, без да ни ја даде "историјата на болеста" што го довела ликот во таква состојба. Но Чехов успеа, врз темелите на реализмот, да го трасира патот за идниот модернизам, односно преку постепена дезинтеграција на реализмот (отфрлањето на "масивните" реалистички описи, масивната "анализа" на проблемот на ликот) сепак да ни понуди реалистички, кратки и духовито напишани раскази во кои се гледа тажната судбина на човекот кој живее во деформирано општество.

Тоа е омилената тема на Чехов: *како едно болно општество создава болни, професионално и морално деформирани и неупотребливи луѓе, кои не можат да допрат до вистинските вредности на животот*!

Типовите на Чехов. *Одмаздник*

Она што го карактеризира Чехов како реалист, и покрај отфрлањето на веќе споменатите реалистични постапки е тоа што тој го задржа темелниот реалистички принцип: *принципот на типизацијата* при создавањето на ликовите. Чехов во своите раскази нуди цела една палета типови: тип на бирократ, тип на возгордеан чиновник, тип на изневерен маж, тип на несреќна жена во бракот, тип на полтрон... Силата на неговите раскази лежи токму во таа негова одлична моќ за перцепција: тој навистина на своите ликови им припишува типични дејства за ситуацијата во која се наоѓаат.

На пример, во расказот *Одмаздник* се среќаваме со оној толку познат, доброќуден, со ништо зол хумор на Чехов кога се потсмева со некоја човечка слабост. Имаме и тип: тип на изневерен сопруг. Расказот почнува со цврста одлука на ликот: *Јас знам што треба да сторам... – си размислуваше тој. Семејните осно-*

ви се осрамотени, честа изгазена во кал, порокот триумфира, и јас како граѓанин и чесен човек морам да бидам одмаздник. Првин ќе ја убијам неа и љубовникот, а потоа и себеси. Така, цврсто решен, нашиот изневерен маж тргнува во продавница за оружје. Таму наидува на еден здодевен продавач кој, откако ќе сфати за што му е потребно оружјето на нашиот лик, на хумористичен начин му рекламира сè нови и нови модели на револвери: *Неодамна, вие за тоа веројатно сте читале – еден офицер купи кај нас револвер со системот Смит и Весон. Стрелал во љубовникот и – што велите вие за тоа? – куршумот го пронижал сосем, потем ја пробил бронзената ламба, па пијаното, а од пијаното се одбил, ѝ го убил кученцето и ја контузовал жената. Ефектот е сјаен и ѝ прави чест на нашата фирма*, вели продавачот.

Ваквиот хумористичен стил веќе навестува дека ќе има пресврт: нашиот одмаздник почнува да се повлекува самиот пред себеси од претходно цврсто донесената одлука. *А како би било да направам вака,* - размислува тој. – *Да го убијам него, потоа да му одам на закоп и да видам што се прави, па потоа и себеси... Туку мене пред закопот ќе ме уапсат и ќе ми го одземат оружјето. Значи: го убивам него, таа останува жива, јас ... јас извесно време не се убивам, туку одам во затвор...* Но откако продавачот на оружје ќе му каже на нашиот "храбар" одмаздник дека оној офицер што стрелал во љубовникот на својата жена сега се наоѓа на грозна робија на Сахалин, тој размислува веќе сосема "разумно": *Да одиш на Сахалин поради некаква си свиња – исто така е, лудо, - си размислуваше Сигаев. Ако одам на робија јас, тоа само ќе ѝ даде на жена ми можност да се омажи по второпати и да го излаже и второиот маж. Таа ќе триумфира. Според тоа: неа ја оставам жива, себеси не се убивам а него... исто така не го убивам*.

Веќе се претпоставува како завршува расказот: многу бура во чаша вода, вели народот. Гневниот и "сигурен" одмаздник, на крајот, за да не се посрамоти пред агилниот продавач, купува – само мрежа за ловење потполошки, што е круна на исмевањето на типот на "лажниот" одмаздник.

Ако се запрашаме: што исмеал Чехов во овој хумористичен расказ, одговорот е - една општочовечка, универзална особина што се вика – страв. Страв од казна. Тоа е *типичното* за секој навреден и повреден човек: тој, иако е геневен, сепак е слаб пред институциите и казните на општеството (суд, робија, затвор). Затоа и Сигаев, ликот на "храбриот" одмаздник го гледаме со симпа-

тија, и покрај тоа што се откажува од своите "цврсти" намери: и ние знаеме за тој страв што сите го чувствуваме пред казната. Човекот е слаб за да им се спротивстави на општеството и на неправдите. И затоа, овде имаме комичен тип на "слаб силник": како оние мали песови што лајат на поголемите и ги покажуваат забите само ако меѓу нив и посилните постои цврста ограда. Ако посилниот ја скокне оградата, помалиот се смирува и се – умилкува!

Смртта на чиновникот

Веќе се рече дека омилена тема на Чехов е камелеонството на малиот човек, ситниот чиновник, бирократот фрлен во суровото општество. Можеби најдобрата слика за тоа како функционира тоа општество Чехов ја даде во својот расказ *Винт*, во кој чиновниците, наместо со шпил карти, ја играат играта "винт" со фотографии на службениците на видните градски институции. Идејата на расказот е: општеството е шпил карти, а животот – комар во кој посилната карта ја "бие" послабата, како што вели еден добар познавач на Чехов. Бирократизираното општество е сурово и отуѓено општество, борба на живот и смрт, во кој полтронството е начин да се преживее. Во тоа општество важи едно целосно нехумано правило: човекот е чинот што тој го има, и никакви други човечки вредности не се признаваат.

Смртта на чиновникот е антологиски расказ на оваа тема. Сижето на овој сосема кус расказ е едноставно: еден судски чиновник, Червјаков, една вечер седи во театарскиот салон, чекајќи да почне претставата. Одеднаш, кивнува. Гледа пред себе, и неколку реда понапред здогледува еден висок државен службеник, генералот Брижалов. Чиста коинциденција е што во тој миг, генералот си го брише тилот со шамиче, најверојатно затоа што во театарскиот салон е жешко. Реакцијата на нашиот ситен чиновник е панична: *Сум го испрскал! – си помисли Червјаков. – Не е мој старешина, туѓ е, но сепак, не е згодно. Треба да се извинам.*

Потем Червјаков се извинува, а генералот вели дека сè е во ред и дека тој и не забележал такво нешто. Меѓутоа, ситната, исплашена природа на чиновникот не мисли така: *Не забележал, а очите му се полни со злоба, - си помисли Червјаков и сомнежливо погледна во генералот. – Не сака ни да зборува. Треба да му објаснам дека воопшто не сакав... дека тоа е природен закон, заш-*

што ќе си помисли дека сум сакал да го поплукам. Сега не мисли, но после ќе си помисли!

И наредните неколку денови Червјаков ги минува во постојано барање прием кај генералот, за да му се извини. И тоа извинување поминува така: генералот воопшто не му придава значење на тој ситен настан, бидејќи нема време и е презафатен со службени обврски. Напротив, Червјаков тоа негово однесување го толкува како "злоба" и "лутина". Убеден е дека еден ден генералот ќе му се одмазди. Конечно, кога по третпат ќе дојде да се извини, генералот ги губи нервите и извикува: *Надвор!*

Тоа негово "Надвор!" за нашиот ситен, сервилен чиновник е конечен доказ дека генералот навистина има намера да му се одмазди. Расказот завршува брилијантно, како и сите други раскази на Чехов: кратко, лаконски, отсечно: *Во утробата на Червјаков нешто се скина. Без да гледа и без да слушне нешто, тој зачекори назад кон вратата, излезе на улица и си отиде тетеравејќи се... Дома дојде несвесно и без да го слече мундирот, легна на диванот и ... умре.*

Она "без да го слече мундирот" е силна метафора: тој остана чиновник, не стана човек. Умре со мундирот (униформата) на послушноста и сервилноста. Затоа и умре: затоа што ѝ робуваше на онаа логика од расказот *Винт* дека човекот е чинот што тој го има! Да беше човек, во него ќе се разбудеше достоинството, и тој ќе си речеше: "Што дека е тој генерал? И јас сум човек! Па и да се лути, многу ми е грижа дали тој сака или не сака да разговара и да сфати дека – тоа што се случи не беше намерно!"

Сите раскази на Чехов од овој круг се со истото прашање: дали ќе се разбуди човекот во ситниот, поданички, сервилен менталитет на чиновникот во суровото и отуѓено руско општество?

Силата на овој расказ на Чехов, покрај во краткиот и јасен стил е токму во вешто избраната тема: станува збор за обично кивање! Тоа е инстинктивна реакција кај човекот: никој не може да го контролира кивањето. Тоа не е нешто што зависи од нашата волја, како и дишењето, како и трепкањето. Овде, Червјаков смета за потребно да му објасни на општеството (претставено во ликот на генералот Брижилов) дека човек *има право на инстинкти*, дека *има право да кивне*! Интересно е што Чехов ни упатил една силна порака: во случајов, не е проблемот во општеството и во генералот – тие дури и не забележале што се случило. Проблемот е во свеста на чиновникот, во таа поданичка, исплашена, сервилна,

ропска свест која самата себеси се држи во ропство. Робот е роб само затоа што сака да му угодува на својот господар: нему му е поудобно и посигурно да биде роб, одошто да биде господар! Таа свест ја наоѓаме и во другите раскази на Чехов.

Будењето на човекот: *"Павилјон број 6"*

Во "Павилјон број 6", подолг расказ кој ја возбуди руската јавност поради своите тези, идејата дека човекот е човек и дека има право да живее како човек, што значи – има право на свој живот, има право да направи *пресврт*, за да биде среќен – е доведена до радикалност. Со овој расказ Чехов всушност почна една тивка полемика со ставот на моралистот Толстој, кој тврдеше дека човек не смее на злото, какво и да е (макар тоа било и општествено ропство) да одговара со иста мера, односно – со насилство. Толстој тука беше конзервативен, затоа што и самиот беше благородник кој живееше од плодовите на неправедното, експлоататорско општество. Чехов не мислеше дека на злото треба да се одговара "христијански", па да се сврти и другиот образ. Дејството на расказот е сместено во една лудница: во неа е и главниот лик, докторот Андреј Ефимич Рагин, кого го интересира едно единствено прашање: има ли човекот право да ја избира својата судбина, и покрај стегите на општеството? Човекот има право на свој и подобар живот одошто оној што му го доделуваат општеството, парите или чинот што ќе го стекне. Рагин како да вели: човековата слобода зависи од мене, не од тие околу мене и од степенот во кој тие ќе ми ја дозволат. А и кој им дозволил да ми ја дозволуваат? Тоа нивно право е веќе мое ропство!

Но, општеството не е "расположено" за такви напредни идеи какви што застапува Рагин, и затоа средината го прогласува за луд и го затвора!

Врската меѓу драмите и расказите на Чехов

И во своето драмско творештво ("Иванов", "Галеб", "Вујко Вања", "Вишновата градина") Чехов е на страната на човекот и на неговата волја. Тој верува во него, во неговото конечно будење. Затоа јунаците на Чехов го најавуваат идниот модернистички лик,

ликот на "побунетиот човек", оној кој ќе се роди кај Албер Ками, кај Сартр и кај егзистенцијалистите, и кој ќе сфати: *човекот е одговорен за она што му се случува. Ниедна судбина не е однапред напишана, за да не може да биде – променета*! И таму тој се занимаваше со основното прашање: копнежот на човекот по среќа и правото на таа среќа, односно – можноста за лична слобода и слобода на избор.

И во драмите Чехов најави дека се пресметува со реализмот и дека го наестува модернизмот: се откажа од морализирање, анализа на општествените проблеми, обвинувања. Тој создаде специфичен тип, чеховска, лирска драма, со долги монолози на интелектуални теми, со ликови-уметници и интелектуалци (претходници на модернистичкиот лик), со многу лирски тонови, со посебна мелодична стилистика.

Извадок од *Павилјон број 6*:

Вака размислува главниот лик, Андреј Ефимич Рагин, на едно место за својата лекарска професија:

Отпрвин Андреј Ефимич работеше мошне совесно. Примаше болни од утро до пладне, правеше операции и дури се занимаваше и со акушерска практика. Дамите велеа дека бил внимателен и дека одлично ги погодувал болестите, особено детските и женските. Но со време работата му здодеа со својата еднообразност и со очигледната бесполезност. Денеска си примил триесет болни, а утре еше ти ги триесет и пет, задутре четириесет, и така од ден на ден, од година на година; и смртноста во градот не се намалува, и болни постојано пристигаат и пристигаат... Според минатогодишниот извештај, имало дванаесет илјади амбулантни болни а тоа на обичен јазик значи дека се излажани дванаесет илјади луѓе. А да ги сместува тешките болни по одделенијата и да ги лекува според правилата на науката, исто така не е можно, зашто правилата постојат, а науката не постои...

А и зошто да им се попречува на луѓето да умираат, ако смртта е нормален и природен крај на животот? Што сме постигнале ако некојси трговец или чиновник поживее уште пет или десет години? Ако целта на медицината ја гледамево тоа дека лековите ги олеснуваат страдањата, тогаш и не сакајќи се поставува прашањето: а зошто да се олеснуваат? Прво, се вели дека човекот низ страдањата оди кон совршенството, а второ – ако човештвото навистина научи со помошта на апчиња и капки да си ги олеснува страдањата, тогаш тоа наполно ќе ја заборави религијата и филозофијата, во кои наоѓаше не само заштита од сите неволи, туку дури и среќа. Пушкин при умирањето поднесувал страотни маки, сиромашкиот Хајне неколку години ле-

жел парализиран; зошто тогаш да не поболедува некојси Андреј Ефимич или Матројна Савишна, чиј живот е безначаен, и да не постои страдањето, би бил наполно празен и сличен на животот на амфибиите?

Задача:

Прочитај го внимателно извадокот. Можеш ли да одговориш - зошто овој расказ на Чехов предизвика бура од негодувања кај "моралистите" во општеството? Има ли овде некој апсурд околу медицината што ги вознемири класичните сфаќања во општеството? Има ли сомнеж кон смислата на науките?

РЕАЛИЗМОТ ВО СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК

Неподелено е мислењето кај книжевните историчари дека реализмот, иако се појави како стил и правец во деветнаесеттиот век, го продолжи своето траење и во дваесеттиот век. Многумина мислат дека треба да се прави разлика меѓу реалистичката *школа* на големите реалисти во деветнаесеттиот век (Балзак, Флобер, Стендал, Толстој, Достоевски, Чехов), и реализмот воопшто, како правец кого го интересира стварноста. Затоа, тие теоретичари предлагаат да се прави разлика меѓу поимот "реалистичко" (тој се сврзува со специјалната поетика на реалистите од деветнаесеттиот век) и поимот "реалистично" (тој се однесува на секоја уметност која ја интересира стварноста). Според тоа, *реалистички* би биле романите на Балзак, Толстој или Достоевски; но реалистични би биле и многу романи на дваесеттиот век, кои иако не ја претставуваат стварноста онака како што ја претставуваше Балзак, сепак не се откажуваат од неа!

Кога говориме за реализмот во дваесеттиот век треба да се сконцентрираме пред сè на романот, оти романот и во претходниот век беше "омилена" форма на реалистите. Јасно е зошто е тоа така: романот осекогаш бил "најепска" форма и имал "најширок поглед" и "увид" во сложеноста со која се претставува животот. Во дваесеттиот век реализмот, "раслоен", "дезинтегриран" или "модернизиран" живее во романите на **Марсел Пруст**, **Андре Жид**, **Џејмс Џојс, Вирџинија Вулф, Томас Ман, Франц Кафка, Олдос Хаксли, Вилијам Фокнер, Албер Ками, Макс Фриш, Михаил Шолохов, Михаил Булгаков**... Општа оцена на книжевните историчари е дека не може да се најде стилско единство меѓу овие романи, ниту пак некое единство по теми, што беше можно со "големиот" релистички роман на деветнаесеттиот век. Многумина стручњаци сите овие романи дури и избегнуваат да ги именуваат како "реализам на дваесеттиот век", па ги именуваат како "модерен" роман, иако се согласуваат дека терминот "модерен" не значи ништо во стилска смисла: модерно е сето она што се јавува во актуелниот

миг. Кога ќе кажеме "модерен" роман, ние не сме кажале ништо посебно за својствата и карактеристиките на тој роман.

И Кафка е реалист?!

Познатиот теоретичар на литературата на дваесеттиот век, Роже Гароди, дури напиша и една книга со наслов "За реализмот без брегови", во која исто така тврдеше дека реализмот, без разлика што се јави како "школа" во деветнаесеттиот век, продолжи и во дваесеттиот! Тој се осмели да тврди дури и дека еден **Франц Кафка** е реалист, наспроти многумина кои велеа дека делото на Кафка му припаѓа (стилски) на експресионизмот, а тематски на филозофијата на апсурдот и егзистенцијализмот! Да се потсетиме: Кафка е автор на романот *Процес*, во кој на еден речиси гротескен, фантастичен, "изместен" начин е предадено едно апсурдно сиже: Јозеф К, главниот лик, е повикан на некој судски процес, без да знае за што е обвинет. Тој се согласува да излезе пред судот за да види за што е обвинет. Но, проблемите настануваат кога Јозеф К. се обидува да го пронајде судот што треба да го суди: на поканата за судското рочиште стои адресата на судот. Тој го посетува објектот каде треба да биде сослушан и установува дека тоа е сосема "цивилна", станбена зграда; дури, таму нема и судница. Кога сепак ќе се најде во поткровјето на зградата, таму затекнува сосема случајно насобрани луѓе. Еден од нив, за кој Јозеф К. само претпоставува дека е судијата, му поставува едно единствено прашање за време на целиот судски процес: *Вие сте молер?*, на што Јозеф одговара: *Не.*. Мистериозниот процес трае и натаму, без знаење на ликот. Романот завршува така што двајца непознати кои се претставуваат "од судот" му приоѓаат на ликот и му велат да појде со нив: тој ги послушува. Конечно, го водат во еден темен агол и – му зариваат нож во срце. Последните зборови на Јозеф К говорат дека го убиле, "како пес".

Ова сиже, кога би го слушнал Толстој, веројатно би предизвикало да му се накостреши секое влакно на брадата. Очигледно е дека не е почитува ниту еден принцип на реализмот од деветнаесеттиот век: нема прецизна локација на местото каде се одвива дејството (град, држава, време), нема ликови со јасни имиња и презимиња (Андреј Болконски на Толстој наспроти Јозеф **К. -** човек без презиме кај Кафка), нема анализа на проблемот (кај Достоевски знаеме што го доведе Раскољников до злостор, овде не знаеме дали воопшто Јозеф К. направил злостор!). Па сепак, Роже Гароди тврди дека Кафка е реалист на дваесеттиот век, онака како што тоа се Толстој или Балзак на деветнаесеттиот. Едноставно, стварноста во дваесеттиот век станала посурова, светот станал поотуѓен, помистериозен, апсурден: во тој високобирократизиран свет навистина е можно човек да биде осуден по грешка! Кафка е "реалист" и не е виновен што реалноста станала "нереална"!

Романот како психограма

Но да го оставиме Кафка – тој е навистина "драстичен", радикален случај на двесеттовековниот "реализам". Сепак има многу други аргументи да се говори дека романот на дваесеттиот век во европските книжевности навистина е продолжение на "развиениот" реализам на Достоевски. Еден **Албер Ками** (*Странецот, Чума*), бисерот на француската литература од дваесеттиот век, никогаш не криел дека сè што научил, научил од Достоевски и од неговиот психолошки реализам. Еден **Жан Пол Сартр**, татко на егзистенцијализмот, го интересираат, како и Ками – стварносните проблеми и посебно, од каде доаѓаат чувствата на мачнина и тегобност што неговиот јунак – интелектуалец, Антуан Рокантен ги чувствува без причина, постојано, пред модерниот свет (во романот *Мачнина*). Во англо-саксонските книжевности се јавуваат, со модерен реализам - **Вирџинија Вулф** (со романот *Кон светилникот*), **Џејмс Џојс** (со романот *Улис* или *Одисеј*), **Вилијам Фокнер** (со романите *Врева и бес*, *Дивите палми* или *Додека лежев на претсмртен одар*), или **Џозеф Конрад** (со познатиот роман *Срцето на темнината*), **Вилијам Голдинг** (антологискиот роман *Господарот на мувите*). За сите нив е карактеристично тоа дека го продолжуваат Достоевски: нив веќе не ги интересира општеството, туку поединецот. Може да се каже: за реалистите на деветнаесеттиот век важеше формулата:

Х го гледа **У**

Каде Х е ликот, односно авторот, а У светот кој се набљудува, и акцентот беше ставен врз У (светот).

За реалистите на дваесеттиот век важи формулата:

Х го гледа У

Каде Х е ликот, односно авторот, У е повторно светот кој се набљудува (стварноста не е исклучена и овде), но акцентот е ставен врз Х (оној кој го гледа светот), а не врз самиот свет.

Свеста како главен лик на романот

Тоа значи дека реализмот на дваесеттиот век во прозата главно се ориентираше кон *свеста на ликот* кој го перципира општеството, а не кон самото општество. Дури, може да се каже:

главен лик во реалистичните романи на дваесеттиот век е – свеста на ликот. Тоа е реализам на свеста, не на општеството. Се прогласи смртта на "објективниот", "непогрешлив", "сезнаен", "неутрален" раскажувач од деветнаесеттиот век. Затоа, теоретичарите на реализмот велат дека во дваесеттиот век настана "раслојување" (дезинтеграција) на реализмот во многу различни насоки. Секој автор си имаше свој реализам, но желбата да се говори за стварноста остана нивен препознатлив белег!

Како и да е – романот и расказот на дваесеттиот век ги напуштија "гломазните" реалистички правила на деветнаесеттиот век: детални описи (портрети) на ликови и места (локации); анализа на општествените проблеми; типизацијата на ликовите. За ликови се бираа исклучоци, не типични луѓе. Романот на дваесеттиот век може да се нарече *психограма*, односно – стенограма на свеста. Тоа се романи на "понирање" во свеста или модерни "психолошки" романи, кои го засилија концептот на Достоевски и го доведоа до климакс. Сега дејствата не се случуваат "надвор", во историскиот свет, туку во свеста, во перцепциите на свеста. Конфликот може да биде "внатрешен" – самата свест да има конфликт со стварноста! *Улис* на Џејмс Џојс или *Во потрага по изгубеното време на Прус*т најдобро ни покажаа дека нив ги интересира длабочината, а не широчината на восприемањето на стварноста. Ги интересира интензитетот со кој свеста ја доживува стварноста, а не колку е широк погледот врз таа стварност.

Руски реализам: меѓу догмата и фантазијата

По Октомвриската револуција, по победата на социјализмот, во тогашниот Советски Сојуз, под влијание на Максим Горки (автор на драмата *На дното* и романот *Мајка*) се разви специфична книжевна доктрина, позната под името "социјалистички реализам". Терминот датира од 1932 година, кога со одлука на партијата на руските комунисти се распуштаат многубројните авангардни книжевни движења (кои се јавија во дваесеттите години), во име на создавање "единство меѓу советските писатели" и создавање еден нов "социјалистички уметнички стил", кој ќе ја стави уметноста во служба на будење на социјалистичката свест и комунистичкиот прогрес на земјата. Што значи: уметноста да ѝ стане слугинка на политиката! Терминот му се припишува на Стаљин, кој

во разговори со Горки, дошол до сознание дека на земјата ѝ е потребна една, пролетерска уметност! Сите други "авангардни" правци се сметале за знаци на "буржоаска назадност". За роман-модел според кој треба да се гради новата уметност е земен романот *Мајка* на Горки, напишан по повод Октомврискатa револуција. "Задолжителноста" на овој уметнички "метод" за севкупната советска книжевност е озаконета на Првиот конгрес на советските писатели од 1934 година, а на тој Конгрес и Максим Горки држи свој говор.

Овие политички догми, насилно применети врз уметничкото дело, предизвикаа ужасни штети во советската книжевност. Се отфрлаше, со партиски декрет секое уметничко дело кое не пишуваше за стварноста на работниците, пролетерите, за нивните рани будења, за натфрлањето на нормите во фабриките. За јунаци на таквите романи се јавуваа главно работници, кои иако гладни и слабо платени, стануваат во мугрите и со песна на устата заминуваат кон своите фабрики да ја натфрлат нормата, понесени од комунистичкиот идеал за подобро утре! За среќа, и Горки навреме се откажа од тој идеал, а подоцна и разочарано пишуваше за тие обиди на уметноста да ѝ се "програмираат" темите и стилот.

Но руската книжевност на дваесеттиот век не смее да се сведува само на одредницата "социјалистички реализам". Во руската книжевност, како најважни претставници на еден модерен реализам се јавуваат **Михаил Шолохов, Иван Бунин, Александар Солжењицин, Исак Бабељ, Михаил Булгаков** и други. Делата на овие автори се ослободени од стегите на соц-реализмот, дела кои се вклопуваат целосно во светската книжевност на дваесеттиот век.

На пример, *Мајсторот и Маргарита* на **Михаил Булгаков** (1891-1940), на запад и денес се смета за ремек-дело на дваесеттиот век. Од веќе наведените причини, делото на овој мајстор на прозата ни стана достапно многу подоцна од времето на настанувањето, дури во 1966 година! Булагков го интересира еден модерен реализам, кој се движи меѓу гротеска и фантастика, меѓу митот (за Исус Христос) и стварноста! Веројатно поради тие свои "широки" погледи една негова драма не можела да биде изведена сè додека Ста-

лин лично не ја прочитал и ја одобрил! Во "Мајсторот и Маргарита" тој ја слика, на еден видлив гогољевски начин московската интелектуално-книжевна и бирократска средина, во која главен лик е "фаустовскиот" лик на исмејуваниот Мајстор, кој и самиот, во романот е писател на еден расказ што потсетува на оној за Исус и Понтиј Пилат. Тоа е приказна која говори за вечната тема: односот меѓу власта и уметниците (пророците)!

Пред него, руската проза, уште во дваесеттите години (што значи и пред "рецептите" на соц-реализмот), го имаше силниот модерен реалист **Исак Бабељ** (автор на збирката новели *Црвената коњица*), извонреден стилист, за кој еден важен руски критичар напиша дека "тој пишува со истиот, возвишен стил и за ѕвездите и за полните болести кај руските војници"!

Во педесеттите години веќе е сосема видливо дека уметноста не може да опстане во тесните граници на соц-реализмот. Се јавуваат во критиката сè погласни повици за индивидуална слобода во творештвото. Се јавува еден круг на "млада проза", во кој името на **Александар Солжењицин** има едно од централните места. Неговите теми се од логорскиот живот – првите два романа говорат за тешкото животно искуство на авторот во времето на Сталин, а подоцна тој се преселува на запад, каде го пишува и својот најпознат роман – *Во првиот круг*. Во овој контекст треба да се спомене и името на **Иван Бунин** (1870-1953), кој со еден модерен реализам, надоврзувајќи се на Чехов, пишува на теми како што се бедата, пропаста, насетувањето на катастрофата – теми што никако не оделе "рака под рака" со оптимистичките теми за подобро комунистичко утре на соц-реализмот! Бунин е претставник на старата буржоазија, и многу брзо се разминува со "пролетерскиот", револуционерен круг околу Максим Горки, а по револуцијата емигрира во Париз, каде ги пишува романите *Љубовта на Митја* и *Животот на Арсенев*. Тој, дури ја добива и Нобеловата награда за 1933 година, што е најдобра потврда за важноста на реализмот во руската книжевност од дваесеттиот век!

Михаил Булгаков: извадок од *Мајсторот и Маргарита*

Тие десет секунди на Маргарита ѝ се сторија премногу долги. Изгледа, тие поминаа, а не се случи ништо. Но тогаш ненадејно зататне нешто долу во огромниот камин и оттаму излезе бесилка со дополу распаднат скелет што се нишаше на неа. Тој скелет се откина од јажето, се удри во подот и од него се појави црномурен убавец во

фрак и лачени чевли. Од каминот испадна полуизгниен мал мртовечки сандак, капакот му падна и од него излезе уште еден скелет. Убавецот галантно му се доближи и му ја подаде својата рака свиена во лактот. Вториот скелет се претвори во палава жена со црни чевличиња и црвени пердуви во косата, и тогаш обајцата, мажот и жената, поитаа нагоре кон столбиштето.

- Првите! – рече Коровјов. - Господин Жак со сопругата. Ви го претставувам, кралице, еден од најинтересните мажи. Непоправлив ковач на лажни пари, државен предавник, но многу добар алхемичар. Се прочу по тоа, - ѝ шепна Коровјов на Маргарита на уво, - што ја отрул љубовницата на кралот. А тоа не може секој! Погледнете го колку е убав!

Маргарита пребледнета гледаше надолу со растворена уста и виде како и бесилката и мртовечкиот сандак исчезнуваат некаде низ спореден излез од холот.

- Јас сум восхитен! – вресна мачорот право в лице на господинот Жак, кој се

качуваше по скалилата.

За тоа време од каминот излезе обезглавен скелет, со откината рака, се

удри в земи и се претвори во маж облечен во фрак.

Сопругата на Жак веќе коленичеше пред Маргарита и, бледа од возбуда ѝ ја бакнуваше ногата.

- Кралице... – мрмореше сопругата на господинот Жак.

- Кралицата е восхитена! – викна Коровјов.

- Кралице... – тивко рече убавецот, господинот Жак.

- Ние сме восхитени – викна мачорот.

Малите луѓе, придружниците на Азазело, насмевнувајќи се со безживотни но љубезни насмевки, веќе ги покануваа господинот Жак и неговта сопруга на страна, кон чаште шампањско, што ги држеа црнците во рацете. По столбиштето со трчаница се искачуваше осамениот во фрак.

- Грофот Роберт, - ѝ шепна Коровјов на Маргарита – е привлечен

како и секогаш. Обрнете внимание, кралице, колку е смешно, спротивен случај, овој беше љубовник на кралицата и ја отрул својата жена.

- Драго ни е, грофе, – викна Бегемот.

Од каминот по ред еден по друг се тркалаа, распукнувајќи се и распаѓајќи се три мртовечки сандаци, потоа излезе некој во црна мантија кого што го удри в грб со нож следниот што истрча од црната челуст. Долу се слушна придушен крик. Од каминот истрча веќе скоро сосема распаднат труп. Маргарита замижа и нечија рака ѝ принесе кон носот шишенце со бела сол. На Маргарита ѝ се стори дека е тоа раката на Наташа.

Столбиштето почна да се исполнува. Сега веќе на секое скалило имаше луѓе облечени во фрак и со низ разголени жени, кои оддалеку се чинеа сите еднакви, а се разликуваа една од друга само по бојата на пердувите во косата и по бојата на чевлите.

Задача:
Пробај да одговориш: за каков "реализам" станува овде збор? Можеш ли да направиш некаква паралела меѓу овој извадок и сижето на "Процес" од Кафка? Имаат ли овие две дела некаква врска со сликите во соништа-та? Може ли да постои и "реализам" на соништа?

Вирџинија Вулф: *Модерната проза* (извадок)

Во својот есеј Вирџинија Вулф покажа на што мисли кога вели "модерна проза" – на еден повисок реализам, психолошкиот, реализмот на свеста и нејзините сензации:

Набљудувајте, барем за миг, некоја обична свест во некој обичен ден. Свеста прима безбројно множество впечатоци: безначајни, фантастични, недофатливи, или пак – врежани со острина на челик. Доаѓаат од сите страни, како непрекинат врнеж на безбројни атоми; и додека паѓаат, додека се вообличуваат себеси во живот, кој се случува во некој обичен понеделник или вторник сфаќате дека акцентот веќе не е таму каде што бил до тогаш; важниот момент не е овде, туку – онде; така што кога писателот би бил слободен човек, а не роб, кога би можел да пишува она што сака, а не она што мора, кога би можел своето дело да го гради на лични чувства, а не на книжевни закони – тогаш не би имало ни заплет, ни комедија, ни трагедија, ни љубовна приказна, ни катастрофа на некој устален начин, а можеби ниту една петлица не би била сошиена онака како што сакаат кројачите од "Бонд Стрит.

Задача:
Размисли! Каде во овој извадок го гледаш копнежот на авторката по реализам? Кој реализам за неа е единствениот реализам? Каде, според неа лежи "живиот", "вистински" живот? Во стварноста или во нејзиното бурно доживување во свеста?

МИХАИЛ ШОЛОХОВ: *РАСКАЗИ*

Михаил Шолохов е едно од најкрупните писателски имиња во ерата на СССР - Сојузот на Советските Социјалистички Републики - односно на советската книжевност. Неговото дело е обземено со судбините на Козаците (и самиот има козачко потекло) во виорот на Октомвриската револуција.

Роден е во 1905 година во станицата (населено место поголемо од село) Вешенска, на реката Дон. Неговите биографи велат дека е самоук, доколку за писател може да се употреби таа одредница која, се чини, повеќе упатува на неговото неоформено формално образование. Имено, младиот Михаил Александрович почнал да се школува кај селскиот учител, потоа продолжил во Каргинското училиште, кое не го завршил, потоа се запишал во гимназија од која завршил само четири класа. На таа возраст го затекнува Октомвриската револуција, граѓанската војна и германската окупација. Да учи не може, па работи како писар и службеник во селскиот револуционерен комитет. Во 1922 година оди во Москва за да се запише на Работничкиот универзитет, но наместо да студира на факултетот, Михаил истовара железнички вагони, реди калдрма, едно време е и сметководител. Неговите талкања, се чини, привршуваат есента, 1923 година, кога во весникот *Јуношеска правда* излегува неговиот прв текст, еден безличен фељтон кој за читателите не значел ништо, но за осумнаесетгодишното момче значел влезница во литературата и негов дефинитивен животен избор.

Првото вистинско книжевно дело на Шолохов е расказот *Бенка*, објавен во 1924 година. Но, овој, како и другите раскази кои младиот писател ги пишува и ги објавува, сè уште не го навестуваат авторот на *Тивкиот Дон*. Критиката ги искажува своите

резерви, а цензурата **преработува** многу негови дела, дури и најзначајното - епот *Тивкиот Дон.* Покрај ова капитално остварување, Шолохов е автор и на романите - *Разорана целина* и *Тие се бореа за татковината*, книгите раскази *Донски раскази* и *Лазурна степа* и други.

Од советската во светската литература Шолохов влезе со епски широкиот роман *Тивкиот Дон*, која се занимава со "војната и мирот" на донските Козаци во Првата светска војна и за време на револуцијата и граѓанската војна. Писателот имал само 20 години кога почнал со пишување, и само за две години ги завршил првите две книги кои се отпечатени во 1928 година. Овој факт многумина ги наведува на сомневање дали токму Михаил Шолохов е автор на големиот роман, дали, имено, штотуку израснатиот младич поседувал толкав талент, знаење, животно искуство сознанија за да може да го напише тоа што го напишал. Третата и четвртата книга излегуваат во текот на триесеттите, а последната страница е отпечатена во 1940 година. Но, критиката силно го напаѓа, па писателот морал да измени некои делови по што, *преработениот Дон*, во интегрален вид излегува во 1953 година. Неговата автентична верзија излегува три години подоцна, во 1956 година, откако попуштаат силните сталинистички стеги.

Судбината на човекот

Главни јунаци во делата на Шолохов се Козаците - и руските и украинските. Израснат меѓу нив, тој длабоко во себе го носи нивниот дух, нивните традиции и обичаи, навики и потреби. Времето што го опишува Шолохов, Козаците го живеат во длабоки противречности, во остри судири меѓу старото (кое уште трае) и новото кое доаѓа со многу проблеми и неразбирања. Класното раслојување се одвива многу брзо за да може свеста природно да го прифати и да го објасни. Тоа е проследено со омраза, со одмазди кои се најжестоки во семејството, меѓу татковците и синовите кои редовно завршуваат трагично, во кои целосно доаѓа до израз свирепата природа на Козаците. Има раскази во кои синот го убива татка си, своите браќа, своите соседи. Или обратно - таткото да ги убива своите синови, своите соселани, а овие грозни чинови да бидат објаснувани со нејасните побуди кои пред нив ги тркалаат

големите историски случувања, а кои ја кршат нивната свест, нивните традиционални, закостенети сфаќања.

Исклучок од оваа трагична и, како што забележуваат многу толкувачи на Шолохов, анималистичка проекција на психолошкиот и на социјалниот амбиент на Козаците, претставува подолгиот расказ *Судбината на човекот*, објавен во 1956 година. За ова дело се вели дека по *Тивкиот Дон* е најдоброто остварување на Михаил Шолохов. Не е далеку од вистината оваа констатација, а за тоа најмногу придонесуваат - потресната приказна и начинот на кој таа е раскажана. Всушност, еден огромен дел од творештвото на Шолохов е пребогат со потресни приказни, но она по што се издвојува *Судбината на човекот* е длабокиот хуманизам што писателот го извлекува од својот јунак и од воениот метеж во кој тој се нашол. Приказната е раскажана едноставно, тоа е исповед на Андреј Соколов, обичниот Козак од степите околу Дон. Во неа уште еднаш се потврдува големата умешност на Шолохов во реалистичкото прикажување на настаните.

Судбината сурово си поигрува со Андреј Соколов, човек од Воронешката губернија, кому "во почетокот животот ми беше обичен". Во времето на граѓанската војна е младич на 18-19 години, се бори во Црвената армија. Татко му, мајка му и сестра му - умираат од глад, роднини нема. Се вработува во фабрика, го изучува браварскиот занает, се жени, со Ирина - сиромашна, мила, стрплива, работлива. Набрзо станува возач на камион, потоа татко на три деца - две ќерки и еден син, па успева со својата вредна Ирина и една куќичка со две собички да направи. Ништо повеќе не сакаат овие едноставни, скромни и среќни луѓе. Ги пилкаат децата, полни со меѓусебно разбирање и љубов. Но, доаѓа Втората светска војна и сè менува - уништува сè!

Андреј е мобилизиран и треба да тргне на фронт. Неговата разделба со Ирина е најубавиот, најчовечкиот, најтрогателниот дел во расказот:

Другите жени со мажите, со синовите, разговараат, а мојата се залепила за мене како лист на гранката и сета трепери, збор не може да изусти. Јас ѝ велам: "Соземи се, моја мила Иринка! Кажи ми барем убав збор на разделба". Таа зборува, но трепери сета: "Роден мој... Андјруша... нема да се видиме ... јас и ти... повеќе... на овој.... свет".

Подоцна, многу подоцна кога Андреј ќе помине низ многу искушенија, ќе издржи натчовечки напори (во една акција тој е за-

робен и поминува прилично време по германските логори, со минимум храна, но со бескрајно истоштување, тортури и шиканирања), кога ќе успее да избега од логорот, да дојде кај своите, руските војници - тој ќе разбере дека неговата сакана жена и двете ќеркички загинале: врз нивната куќичка падната бомба и сите загинале. Тогаш станува свесен за мачната разделба - неговата Ирина ја претчувствувала не неговата, туку сопствената и смртта на своите најблиски. Андреј е длабоко разочаран, но срцето му го топли веста за неговиот син Анатолиј кој бил тука негде, блиску. Тоа е време кога војната се ближи кон крајот и кога руските војници се блиску до Берлин. Но, Анатолиј, за чија храброст веќе и тој слушнал, загинува последниот ден од војната, на Денот на победата. Андреј оди да го види мртвиот син, кого го закопува во *туѓа земја.*

Војната завршува, а Андреј треба да почне нов живот. Во Воронеж нема храброст да се врати, па оди кај некои свои пријатели, во сосема друга област. Времето е тешко, годините гладни. Минува некое време а Андреј сретнува на патот едно 5-6 годишно момче. Го гледа неколку дена, а потоа му пристапува, почнува разговор со него, го вози во камионот. Детето е сираче, спие каде ќе најде, јаде што ќе најде. Тогаш тој помислува да го посини. И го посинува - му кажува дека тој му е татко, детенцето му се обесува на вратот, плаче, се радува... Андреј повторно чувствува дека е жив. Го носи детенцето со себе, се грижи за него и тој се радува. Само, вели, се плаши, нешто го стега во градите...

Трагичната судбината на Андреј Соколов е една од многуте во тешките воени времиња. Но, во исто време, Шолохов нашол толку едноставна, но толку длабока причина неговиот Андреј да ја врати смислата и радоста во животот - тоа е детенцето што потскокнува околу него. Детенцето го симболизира и враќањето, односно продолжувањето на животот воопшто, по пустошот што го создава и што го остава зад себе војната, тоа е новата надеж, новата енергија, природниот циклус што ќе значи обнова на постоењето и на смислата во него.

ТОМАС МАН
(1875-1955)

СМРТ ВО ВЕНЕЦИЈА

Доколку Гете е најголемата книжевна личност во германската литература во втората половина на 18-от и во првата половина на 19 век, тогаш тоа е Томас Ман во дваесеттиот. *Буденброкови* е првиот роман кој го освојува светот по *Страдањата на младиот Вертер*.

Томас Ман е роден во 1875 година во германскиот град Либек. Без татко останува на 18-годишна возраст, а овој настан е причина неговото семејство во 1893 година да го напушти Либек и да се пресели во Минхен. Со незавршена гимназија, младиот Томас ги прави првите обиди во литературата, работејќи, патем во осигурително друштво и како уредник на хумористично списание. Слично како и Шолохов, своето капитално дело го објавува во третата деценија, поточно на 26-годишна возраст: *Буденброкови* од печат излегува во 1901 година.

Годината кога излегува овој роман е наречена *историска* и за германската литература и за младиот писател. Следните неколку години публикува новели, а потоа "молчи" цели девет години. Во 1912 излегува од печат второто најзначајно дело на Ман - *Смрт во Венеција*, а потоа му требаат уште 12 години за да го напише и да го објави романот *Волшебниот брег*. Но пред овој роман го пишува есејот *Фридрих и големата коалиција* во кој застанува зад својата воинствена татковина.

Во 1929 година ја добива Нобеловата награда за литература.

Од 1933, од доаѓањето на Хитлер на власт во Германија, Томас Ман живее далеку од својата татковина. Емигрира во САД,

каде што го објавува романот *Лота во Вајмар*, ја довршува театралогијата *Јосиф Хранител*, а од другиот континент се бори против нацистите, посебно во текот на Втората светска војна, и тоа со говори преку радио, кои во 1944 ги објавува во книгата *Германски слушатели*. До крајот на животот Ман пишува уште два романа - *Доктор Фаустус* и *Феликс Краул*.

Во 1949 година, како писател со светска слава, иако стекната уште пред да емигрира, Томас Ман се враќа во својата татковина. Ги посетува и Западна и (тогаш) Источна Германија, држи говори, зборува за Гете по повод 200-годишнината од неговото раѓање.

Во *Буденброкови*, Ман го опишува родниот Либек, вметнува автобиографски податоци во хронологијата на семејството кое не го издржува судирот на смената на културите.

Смрт во Венеција

Речиси сите биографи и толкувачи се согласуваат дека и во *Смрт во Венеција*, како, впрочем и во другите дела, Ман вметнува автобиографски елементи. Неговата склоност кон хомосексуалноста не ја проблематизира никој, како што никој големото, едно од најзначајните книжевни остварувања на 20-от век, не го објаснува од тој аспект. *Смрт во Венеција* е раскошно дело (го употребуваме терминот *дело*, затоа што проучувачите на Ман го означуваат и како *расказ* и како *роман*) во кое големиот германски писател ги анализира високите рамништа на духот, но и обичните животни случувања и потреби.

Тие обични животни случувања му се случуваат на познат писател, предводник на граѓанското општество, кој во својата педесетта година се вљубува во 14-годишно момче. Тоа момче за писателот Ашенбах претставува совршена убавина, која постепено од естетско преминува во еротско доживување. Начинот на кој е прикажан овој премин и длабоката растревоженост на уважениот писател ја привикуваат смртта како единствен, но и природен спасител и избавител.

Некаде пред почетокот на Втората светска војна, Густав Ашенбах (или од неговиот педесетти роденден Фон Ашенбах, кој благородничката титула ја добива како заслуга за неговото творештво), живее во Минхен, *пренаполнет од тешкотија и опасна* (пи-

сателска) *работа.* Ашенбах е премногу преокупиран од *задачите што му ги поставува неговото Јас и премногу го обременуваше обврската да твори, а премалку беше наклонет кон забава, кон уживање во надворешното шаренило на светот... А особено откако неговиот живот постепено почна да наближува кон крајот, откако веќе не можеше да се оттргне од стравот на уметникот дека нема да го заврши своето дело.* Во ваква психолошка состојба се наоѓа писателот кога одлучува да си дозволи мал одмор, да отпатува *не многу далеку, не дури до Тигрите*, туку колку *една ноќ во вагон за спиење*, а одморот да биде *три-четири недели, на некое место каде што се одмора целиот свет, на волшебниот југ.*

Тој *волшебен југ* е Јадранот, најнапред Пула и Трст, а потоа - Венеција.

Во првите два града останува многу кусо, а во третиот - до крајот на животот! Всушност и во третиот град, во Венеција, не наоѓа многу смисла сè до средбата која во него ќе предизвика вистинска бура. Средбата со четиринаесетгодишното *совршено прекрасно момче*. Вака тече натаму описот, вохитеноста кај Ашенбах:

Неговиот бледо и милно сериозен лик, обрабен со кадри коса со медова боја, со правилен нос, со галежна уста, со израз на привлечна и божествена трезвеност, потсетуваше на грчките скулптури од најблагородниот период; и при најчиста совршеност на формата само еднаш се остварува ваков личен занес, така што гледачот беше убеден дека нешто толку успешно не беше сретнал ниту во природата ниту во ликовната уметност.

Момчето се вика Таѓо, сместено е заедно со својата мајка и со своите сестри во истиот хотел. Дојдени се од Полска, исто така на одмор.

Од мигот кога го забележува, деновите му се исполнети само со Таѓо. Овој лик со *божествена убавина* постојано му е во главата, тој своите прошетки, одењето на плажата, на ручеците и на вечерите, свесно и несвесно ги усогласува со движењата, ручеците и вечерите на Таѓо. Духот на писателот е разбрануван, момчето е *млад бог*:

Таѓо се капеше... дојде со наведната глава, трчајќи по бранчињата во плиткото, а водата што му се противставуваше се пенеше околу неговите нозе; и кој виде како таа жива фигура, со момчешка прекрасност и строгост, со водена коса и убава како млад бог, доаѓа од длабочините на небото и морето, ка-

ко се издигнува и бега од праматеријата - оваа глетка му влеваше митски претстави, беше како поетска приказна за праставрите времиња, за потеклото на формата и за раѓањето на боговите.

Ова е фаза на одушевеност од убавината, од хармонијата што природата ја создала и толку неочекувано му ја дарува на писателот. Тоа се случува во моменти кога уметникот е раздразнет од лошата клима, кога го измачуваат противречности и кога тој одлучува да замине од Венеција. Но, само што го напушта хотелот, се покајува, чувствува дека момчето го обзело многу повеќе отколку што претпоставувал, па забуната со багажот ја искористува за да се врати назад. Нешто очигледно се случува со него: го обзема *авантуристичка радост, несфатлива веселост грчовито ги потпресува неговите гради однапре.*

По неговото второ доаѓање во Венеција почнуваат вистинските љубовни доживувања. Ашенбах постојано и насекаде го гледа Таѓо; случајните и намерните средби *го исполнуваа со задоволство и со животна радост, придонесуваа да му биде драг престојот тука, и сончевите денови да се нижат еден по друг.* Преминот на естетското доживување во еротско се забележува во описите: *... во тој миг заземаше привлечна поза и го извиваше телото, исполнет со милно исчекување... Некогаш лежеше спружен, покриен со бањарката преку градите, со својот нежно извајан мускул, налактен во песокот...*

Сето ова се случува во лето, на плажа. Можеби затоа писателот своите изменети доживувања ги објаснува и со тој факт: *Зар не е пишано сонцето да ви го свртува вниманието од интелектуалните на сетилните нешта? Тоа, велат, ги опијанува и ги маѓепсува разумот и помнењето толку многу што душата, од радост, заборава на својата вистинска состојба и така вомјазена и одушевена се задржува на најубавото меѓу предметите што ги грее сонцето - зашто само со помош на телото може да се возвиши до повисока визија.*

Во моментот кога во преден план доаѓа телото, Томас Ман на својот јунак на помош му го испраќа Сократ и неговото подучување за похотата и добродетелта. Овој детал, кој се повторува уште еднаш на крајот од книгата има за цел да ја објасни душевно-телесната состојба на Ашенбах со односот на Старите Грци кон телото и убавината. Сократ го подучува Федрос *за пламениот трепет на човек полн со чувства... за светиот страв што го*

обзема благородниот човек кога ќе му излезе пред очи лице слично на божественото, совршено тело - како затреперува, како ја губи свеста, како ја боготвори убавината... и како дури и би се жртвувал ако не мора да се плаши дека ќе изгледа непромислен во очите на другите луѓе. Зашто убавината, драги мој Федросе, само таа е драга и видлива, таа е единствена форма на духовниот свет што можеме да ја фатиме во сетилата, да ја поднесеме со сетилата.

Убавината на Таѓо Ашенбах веќе ја чувствува само сетилно. Тој сака *неговата градба на телото да му биде модел за пишување... никогаш не беше знаел дека Ерос е толку многу присутен во зборот како во тие опасно прекрасни мигови, додека ја формираше својата мала расправа според Таѓоваша личота.*

Но, иако тој повеќе не сака да ја анализира интелектуалната состојба на своите години, самопочитта и зрелоста, сепак во него одзвонуваат зборовите на Сократ *за непромисленоста*: тој многу се плаши *да не излезе смешен.* Но: - *Се плаша на една клупа, надвор од себе, вдишувајќи го нокниот мирис на цвеќињата. И потпрен на грб, со омрцалавени раце, совладан, додека јанsa го јадеше, ја шепотеше вечната формула на повтежот - овде невозможна, апсурдна, недостојна, расипана, смешна, а сепак света, овде уште и чесна: 'Те сакам'!*

Внатрешната разнебитеност на Ашенбах е доведена до кулминација, па Томас Ман во последната глава размислува за разврска. Таѓо за возбудениот писател веќе е *идол,* а писателот е во состојба на *помашен ум*, кој една вечер *кога се задржа на првиот кат од хотелот пред вратата на убавецот, ја потпре главата на касата од вратата и долго не можеше да се мрдне од таа положба*. Но, има моменти кога се прашува *каде ме води ова?* и *заплеткан во таа толку неразумна случка, запливан во толку егзотичниот сетилен блуд*, помислува на своите предци, на строгоста со која владееле со себе и со тага се насмевнува.

Заблудениот, вљубениот, залудениот од страст, размислува како да си го зачува достоинството. Решението е во болеста (колерата) која сè повеќе се шири низ Венеција. Ашенбах дознава за неа, но не помислува да замине (иако градот е веќе испразнет од странците). Тој веќе ја чувствува болеста: "*Поминаа минути откако тој се пробеси на облегалката од својот стол за сончање, додека не поштаа да му помогнат. Го однесоа во неговата со-*

ба. А малку подоцна, истиот ден, светот, потресен, со голема почит, ја прими вест за неговата смрт.

Достоинството на писателот е зачувано, но останува и неговата пламена љубов. Големите душевни потреси Томас Ман ги опишува толку уверливо што неговиот јунак ги придобива симпатиите на читателот, а *строгоста на благородничкото однесување*, која се испречува пред можните непредвидливи потези, го заштитува од банализирање и приземјување на разврската. Кај високиот интелектуалец победува разумот, но и срцето, се чини, не е поразено, зашто додека се чита *Смрт во Венеција* се добива впечаток дека се присуствува на една раскошна ода на љубовта, независно што и тогаш, и денес – сè уште - се смета за - противприродна.

МОДЕРНИЗМОТ ВО СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Модернизам: "збирно" име за серија уметнички (книжевни) стилови, таканаречени "–изми" кои се јавуваат кон крајот на деветнаесеттиот век и продолжуваат во првите децении на дваесеттиот век. Обично, под модернизам се подразбираат: *симболизмот*, *импресионизмот*, *експресионизмот*, *надреализмот*, *дадаизмот* и *футуризмот*.

Мистика наместо рационализам

Иако станува збор за различни движења во книжевноста, со различни програми и стилови, сепак, сите тие движења, насловени заедно како "модернизам", имаат и некои свои заеднички одлики. Една од основните особини е: недоверба во рационалистичката филозофија (онаа која тврди дека светот може да се спознае со разум) и свртување кон мистичните (главно источни филозофии) кои тврдат дека светот не може да се сознае со разум, туку само интуитивно (соништа, претчувства, визии), преку – "срцето". Со тоа, модернизмот се јавува како еден вид нов романтизам, овојпат "засилен" и збогатен со уште некои особини. Модернизмот е недоверба кон реализмот и позитивизмот, особено кон "егзактните" науки: биологијата, математиката, логиката. За да ја објасниме главната разлика меѓу рационалистичките и мистичните филозофии, ќе се послужиме со две слики кои ја покажуваат разликата меѓу рационалистичките и мистичните филозофии:

Рационална филозофија
(Класицизам, реализам)

Мистична филозофија
(Романтизам, модернизам)

Првата слика го покажува ставот на "тврдата" рационалистичка филозофија: таа мисли во спротивности кои целосно се исклучуваат. Така за неа постои или "црн", или "бел" идентитет: некоја постапка е или зло или добро, некој е или човек или Бог, некој е или богат или сиромав. Нема "средна" варијанта. Втората слика, преземена од кинеската филозофија, го покажува ставот на мистичните филозофии, кои модернистите особено ги сакаа: во "белиот" идентитет има и траги на црното, како што во црниот идентитет има траги на белото. Заклучок: за модернистите нема "чисти" идентитети. Секое добро во себе содржи и траги на зло, некој човек може да се стреми кон Бог и да добие божествени особини, некој е сиромав (по пари), но богат по дух! **Шарл Бодлер**, таткото на симболизмот, изгради цела своја "филозофија" врз овие принципи за "двоен идентитет". Тој тврдеше: постои *естетика и на грдото* (естетика = наука за убавото). Тоа значи дека и во грдото има убавина, како што и во секоја убавина има грдотија!

Ако внимателно се погледнат горните слики, ќе се сфати суштинската разлика меѓу реализмот и модернизмот. Ако за црното поле од првиот круг се претпостави дека е човекот (субјект) што го набљудува светот а за белото поле – самиот свет (објект на познанието), тогаш, според приврзаниците на разумот, излегува дека субјектот е одвоен од објектот, и според тоа – човекот може *објективно* (непристрасно) да го сознае светот. Ако се погледне втората слика, ќе се разбере дека мистичните филозофии учат дека и самиот субјект е дел од објектот (светот) – во црното поле има макар и едно зрнце бело, што значи – субјектот е дел од светот и не може објективно да суди за него.

Според тоа, класицизмот и реализмот се чеда на рационалистичките филозофии (и едните и другите тврдеа дека светот може објективно да се спознае), а романтичарите и модернистите се "роднини" затоа што веруваа дека светот може да се сознае само крајно индивдуално, субјективно и пристрасно.

Субјективизам
"Виши" стварности
Симболистичката синестезија

Секое познание на светот оттука е – нужно субјективно, пристрасно, обоено со личните видувања на поединецот. А тоа значи: нема – една вистина, нема само една стварност. Има онолку

стварности колку што има набљудувачи: *сè е релативно*. Не случајно Ајнштајн (со својата теорија за релативитетот) и Фројд (со тезата за важноста на несвесното) им беа "идоли" на модернистите. Постојат и нови ненасетени стварности, мистични и невидливи за обичните логички закони според кои расудува разумот: соништа, визиите, несвесните слики.

Таткото на *симболизмот*, **Шарл Бодлер**, на пример, веруваше дека ние не можеме да го познаеме светот сè додека не станеме свесни дека меѓу нашите сетила постојат тајни и ненасетени врски на "согласност": тоа е таканаречена *теорија за синестезијата* (синестезија – мешање на осетите од разни сетила). Некогаш, сите наши сетила биле едно сетило – веруваа симболистите; откако се поделиле, сме ја изгубиле моќта да го спознаеме светот како единствена и неделива целина! Така ние денес "парцијално" го доживуваме светот: со носот го мирисаме, со очите го гледаме, со ушите го слушаме, со рацете го допираме, со устата го вкусуваме – но може ли да се замисли како тоа би изгледало кога сите тие сетила би се соединиле во еден осет? Само тогаш би настанало целосно, вистинско познание на светот, еден вид сетилен транс, "зен" (проблесок, просветлување) како кај источните мудреци! Наследникот на Бодлер, **Артур Рембо**, отиде подалеку во развивањето на теоријата на синестезијата: тој тврдеше дека треба да се растројат сите сетила (дури и со халуциногени средства!) за да се испреплетат во едно. Тој копнееше по таква синестетичка состојба, кога човек ќе може, на пример, слушајќи звук на труба, пред себе да здогледа – некаква боја, црвена на пример (слухот да произведе сензација во видот!). Во антологиската песна - *Самогласки*, Рембо им определи бои на гласовите! Симболистите веруваа, значи, дека светот може да се спознае само синестетички, никако рационално, затоа што боите си имаат свои "соодветни" звуци и мириси, звуците си имаат свои мириси и бои, мирисите си имаат свои бои и звуци што им одговараат! Тоа е така, нè убедуваа симболистите и ние нема да ја спознаеме "вишата" стварност сè додека не ги откриеме овие "тајни врски" и "сродности" меѓу сетилата!

Таков е и космосот, нè убедуваа симболистите: сè во него е поврзано. Светот е една универзална хармонија, една музичка *симфонија* (оттука опседнатоста на симболистите со музиката), едно големо единство и согласие на форми, бои, звуци и мириси.

Посебноста на –измите

Главно, модернизмот ја "погоди" поезијата, иако се јавија и некои кратки прозни форми и посебен вид "нереалистични" драми – на пример, симболистичката драма.

Симболизмот се јавува како "школа" во 1880 година. Се смета за роднина и директен наследник на романтизмот и "авторските права на срцето". За татко на симболизмот се смета Шарл Бодлер: веќе рековме дека тој веруваше во тоа дека нема чисти идентитети и појави, па веруваше дека постои и "естетика на грдото". Исто така, рековме дека симболистите (и претходниците, наречени "декаденти" и "парнасовци", меѓу кои и Теофил Готје), веруваа во постоење на една "виша стварност" која им "бега" на законите на разумот и бара "синестетички" пристап кон неа. Само така може да се спознае единството на светот кој се јавува како универзална хармонија (музички термин) на сферите на кососот! Светот е божествено согласие на форми, бои, мириси, звуци – музика. Светот е шифра што се спознава со срце и интуиција, со откривање на невидливите за разумот сродности меѓу навидум различни нешта. Тоа е таканаречената теорија за светот како *универзална аналогија* (аналогија = сличност) на шведскиот мистик **Емануел Сведенборг**. На пример, такво е тврдењето дека каменот и огнот се едно исто, иако на прв поглед не изгледа така! Доволно е да се удри камен од камен, за од него да заискри "заспаниот" оган, па каменот да се "сети" на тоа дека потекнува од оган, од лава! Тие шокантни симболистички "аналогии" (откривање сличности меѓу навидум целосно различни нешта) му ја дадоа најважната особина на симболизмот - *мистериозноста*.

Втората негова важна особина беше опседнатоста од *музиката*: симболистите веруваа дека поезијата треба да ѝ се доближи што повеќе на музиката, за да може да ја "улови" мистериозната хармонија на звуци, бои, мириси и форми. Затоа, симболистите беа воодушевени од музиката на нивниот современик **Рихард Вагнер**. Сите големи симболисти – **Стефан Маларме**, **Шарл Бодлер**, **Пол Валери**, **Пол Верлен, Артур Рембо** – сонуваа за тоа нивната поезија да стане – музика. Веројатно затоа и се служеа со сонетот, кој е една од најзвучните форми на поетскиот израз: дури и неговото име доаѓа од италијанскиот збор "suono", што значи – звони. Тие сакаа звонливи, римувани форми, песни со богата употреба на гласовни фигури, посебно асонанци и алитерации! Колку за пот-

сетување: вратете се назад кон поглавјето "Стилистика" и погледнете ја песната "Полноќ" од македонскиот неосимболист Чедо Јакимовски, за да се потсетите колку многу правилни гласовни повторувања беа грижливо направени во стиховите, за да се постигне тоа симболистичко доближување на поезијата до музиката!

Симболистите ја сакаа музиката затоа што таа нуди слободни асоцијации, за разлика од зборовите кои имаат "цврсти" значења. Музиката за нив беше најсимболичната уметност, сликарството – реалистична, а литературата, велеа тие, има шанси да биде уметност само ако стане неодредена, мистична, асоцијативна како музиката, ако се ослободи од "цврстите" значења на зборовите. А зборот кој е ослободен од цврсти значења е – фигура, двосмислен збор или – *симбол*. Симболот, во суштина е метафора. Тој е централна метафора околу која се групираат други, сродни метафори во песната. Албатросот, на пример, е централна метафора (и затоа е симбол) во истоимената песна на Бодлер. Тој албатрос асоцира (значи) нешто друго од она што значи во речникот – тој означува човек со високи духовни идеали во животот, човек со крилја, приземјен, неразбран и исмеан од "простата" средина која не ги разбира неговите идеали!

Симболистите воопшто, веруваа дека се неразбрани од средината. Затоа и се нарекоа "проколнати поети". Живееја, како и нивните далечни роднини, романтичарите, во убедување дека смртта, лудилото и болеста им се нивна, доделена судбина, која треба да ја истрадаат, за да ја кажат вистината за светот – а тоа е дека постојат и други, повисоки стварности и светови од овој што го "гледаме" само со нашиот разум!

Импресионизмот, кој се јавува кон крајот на деветнаесеттиот век многумина го сметаат за еден вид "ограничен", "оптички" симболизам: онака како што симболистите беа опседнати со звуците, мирисите и боите, така импресионистите беа опседнати пред сè од боите и формите. Тие и се родија од импресионизмот во сликарството: покажаа силен "апетит" кон детаљот, формата и бојата на светот што нè опкружува. Но не беа објективни реалисти: напротив, и импресионистите, како и симболистите живееја во убедување дека вистината е во поединецот и во неговите "надразнети" сетила, а не во "објективната стварност". Тие предност им даваа на импресиите (впечатоците), на силната сетилност. Се залагаа за уметност која ќе им пркоси на натуралистичките стремежи да се вклучи науката во уметничкиот процес на создавање де-

ло. Веруваа дека животот е исткаен од сензации кои ги "бомбардираат" нашите сетила и создаваат силни импресии: ние не треба да се срамиме да ги изразиме, без никаква помош на логиката или "цензурата" на разумот! Ако ни се чини дека облакот на небото личи на пердув со бела или розова боја, тоа треба – така да се каже, без разлика што еден натуралист не би се согласил со тој опис и би рекол дека е – недоволно реалистичен или незрел!

Експресионизмот (од латинското expresssio, "експресио" – израз) е име за основната уметничка струја во германската книжевност меѓу 1910 и 1925 година. Се јавува најпрвин во сликарството, како реакција на импресионизмот (**Кандински**, **Пол Кле**), а потем и во книжевноста. Може да се смета за еден вид "германски симболизам": она што беше симболизмот за Франција, тоа е експресионизмот во Германија, со некои посебни особини: незадоволство од реалноста, пред и за време големата големата светска катастрофа – Првата светска војна, разочарување од човекот и неговиот нагон за самоуништување, желба да се трасирира визија за подобра иднина. Сите овие идеи доаѓаат во предвечерието на војната, а се предизвикани од брзиот индустриски развој, технифицирањето на животот, империјализмот и наоружувањето, работничките движења за правда и насетувањата на војната. Експресионистите се далеку "пореални" од симболистите, иако и тие се служат често со симболи: нив сепак не ги интересира некоја "виша", мистериозна стварност, туку оваа нашава, црна реалност и можноста да се создаде некоја идна, поправедна стварност! За разлика пак од импресионистите, кои беа воодушевени од боите и формите на светот, експресионистите се разочарани од овој свет. Импресионизмот е извик и воодушевување, експресионизмот е крик и бол! Омилени теми се: болест, смрт, распаѓање (како и кај Бодлер, во неговата "естетика на грдото"), трупови, болест и болница, лудило, војна, земјотреси и други катастрофи. Експресионизмот го претчувствува големиот потрес на човештвото: војната. Експресионистите ги интересира можноста катастрофата да се избегне: затоа омилени места за дејства им се рудникот, фабриката (излезот од блиската катастрофа е во трудот и во очовечувањето на човекот), во можното братство меѓу сите луѓе на светот, во можниот иден и поправеден свет, во потрагата по Бога. Од чувствата доминираат: страв, ужас, потресеност, згрозеност пред овој свет, но исто така и – побуна, револуционерен став кон нештата, повремен оптимизам со визија за подобар свет и утре. Најпознати

експресионисти (и во прозата, и во поезијата и во драмата) се **Готфрид Бен, Георг Тракл, Франц Кафка, Бертолд Брехт, Макс Брод**. Во македонската книжевност, некои песни на **Кочо Рацин**, особено "Синови глади" (напишана на српски) и оние кои говорат за ропството на човекот можат да се сметаат за – експресионистички. Улогата на поетот-експресионист е да бунтува, да го води народот кон подобро утре. Тој треба да ја согледа суштината на овој неправеден, лажовен свет, за да може да има визија за подобро утре, за да може да се впушти во потрага по новиот човек, човек со сите хумани вредности!

Футуризмот се јавува паралелно во Италија и во Русија, со целосно различни особини. Во Италија, негов татко е **Томазо Маринети** и тој во својот манифест силно се спротивставува на сета дотогашна традиција: бара од поезијата да раскине со логиката, академскиот стил, културните вредности. Негова омилена теза е дека поезијата треба да биде "шок" и "скандал". Своите песни Маринети ги читаше не во затворен простор, туку од врвот на катедралите, за да ја шокира јавноста! Футуристите се загледани во иднината: оттаму и нивното име (*футур*: идно време). За разлика од експресионистите, кои се исплашени од брзиот технолошки развој, футуристите се воодушевени од техничкиот напредок. Посебно се воодушевени од *машината*. Томазо Маринети беше воодушевен, на пример, од автомобилот како пронајдок, од брзината, па му напиша и песни (оди) на автомобилот! Таа опсесија од машината ќе ги доведе футуристите до идејата дека и човекот може да стане прецизен и "непогрешлив" како машина! Затоа, италијанските футуристи се воодушевуваа од војничкиот строј, од војната (во која машините носат победа), од физичката моќ и сила, кон кои изградија култ! Италијанските футуристи, за жал, се воодушевуваа и од фашизмот – сметаа дека идниот човек треба да биде супер-човек, совршен како машина, без чувства! Во Русија пак, спротивно, футуризмот застанува во одбрана на револуцијата и се залага за иден, праведен и хуман свет. Руските футуристи сакаа да создадат уметност на новата техничка цивилизација, да создадат една нова, современа, но хумана Русија. Главни претставници се **Владимир Мајаковски**, **Велимир Хлебников** и браќата **Бурљук**.

Татко на ***дадизмот***, едно исто така екстремно авангардно движење е **Тристан Цара**. Името "дадаизам' доаѓа од францускиот јазик, во кој тој збор, во "детскиот јазик" значи – коњче за јавање! Името е избрано случајно, за да се покаже бесмислата на умет-

ничките правци! Дадизмот е бунт против овој свет, бунт исполнет со многу скандали и егзибиции, без некои повидливи уметнички особености. Дадаизмот, станува против сè што постои, оти сè што постои е лажно и глупаво! Тој станува дури и против самата уметност. Еве што вели Тристан Цара: *Ние сме против сите принципи, уметноста е аптекарски производ за будали. Колку уметноста е побесмислена, толку е подобра! Дада не сака ништо, ништо, ништо. Тој создава само за публиката да каже: не разбираме ама баш ништо, ништо, ништо.* Како што може да се види, станува збор за целосен нихилизам, за непризнавање на ниедна вредност што претходно е создадена. Токму затоа, дадизмот брзо згасна и помина во надреализам, во дваесеттите години на дваесеттиот век.

Надреализмот, како наследник на дадаизмот, сепак остави посилен уметнички впечаток, оти имаше своја програма. Се јавува по Првата светска војна, во Франција, а за негови татковци се сметаат **Андре Бретон, Луј Арагон, Пол Елијар** и сликарот **Салвадор Дали**. И тој, како и дадаизмот негува презир кон сите општествени клишеа и вредности, но нуди и свои "правила на игра". Имено, надреалистите сакаат да го ослободат човекот од сите видови општествени стеги и да погледнат во најскриените слоеви на неговата свест и потсвест. Тука тие се ученици на познатиот прсихијатар Сигмунд Фројд, кој ни го откри значењето на потсвеста. На пример, Фројд тврдеше дека нашата поствест ја знае вистината, но поради теророт на разумот и неговата постојана цензура над посвеста, таа не може да се искаже. Единствената форма низ која потсвеста се искажува без цензура на разумот е сонот – кога разумот ќе заспие, потсвеста, без никаква цензура ни ги соопштува своите пораки и нашите скриени, а забранети желби (на пример - желба да се води љубов со некој со кого разумот не дозволува, па дури и некои убиствени нагони - желба да се ослободиме од некого!). Фројд ги возбуди надреалистите, кои исто така, тврдеа дека вистината за себе ќе ја дознаеме само ако го исклучиме разумот. Веруваа дека таа "над-реалност" (повисока реалност) може да се достигне со техники блиски на сонувањето или хипнозата. Затоа и се залагаа за таканаречената *автоматско пишување*: тоа е единствениот начин да се напише нешто "вистинито", велеа тие. Тоа е пишување кое целосно ги исклучува логиката и цензурата на умот, еден вид сонување во будна состојба: треба да напишете прво што ќе ви падне на ум, без да се грижите дали тоа

ќе личи на нешто, дали некому ќе му се допадне или не! Тоа е принцип на пишување по слободни асоцијации, пишување од кое ќе произлезат најнеобични споеви на зборови, чудесни и халуцинантни слики кои треба да го шокираат читателот.

Во втората фаза од својот развој, надреализмот се ослободува од влијанијата на Фројд и се приклонува кон комунистичката револуција, станувајќи напредно општествено движење. Арагон, Бретон и Елијар стануваат дури и членови на комунистичката партија и бараат уметноста да придонесе практично за создавање еден модерен, нов, хуман, праведен свет.

Пример за надреалистичко автоматско пишување
Луј Арагон

Град седнат на коцки од калдрма

На голема вчудовиденост на облаците една бела рака се беше запрела над надворешните булевари правејќи големи гестови со своите крцкави зглобови што го упатуваа духот кон една област на епидемии и на знамења. Во миговите кога зглобовите не се слушаа еден виолетов зрак паѓаше како морски циклон врз градот седнат на куповите коцки од калдрма и сообраќајните знаци за единствен правец и изгнилите трупови на полицајци што лежат по крстосниците уште од оние веќе далечни денови на првото стреснување кога имаше цвеќиња на ситe улични аглi и диви каранфили по згрчените прозорци на куќите. Тогаш беше видено како излегува од една темна уличка сето изнакажано од омрази и несреќи едно сенište преоблечено во сениште со своите големи звучни заби со својот начин на нишање на главата и со својата масонска коса што ја означува еднаквоста на мажите и жените Минувајќи низ првите утрински кафеани пренатрупани со работници и со продавачки на цвеќиња призракот им ги собори на мажите нивните симболични качкети и направи да спаднат чорапите на жените

Примери за надреалистичка поезија
Луј Арагон

Самоубиство

А б в г д ѓ е
ж з ѕ и ј к л
љ м н њ о п р
с т ќ у ф х ц
ч џ ш

Статуа

Сладострастие Појадок на сонцето
Умирам Плунка Сон
Ѕвонете Утра
Маска со хлороформ Љубов
се тркалам преку глава
Бездна На дното
Килимот крај постелата не е мртов
Тој се движи пеејќи сосема тивко
Пантер Пантер
Моето тело не завршува под брчките на прекривката
Еден човек во морето Мастило
оди во пропаст

Пример за симболистичка поезија
Артур Рембо

Самогласки

А црно, Е бело, И црвено, У зелено, О сино: дознав,
самогласки, јас многу за сите ваши тајни:
А, црн и влакнест обрач од мушички сјајни
што брмчат стрвно околу смрдеата грозна,

заливи на сенки; Е, вкус што во пареи збран е,
леднички копја, трепет што врз цвеќе се лее;
И, исплукана крв, прекрасна уста што се смее
во пијанство на каење, во бес или занес;

У, божествени лулеења на моринја шумни,
мир на пасишта и стада, на брчките умни
низ кои алхемија во челата се впила;

О, врвна Труба што се гласи со страотен чкрипот,
тишина полна Светови и Ангели плипот:
О, Омега, на Очите проблесокот лилав!

Задача:
Во оваа песна, Рембо ја изложува својата "теорија" за значењата на самогласките. Песната е исполнета со синестезии (преплети на сетилата). Само колку за поттик: во стихот "И, исплукана крв, прекрасна уста што се смее", гласот "И" е сврзан со црвената боја (крв), но и со вкус (вкусот

на крвта – солено), како и со смеа на една уста! Можеш ли да најдеш други синестетички споеви во песната? Кои сетила се преплетуваат?

Шарл Бодлер
Созвучја
Природата храм е во кој столбови се редат
што се живи и зборови испуштаат матни.
А човекот низ шума од симболи е патник
и тие со познати погледи го гледаат.

Како што звук кој во далечината е роден
се меша со друг, стопувајќи се во кругот
на светлината и ноќта, така едно в друго
бои, мириси и звуци наоѓаат одек.

Постојат мириси свежи како детска кожа,
благи како обоа, зелени како поле,
а и други, расипани, богати, што можат

во бесконечност растеж да имаат волен,
како амбра, миск, темјан, низ кои ни се знајни
на духот и сетилата односите тајни.

Задача:
Поврзи ја теоријата за светот како универзална аналогија со песната "Созвучја" на Шарл Бодлер. Што значи синтагмата 'шума од симболи'?

ШАРЛ БОДЛЕР
(1821-1867)

Бодлер е голема крстосница не само на француската, туку и на европската поезија: со него завршува нејзиниот класичен период, од него тргнуваат, речиси, сите патишта на модерната поезија... Можеби за Французите Виктор Иго е најголемиот национален поет, но за Европа најголем поет е Шарл Бодлер

Д-р Радивое Константиновиќ

Единствената поетска книга на Бодлер *Цвеќињата на злото*, многу брзо по нејзиното објавување станува единствена (според влијанието што го извршува) не само во Франција, туку во сета Европа. И со песните во проза што ги пишува ревносно сиот живот, но и со своите книжевни и ликовни критики - Бодлер трасира нови патишта по кои потоа ќе се движат многумина француски и европски писатели.

Шарл Бодлер е роден 1821 година, во Париз. На шестгодишна возраст умира татко му, а една година подоцна неговата мајка се премажува, чин кој долго ќе ја дразни чувствителната природа на Шарл, кој ќе насели во неговата психа меланхолија, мачнина и бунт што ќе го следат сиот живот. На 21 година станува полнолетен и може да го користи својот дел од татковското наследство, но само две години подоцна мајка му и очувот му наложуваат некој вид тутор кој ќе води сметка за парите, од кои за две години потрошил повеќе од половината. Ова понижување длабоко ќе го повреди, и само по неколку месеци ќе се обиде да си го одземе животот со нож. Во овој период, значи до својата 23-24 година голем дел од песните на *Цвеќињата на злото* веќе се напишани. Со начинот на животот и со јавните настапи, со скандалите што постојано ги предизвикува, го свртува против себе јавното мислење. Недостатокот од пари го пополнува со објавување книги

со ликовни критики, но и тоа не е доволно за бурниот боемски живот.

Во револуционерната 1848 година, Бодлер се бори на страна на револуционерите.

Го преведува Едгар Алан По, вљубено пишува за неговиот живот и дело. Во 1860 година повторно размислува за самоубиство *кое го смета за најразумен чин во животот*. Две години подоцна оди во Белгија (*Многу сум уморен од Франција и сакам некое време да ја заборавам)*. Во Брисел бара повеќе разбирање за себе и за своето творештво кое сака да го објави во целина. Но, брзо се разочарува и од малото интересирање и од малите хонорари за неговите предавања.

Во 1866 година добива мозочен удар во моментот додека ја разгледува црквата *Сен Лу*, во Намир. До крајот на својот живот, 31 август 1867 година, престојува во санаториум во Париз, со одземен говор, но со зачуван разум. Го посетуваат многу пријатели. Умира на рацете од мајка си.

Цвеќињата на злото.- Најзначајната европска поетска книга во втората половина на 19 век, која овозможи појава на најзначајните книжевни правци (симболизмот, надреализмот...). Од печат излегува во 1857 година, во Париз. Првобитниот, поточно насловот што самиот автор го одбрал за својата книга - е *Лезбијки*, кој целосно одговарал на стилот на втората генерација романтичари, кои уживале да ја скандализираат буржоазијата. Конечниот наслов го предложил новинарот Иполит Бабу, во една книжевна дискусија во која учествувале и други поети и пријатели на Бодлер. Насловот на книгата бил едногласно прифатен затоа што собраното друштво книгата на Бодлер ја доживувало како *заедничко дело на книжевниот круг*.

Набрзо по објавувањето, книгата е запленета, судот ги казнува со парични казни авторот и издавачот, а на издавачот уште му наложува да ифрли шест песни, кои го навредувале јавниот морал. Јавноста во огромен дел не ја прифаќа неговата поезија, е меѓу малкуминатa кои ја насетиле нејзината големина бил и Виктор Иго кој во неа го почувствувал *новиот трепет*.

Во своите песни Бодлер промовира нова поезија, нов модел за нејзино создавање, *нова* убавина. За првпат француската поезија се зафаќа со душевните состојби; поетот повеќе не се интересира за природата, за процесите во неа и за нејзиниот лик, туку е свртен кон себе си, во себе. Бодлер не го прифаќа објективиз-

мот што во исто време кога тој ги пишува своите стихови, го негуваат *парнасовците*, (група поети собрани околу списанието *Современ Парнас)*. Тој сака да сугерира да навестува, наместо да опишува. Неговото мото е: "прикриената и навестена убавина е "поубава" од соголената и откриената".

Но, најзначајната новина што ја промовира Бодлер во своите сихови, е *новата* естетиката - *естетиката на грдото*, ***убавината на злото***. Оваа *нова* убавина му дава слобода на поетот да се движи меѓу бизарното, гротескното, изопаченото, грдото. Него не го интересира раскошниот, светлиот, туку мрачниот, порочниот, гнасниот Париз. Бодлер е целосно уверен во човековата расипаност, во силата на злото. Во еден свој текст тој го спомнува *таинственото цвеќе* од тропските предели, *чија боја деспотски му се наметнува на окото.* Отровното цвеќе не е само метафора, тоа го изразува основниот естетски став: *најчистата убавина се раѓа од злото*.

Бодлер е и поетот на *сплинот*. *Spleen* е англиски збор кој значи црн дроб. Долго се сметало во медицината дека токму од црниот дроб излегува меланхолијата. Но, кај Бодлер овој збор добива многу пошироко значење: сплин-от станува душевна состојба, спротивна од желбата за живот; таа е здодевност, мачнина од живеењето, безнадежност, рамнодушност. Но, Бодлер напати излегува од оваа состојба, го покажува својот револт, гнев, покажувајќи ја во исто време сета сложеност на својата и поетска и човечка природа.

Кон читателот

Песната *Кон читателот* многумина ја сметаат за *Цвеќињата на злото* "во мало". Таа е вовед во *Цвеќињата...* но претставува и своевиден вовед во поетиката на Бодлер, во оние естетски постулати кои тој ќе ги застапува, развива и брани во сето свое творештво.

Глупоста, грешката и скржавоста се збрани
во нашиот дух; низ нас секоја од нив рове;

се првите стихови од песната и од книгата. Поетот почнува со нашите недостатоци и можните последици што тие (ќе) ги предизвикаат. Затоа што -

ние си ја храниме нашата лоша совест
како гадинките питачот што си ги храни.

Поради недостатоците, очигледни се проблемите со совеста, но *гревовите наши по нас тврдоглаво ползат*, остро укажува поетот, за да заклучи потоа дека ние само со каење мислиме дека од нив ќе се ослободиме, а потоа *пак се враќаме кон патеките кални*. Меѓутоа, Сатаната *врз перницата на злото,* во мрачните потони, ја топи нашата волја, *со конци не управува леко*, а ние

Кон одбивните нешта имаме склоност;
по темничиштa без страв слегуваме низ понор
и секој ден сме поблиску до грозниот Пекол.

Во стихот за *Нашата склоност*, поетот на најексплицитен начин ја соопштува својата поетика - барањето убавина во грдото, лошото - во одбивните работи. А со нив, низ темниците се упатуваме таму каде што поетот ни го определува местото - во пеколот. Ние ја губиме битката, поточно човекот ја губи битката со доброто, и (не)свесно го прифаќа злото. Изборот е направен, *зли демони во мозокот ни пустат, се вртат*, в гради веќе ни слегува смртта, а во нашата душа веќе нема смелост.

Бодлер во наредните стихови уште повеќе ја засилува состојбата на немоќ и пораз. Вели:

Но меѓу чакали, кучки и пантери страшни,
меѓу мајмуни, скорпии, орлишта и змии,
меѓу тие развревени, разлазени стии,
во сверилникот срамен на гревовите наши,

има свер позлобен, погрд и повеќе нечист!

Пред да кажеме кој е тој *свер позлобен* да видиме што, всушност, значат веќе споменатите *сверови*. Тие, имено, означуваат седум смртни гревови: горделивост, скржавост, лакомост, гнев, похота, завист и мрзливост. Доколку се (на)прави некој од овие гревови, според христијанството, тоа значи губење на спасението, а тоа пак значи одење во пеколот. Тој пострашен свер *што е без глас и без гневен порив* кој со задоволство би ја згмечил земјата е *Здодевноста!* И на крајот, во духот на насловот на песната, Бодлер му се обраќа на читателот:

Тоа нежно чудовиште ти добро го знаеш,
ти, дволичен читателу, - ближен мој, - ти брате!

Ефектната завршница на песната упатува на потребата на Бодлер од истомисленик, или соучесник во лицето на читателот; поточно

тој тврди дека читателот колку и да се преправа, е ист како него, дека е негов - брат, дека е - тој, дека делат иста судбина.

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ

Егзистенцијализмот е филозофски правец кој силно се одразил во литературата; поточно литературата, прифаќајќи го, ги поедноставува, ги доближува до широките читатели неговите погледи. Основното прашање што го поставува егзистенцијализмот е: дали битието ѝ претходи на суштината (егзистенцијата на есенцијата) или работите стојат обратно. Ако битието ѝ претходи на суштината (ако егзистенцијата ѝ претходи на есенцијата) – тогаш човекот е господар на својата судбина и е одговорен за сè што му се случува; ако есенцијата ѝ претходи на егзистенцијата - човекот на може да влијае врз својата судбина и треба покорно да ја прими и поднесе! Материјалистите сметаат дека тие се неделиви, но многу егзистенцијалисти тврдат дека *суштината – (есенцијата) на човекот се вообличува низ животот* (*егзистенцијата*). Од ова произлегува дека човекот *е слободно битие кое може само да ја одредува својата судбина*, сам да одлучува во кој правец ќе тргне. Некои истражувачи тврдат дека несвесни егзистенцијалисти биле уште Сократ и Платон (кој пак тврди дека есенцијата е детерминирана од физичкото битие, т.е. од материјата), но вистинските корени на егзистенцијализмот почнуваат од св. Августин и преку Паскал доаѓаат до Флобер, Достоевски, Хелдерлин, Ван Гог, Рилке, Кафка, Ибзен... Во филозофски правец егзистенцијализмот дефинитивно го обликуваат; Данецот - Керкегор, Германцеот - Ниче, Шпанецот - Унамуно, Русите - Шестов и Берѓаев. Но, база на егзистенцијалистичката филозофија - е учењето на **Сјерен Керкегор**, според кого *вистинскиот живот е свесен избор на еминентните човекови одредби - индивидуалноста, наспроти состав на животот, **парадоксот,** како основа на човековата егзистенција и стравот пред конечноста.*

Помеѓу двете светски војни посебно се значајни Германците **Мартин Хајдегер** и **Карл Јасперс**. Според Хајдегер, *човекот ја создава суштината, смислата на стварноста. Суштината на стварноста произлегува од човекот (егзистенцијата) и од неговиот однос кон светот, од начинот на кој човекот се остварува*

во стварноста. Егзистенцијалистот **Жан Грение** вели: *Егзистенцијата е таинственост, можеби тајна на тајните. Таа не може да се објасни, зашто да се објасни би значело да се сведе на нешто пониско од неа: егзистенцијата ги надминува причините за постоење.*

Како книжевно движење егзистенцијализмот се појавува по Втората светска војна, а се објаснува со последиците од војната. Дотогашните книжевни учења, посебно меѓу двете светски војни, не можеа да им помогнат на луѓето по нивниот судир со, дотогаш, најголемата војна, со последиците што воената катаклизма ги остави во духот на времето, во духовите кај оние кои останаа живи. Егзистенцијализмот во литературата, во романот и театарот, пред сè, ги поставува истите филозофски прашања и бара одговори, понепосредно и попластично од филозофијата. Оттаму и големиот и брз успех на писателите-егзистенцијалисти, меѓу кои водечко име е Жан-Пол Сартр. Овој француски мислител е стожерно книжевно име во Европа и во светот кој во времето на постоењето комунистички држави настојува *да го претстави егзистенцијализмот како натамошна разработка на творечкиот марксизам*. Сартр, имено, тврди дека *слободниот избор што човекот го прави со самиот себе си, апсолутно се идентификува со она што се вика судбина*; потоа - *човештвото почнува од другата страна на очајот*, како и *основната човечка должност е борбата за слобода и солидарноста со онеправданите*. Со последниот став, Сартр се определува за ангажираната литература: тој од писателот бара да биде постојано ангажиран, да се чувствува одговорен за судбината на светот. Сартр жестоко ги напаѓа писателите кои се (за)доволни (од) самите себе си, кои не ги третираат *суштинските прашања на времето.*

Покрај Сартр, значаен е книжевниот влог и на неговата сопатничка во животот Симон де Бовоар која вели дека литературата ја овозможува *изворната егзистенција во нејзината поединечна, временска реалност.* Близок до нејзините поглед е Албер Ками, кој трага по апсурдноста на човековото постоење.

АЛБЕР КАМИ
(1913-1960)

СТРАНЕЦОТ

Одбраната на свеста и совеста на човекот е творечкиот постулат врз кој познатиот француски романсиер, драматург и есеист го гради своето книжевно дело. Оваа одбрана е изведена од визиите на апсурдниот (чувството на безизлез и бесмисленост) и револтираниот свет (каде што апсурдниот човек му го остапува местото на "побунетиот" човек).

Албер Ками е роден 1913 година во Алжир, од мајка Шпанка, а татко Алзашанин кој загинува во Првата светска војна. Детството и раната младост му поминуваат во сиромаштија и во опијанетост од светлината: *Сиромаштијата ме спречуваше да верувам дека сè под сонцето е убаво, додека сонцето ме научи дека историјата не е сè* - ќе напише подоцна големиот писател.

Средното и високото образование ги продолжува и ги завршува благодарение на стипендијата. На Филозофскиот факултет во Алжир ги проучува античките писатели, а во дипломската работа ги следи односите меѓу елинизмот и христијанството.

И додека ноќе бдеел над Платон и св. Августин, дење издава возачки дозволи во алжирската префектура, ги следи временските промени во Метеоролошкиот институт, продава автомобилски делови, работи како бродски агент. Потоа добива туберкулоза, а кога работи во Радио Алжир, еден оглас го упатува кон неговата идна преокупација - театарот. Неочекувано и за него станува актер - ја игра главната улога во една претстава со која ги обиколува алжирските села и градови. Потоа формира своја театарска

трупа, во која ја поставува *Браќа Карамазови.* Иван го игра токму тој, и, конечно, почнува да се занимава со новинарство.

Во Париз доаѓа 1940 година. Само две години подоцна издавачката куќа *Галимар* ги објавува двете книги со кои станува светски писател: *Странецот* и *Митот за Сизиф*. Набрзо доаѓа и драмскиот текст *Калигула* - со кој се заокружува фазата која неговите проучувачи ја нарекуваат - *истражување на апсурдот*.

Неговото следно дело е романот *Чума,* потоа доаѓа есејот *Побунетиот човек,* па *Описадна состојба,* а последниот роман што го објавува е *Пад*, во 1956 година. Следната ја добива Нобеловата награда за литература.

Умира во 1960 година, во целосно апсурдна сообраќајна несреќа, потврдувајќи го и на тој начин своето гледање за - апсурдноста на постоењето.

Митот за Сизиф

Апсурд: луцидност и носталгија

Честопати се вели: писателите се големи ако имаат своја филозофија. Примерот со романот *Странецот* на Албер Ками е токму таков: тој роман има своја филозофија, изразена во филозофскиот есеј *Митот за Сизиф*. *Митот за Сизиф* е печатен истата година (1942) кога и романот *Странецот* и ги дава филозофските клучеви со кои може да се чита романот *Странец*.

Кои се главните филозофски идеи во филозофијата на Ками?

Најпрвин: поимот на *апсурдот*. Модерниот човек живее во време на апсурдот и е апсурден човек, вели Ками. Кај Ками апсурдот е состојба на свеста (а свеста беше опсесија на романот на дваесеттиот век), која настанува во меѓусебен контакт на модерниот човек и модерниот свет. Човекот по дефиниција е *луциден* (проникнлив). Да се биде луциден, значи да се биде гладен за знаење. Секој човек копнее да го разбере светот, но тој, светот постојано се "измолкнува". Сите настојувања да се сознае светот завршуваат, според Ками, со *носталгија* по целината што треба да се сознае. Затоа, модерниот човек е и *луциден* (сака да знае), но и *носталгичен* (оти не може да го сознае светот). А најмалку може да го сознае со рационални средства: "Овој свет сам по себе не е раз-

умен, тоа е сè што за него може да се рече", вели Ками во "Митот за Сизиф, и продолжува, говорејќи за гладта по знаењето и неможноста да се сознае: "Сакам да ми се објасни сè или ништо. А разумот е немоќен пред тие лелекања на срцето." Духот на човекот истражува, но во светот наоѓа само противречности и апсурди. Апсурдот се раѓа од соочувањето на човечката желба да знае и "безумната тишина на светот", кој молчи и не ја открива својата тајна.

Но, ако светот е апсурден, тогаш - има ли некаква смисла човековиот живот? Ками вели во "Митот за Сизиф": "Смислата на животот, значи ја сметам за најпотребно прашање." На прв поглед, светот нема смисла. Тој е апсурден.

Но, ако светот е бесмислен, тогаш тоа од своја страна подразбира сериозно тврдење - дека нема Бог! А ако нема Бог – тогаш сè е дозволено, па човек може подеднакво да прави и добро и зло! На таа линија (свет без "Бога") го поведе Ками и својот јунак Мерсо во "Странецот" кој уби целосно рамнодушно, без свест дека прави зло!

Според Ками, од апсурдноста мора да се бара излез: излезот од таквата ситуација може да биде или смртта на човекот, или - надежта. Смртта не мора да е физичка: човек честопати е мртов и додека е уште жив. Човекот умира кога ќе престане да се бори, кога ќе стане рамнодушен, вели Ками. Рамнодушноста е пострашна од физичката смрт. Мерсо, главниот лик на "Странецот" стори зло затоа што беше рамнодушен кон сè, оти сè му беше исто, му беше сеедно!

Од друга страна, стои надежта. Таа е избегнување на смртта, оти верува во некој поинаков живот, кој треба да се заслужи. За тоа станува свесен Мерсо во ќелијата, откако е осуден и свесен дека сторил злостор. И конечно, кога излезот се бара во надежта, надежта добива и свој двојник: тоа е револтот, односно борбата, активниот став кон животот, непомирливост со тврдењето дека светот нема смисла. Револтот е последниот важен поим во филозофијата на Албер Ками. Револтот е вечна борба со незнаењето. Тука филозофијата на Ками поминува во егзистенцијализам: *човекот е одговорен за својата судбина!* Тој е одговорен за тоа како живее, тој мора да се бори и да знае, да разликува добро и зло, тој не смее да е рамнодушен, оти ако стане рамнодушен, нему ќе му биде сеедно дали прави зло или добро!

Според тоа животот сепак има смисла, иако изгледа апсурден. Смислата е во борбата, а не во целта од таа борба. А не го прави ли токму тоа Сизиф во старогрчкиот мит, постојано туркајќи го својот камен кон врвот на планината, по казна од боговите? Тој знае дека каменот, кога ќе дојде до врвот, ќе се стркала удолу; тој знае дека и по илјада пати ќе се случи истото, но Сизиф постојано почнува одново, надевајќи се дека следниот пат ќе биде подобро! Такви се и нашите животи, оти исходот им е однапред познат: сите сме смртни, па сепак сите ги живееме животите, борејќи се. *Бесполезноста* на една работа, било да станува збор за туркање камен по угорница или за пишување роман - сепак не значи дека таа работа е и *бесмислена*. Ползата и смислата не се исто. Смислата често е во патувањето до целта, не до самата цел.

Мерсо: рамнодушност или револт (борба)?

Ако се погледне малиот роман *Странецот*, и ако тој се чита по однос на текстот на *Митот за Сизиф*, кај главниот лик Мерсо уште при прв поглед ќе се забележи - рамнодушност карактеристична за апсурдниот јунак. Мерсо е вистински апсурден модерен јунак: тој верува *дека ништо нема смисла* еден вид – модернистички анти-јунак, односно – нихилист), и дека во овој минлив живот и свет - нема никакво значење дали ќе се умре денес или утре! Првата реченица што ликот-раскажувач ни ја соопштува гласи: “Денеска умре мама. Или можеби вчера, не знам (...) Тоа не кажува ништо.”

Ликот набргу нè известува и за егоистичните причини поради кои тој не одел на посета кај неговата мајка во домот за старци: “поради тоа што тоа ќе ми ја земеше мојата недела - без да се смета на усилбата да одам на автобус, да земам билети и два часа да патувам.” Мерсо одбива да ја види последен пат својата мајка во ковчегот. Решава и да запали цигара пред ковчегот! Иако знае дека таа постапка ќе биде морално осудена како недостиг од почит, тој вака размислува: “Размислував, тоа немаше никакво значење.” Тој дури и не го знае точниот број на годините на мајката: “ ‘Стара ли беше?’ Јас одговорив: ‘Па, така’, бидејќи не го знаев точниот број. Потоа тој молкна.” Следниот ден, овој младич кој би требало да биде во длабока жалост, оди на плажа, ја среќава дактилографката Марија, истата вечер оди на кино со неа и гледа

филм (комедија) со Фернандел; вечерта водат љубов и ноќта ја минуваат заедно во неговиот стан.

На Мерсо, исто така му е сеедно и кој му е пријател! Нему му е сеедно дали соседот Ремон кој му се нуди за пријател е агресивен криминалец и макро или не: "Мене ми беше сеедно дали сум негов пријател, но тој имаше навистина изглед како тоа да го сакал." Кога Ремон бара од него да напише писмо со закани до неговата љубовница, апсурдниот и рамнодушен јунак не гледа ниту задоволство ниту мака во исполнувањето на тоа барање: "Го напишав писмото. Го напишав без многу да му мислам, но настојував да го задоволам Ремона, бидејќи немав причина да не го задоволам." Таа рамнодушност на постапките го турка Мерсо полека во пропаст; тој работи сè затоа што "нема причина да не го сработи тоа"! Ниеднаш не знае дали навистина *сака* да го стори тоа. Едноставно, ништо нема смисла, сè може да се стори, сè е дозволено, оти нема Бог! Марија му нуди на Мерсо и брак; и таа вредност за Мерсо е бесмислена (ниту ја оспорува, ниту ја прифаќа): "Вечерта Марија дојде да ме бара и ме праша дали би сакал да се оженам за неа. Реков дека ми е тоа сеедно и дека би можеле тоа да го сториме ако го сака таа."

Целиот прв дел од романот е буквално "преплавен" од вакви и слични постапки на јунакот кои имаат за цел да нè подготват за моментот кога тој, навидум безразложно, под заслепувачкиот блесок на сонцето на една плажа стрела пет куршуми во Арапот (брат на љубовницата на Ремон). Поставено е моралното прашање: зошто Мерсо сепак *стрела* во нешто што според него - како и сè друго - нема вредност?! Тој со ништо не е вовлечен во расправијата на Рамон со Арапот; па сепак се однесува како тој да е Рамон! Дали затоа што бил рамнодушен кон злото, се навикнал на него како на нешто најнормално, па затоа стрела? Каков е тој *рамнодушен гнев* (каков парадокс!) на Мерсо под вжештеното сонце на плажата? Дали можеби Мерсо, стрелајќи во Арапот, стрела во бесмислата на својот живот? Зошто воопшто убива? Дали затоа што постојано му е сеедно? И, ако е веќе сеедно дали се прави добро или зло, зошто Мерсо не прави добро, ами зло?

Вториот дел од романот е *судењето* на ваквиот апсурден човек. Нему му судат судиите во романот (општеството). "Рамнодушното" поведение на ликот сега станува контра-аргумент во расцете на судот: судот знае и се згрозува над тоа што тој ја дал својата мајка во дом за старци, не ја посетувал оти би си ја изгубил не-

делата; пушел над ковчегот, не сакал за последен пат да ја види и дека покажал бесчувственост на закопот; не го знаел дури ни бројот на нејзините години! Дека следната вечер гледал филм со Фернандел, дека спиел со Марија, дека напишал рамнодушно писмо до туѓа љубовница како да станува збор за негова! Тие дејства стануваат аргумент со којшто општеството го прогласува Мерсо за *морално чудовиште*. Тоа е затоа што општеството, за разлика од Мерсо, макар и лицемерно, верува во Бога: "Но тој, (иследникот-м.з.) ме прекина, прашајќи ме дали верувам во бога. Јас одговорив дека не верувам. Тој седна полн со презир. Ми рече дека е тоа невозможно, дека сите луѓе веруваат во бога, дури и оние што се свртуваат од неговото лице." Јасно е зошто е тоа така, ако се има предвид *Митот за Сизиф*: стравот од бесмислата на животот најлесно се решава со воведување Бог; тоа го прави и општеството, претставено тука преку иследникот во затворот: "Тоа беше неговото уверување и ако кога и да било се посомнева во него, неговиот живот не ќе има повеќе смисла. 'Сакате ли, извикна тој, мојот живот да нема смисла?' "

Го читаме тука вечниот човеков стремеж да му се припише на светот смисла, да се открие во него ред и поредок, да се признае постоењето на Бога – и со тоа да се открие *вечен живот*, по смртта. Мерсо не верува во вечен живот: за тоа говори последната сцена со исповедникот, кого Мерсо неколкупати одбива да го прими во ќелијата: " 'Дали значи воопшто не се надевате и дали живеете со мислата оти ќе умрете наполно?' 'Да', одговорив јас."

Несомнен е презирот на Мерсо кон официјалното општествено лицемерие. Општеството не верува вистински во Бога, а се повикува на него секогаш кога му треба. Се гледа тоа од разговорот меѓу свештеникот и Мерсо, разговор во кој се открива дека општеството се повикува на божја правда, а суди според човечка: "Според него, човечката правда не е ништо, а божјата е сè. Забележав дека првата ме осуди."

Во тоа фуриозното финале, во нападот на гнев и револт (кога Мерсо го истуркува свештеникот од ќелијата), Ками, низ устата на Мерсо ја крунисува литерарната потврда на својата филозофија изнесена во *Митот*, особено ставовите за перманентната луцидност и револтот, односно ставовите за херојскиот Сизифов песимизам кога *следува* за повторно да почне да го турка паднатиот камен:

"Сепак, ниедно од тие уверувања (на свештеникот- м.з.) не вредеше ни пет пари. Дури не беше сигурен дека е жив, зашто живееше како мртовец. Јас изгледав како да имам празни раце. Но јас бев сигурен во себеси, сигурен во сè, посигурен од него, сигурен во мојот живот и во оваа смрт што ќе дојде. Да, јас го имав само тоа. (...) Ништо, ништо немаше значење и јас добро знаев зошто. И тој исто така знаеше зошто. (...) И другите исто така еден ден ќе бидат осудени на смрт. И тој исто така ќе биде осуден." (109-110)

Ечи овде револтот на Сизиф кој слегува по каменот, во оној миг на свест, на луцидност пред светот и апсурдот. Сизиф е тогаш среќен, тврди Ками во *Митот*; така и Мерсо, иако знае дека ќе умре, сепак не се откажува од бесполезноста на својата филозофија: и тој, како и Сизиф, не сака да се измири со Бога, не сака да се покае и покори!

Кафка и Ками: два апсурда

И кај Кафка се среќаваме со апсурдот: во неговиот роман "Процес" (види поглавје "Реализмот на дваесеттиот век"), целосно апсурдно, го судат Јозеф К., без обвинетиот да знае зошто го судат и кој го суди. Меѓутоа, кај Ками добро знаеме кој го суди Мерсо: тоа е лицемерното општество што се крие зад поимот на божјата правда. Исто така, знаеме зошто го судат Мерсо (неговата морална "рамнодушност"), но кај Кафка до крајот не знаеме зошто Јозеф К. завршува со нож во срцето. Се чини дека кај Ками ликот е апсурден, а кај Кафка – апсурден и студен е светот, а не јунакот.

Овие разлики се важни: јунакот на Кафка и нема зошто да се бори, оти не знае против кого треба да се бори. Тој е целосно безнадежен, без визија и избор. Напротив, ликот на Ками имаше избор: или да остане во својата чаура на тврдењето дека животот нема смисла, или да излезе од неа и да ја најде среќата во напорот, а не во целта. Како Сизиф. Мерсо е егзистенцијалистички "посилен" од Јозеф К: тој имаше избор, Јозеф К. немаше. Мерсо е одговорен за својата смртна казна, Јозеф К. – не. Јозеф К. е жртва на тоталитарното, бирократизирано општество, Мерсо е жртва на сопствената рамнодушност и неодговорност.

Од "Митот за Сизиф":

За борбениот, егзистенцијалистички став кон животот и апсурдот

Така, од апсурдното творештво јас го барам она што го барам од мислата: револтот, слободата и разновидноста. Тогаш тоа ќе ја искаже својата длабока бесполезност. Во тој секојдневен напор, каде што интелигенцијата и страственоста се мешаат и пренесуваат, апсурдниот човек ја открива дисциплината која ќе биде суштина на неговите сили. Трудољубивоста која овде е потребна, упорноста и проникливоста (луцидноста) така му се придружуваат на освојувачкиот став. Да се твори, тоа најпосле значи да ѝ се даде форма на својата судбина

За Сизиф и за среќата од апсурдот

Боговите беа го осудиле Сизиф постојано да турка една карпа до врвот на планината, од каде таа се враќаше од силата на својата сопствена тежина. Тие мислеле, со определено право, дека нема пострашна казна од бесполезната и безнадежна работа... Јас го оставам Сизиф на подножјето на планината! Секогаш ќе се пронајде сопственото бреме. Но Сизиф поучува на висока верност, која ги негира боговите и крева карпи. Тој исто така смета дека сè е добро. Отсега овој свет без господар не му изгледа ни бесплоден ни ништожен. Секое зрнце од тој камен, секој минерален блесок од таа планина полна мрак, се сами за себе еден посебен свет. Самата битка да се стигне до врвот е доволна за исполнување на човечкото срце. Треба да го замислиме Сизиф среќен.

Задача:

Во "Странецот" постои еден епизоден лик – старецот Саламано. Тој постојано се жали на својот пес, за кој тврди дека е мрзлив, дека му е товар и со кој живее буквално во војна. Меѓутоа, во оној миг кога песот бега, смислата на животот на Саламано навистина исчезнува! Тој едноставно нема *за што да живее*! Најди ја таа епизода во книгата и прочитај ја внимателно.

Како го објаснуваш овој апсурд? Можеш ли да најдеш сличен апсурд во делото "Процес" на Кафка? Зошто човек понекогаш ужива во своите маки (Саламано во маките со песот?) Зошто Јозеф К. оди на рочиштето на судот, кога добро знае дека не сторил никаков злостор? Спореди ги двата апсурда!

ТЕАТАРОТ НА АПСУРДОТ И НОВИОТ РОМАН ВО ЛИТЕРАТУРАТА

Во педесеттите години на театарската сцена во Париз се случува пресврт кој радикално го менува театарскиот израз: тоа е времето на т.н. *театар на апсурдот*. Драмските дела на Жан Пол Сартр и Албер Ками се појавија веднаш по ослободувањето на Франција, како своевидна реакција на војната, на фашизмот и на тоталиризмот што стануваше обележје на 20 век. Атмосферата на апсурдноста на живеењето, што на театарските сцени излегува од драмите на Ками, ја продолжува и ја доведува до целосно нов театарски израз генерацијата писатели што ја предводат Ерменецот **Артур Адамов,** Романецот со француско потекло **Ежен Јонеско**, Ирецот **Семјуел Бекет** и Французинот **Жан Жене**. Тие се творци на авангардниот, или театарот на апсурдот, или на антитеатарот, како што обично се именуваат претставите кои во педесеттите години се режираат во париските театри, за да ги преземат потоа и другите европски и светски театарски куќи.

Театар без јазик

Една од главните карактеристики на новиот театар е - отсуството на литературата, редукцијата на јазикот. Сè до нивната појава, литературата, човечките карактери кои таа ги обликува, идентификацијата или судирот со нив - се главниот елемент на театарскиот израз. Анти-театарот ги прекинува ваквите релации и со помош на другите изразни средства зборува за бесмислата на постоењето, мешајќи ги реалното и нереалното, наворешниот и внатрешниот свет на човекот. Новиот, односно театарот на педесеттите не раскажува, туку покажува, како што го дефинираат тоа некои теоретичари. На сцената тој ја покажува празнотијата, осаменоста, бесцелноста, бесмислата, нестварноста, чекањето... на/во нашето постоење. Различните автори на различни начини ги искажуваат овие состојби на човековиот дух, но, без сомнение, тие направија крупни промени во сензибилитетот на модерниот човек, во неговото доживување и разбирање не само на театар-

ската уметност, туку и пошироко, во разбирањето на животот во втората половина на XX век.

Артур Адамов (р. 1908), кој во Париз доаѓаа кога има 16 години, прв го обележува патот на новиот театар. Во неговите драми доминираат мачнотијата, стуткаността на човекот на неговото време пред тоталитаристичките закани, на сцената се препознаваат концентрационите логори, власта која не е сосем видлива, но доволно препознатлива, посебно во нејзиното манипулирање со луѓето.

Ежен Јонеско (р. 1906) е меѓу најпознатите преставници на анти-театарот. За разлика од Адамов, тој на сцената го тематизира распаѓањето на граѓанската интима. Семејството кај Јонеско опстојува благодарејќи на инерцијата и конформизмот, неговиот член не успева да се издигне над елементарните нагони за опстанок. Неговите ликови се марионети кои се свесни за своето пропаѓање. Во најпозната претстава на Јонеско *Столови*, сцената е исполнета со празни столови на кои треба да седат невидлите гости и со еден 95-годишен старец и со старица една година помлада од него. Тоа се сите ликови и сета сценографија во претставата, која претставува жесток приказ на човековата самотија, отуѓеност, немоќ.

Жан Жене (р. 1910) за кого се тврди дека најмногу од *сите авангардисти се доближил до една комплексна театарска визија која подеднакво ги опфатила и проблемите на поединецот и на општеството во кризните историски моменти*, е писател кој публиката ја фасцинира и со своето творештво, но и со својот бурен живот (своето богато криминално и хомосексуално искуство го внесува и во драмите), нагласувајќи ја својата обземеност од злото кое постои во човекот.

Но, вистински печат на театарот на апсурдот удира **Семјуел Бекет**, чија *трагикомедија* ***Чекајќи го Годо***, станува образец за овој театарски израз и, секако, најпознатото театарско дело воопшто, напишано во средината на минатиот век.

Новиот роман

Нов роман

Под поимот *нов роман* книжевните историчари го подразбираат францускиот роман што се јави во педесеттите години на дваесеттиот век, кога се чинеше дека навистина се раѓа нов сензибилитет кај неговите автори. Стручњаците за овој тип проза се сепак во право дека тој роман, особено кај својот главен претставник, **Ален Роб – Грије**, беше повеќе интересен како теориска програма, отколку како уметничка пракса. Главни претставници на овој роман се: **Натали Сарот** (романите: *Портрет на непознатиот*; *Планетариум*); **Ален Роб – Грије** (*Гуми*; *Во лавиринтот*); **Клод Симон** (*Moderato cantabile*) и **Мишел Битор** (*Распоредот на времето*). Автор на еден "нов роман" е дури и Семјуел Бекет, но сепак, горната "четворка" се смета за "ударна".

Авторите на *новиот роман* (посебно Ален Роб – Грије) тргнуваат од претпоставката дека *да се повторува веќе напишаната уметност – тоа значи капитулација на уметноста*. Според тоа, *новиот роман* тргнува доста "револуционерно" во потрага по нови изразни средства. Според овие автори, ако критичарот денес напише позитивна критика за некој писател кој напишал роман како Стендал, тогаш тоа е двојна заблуда: прво затоа што имитирањето славни претходници воопшто не е чин за пофалба, и второ – денес, вели Роб Грије – денес не е возможно да се пишува како Стендал. Дури и да се напише исто дело, иста реченица, сепак - една иста реченица напишана во време на Стендал и денес не значи – исто! Секој голем роман во историјата, како оној на Балзак, или оној на Стендал, или оној на Зола, секој оној роман кој на оригинален начин изменил нешто во својата градба – бил "нов роман", нè убедува Грије во своите теориски текстови. Според него, романот на педесеттите години е повторно на прагот на еден таков пресврт и обнова. Тој треба повторно да стане – нов роман,

оригинален. Треба да го смени својот однос кон стварноста кој е веќе клиширан, а публиката презаситена од него.

Според тоа, *новиот роман* е роман кој треба да бара нов однос кон стварноста. Критичарите денес се согласуваат во оцената дека авторите на новиот роман не се единствени во тоа – што треба да се иновира. Но сепак, критичарите се едногласни дека новиот роман е продолжение на европскиот психолошки роман, и посебно на романот на текот на свеста. Затоа, за негови "дедовци" можат да се сметаат **Марсел Пруст**, **Џејмс Џојс** и **Вирџинија Вулф**. И во францускиот нов роман таа ориентација кон "ерупцијата" на свеста е важен составен елемент. **Натали Сарот**, на пример, тврди дека за новиот роман најважен е "ситен, но вистинит настан", кој ќе предизвика "бескрајно буење на психичкиот живот и на големата, сè уште недоволно расветлена област на несвесното".

За **Ален Роб – Грије** пак, најважно е новиот роман да го гледа светот со непристрасни очи, со очи на обичен минувач, а не со очите на учени писатели, филозофи и научници кои на сè околу себе гледаат како на знак со клишерано значење. Треба да се гледаат предметите, а не нивните значења, нè убедува Грије, велејќи дека ние им робуваме на "менталните клишеа". На пример, празното столче за нас никогаш не значи само – празно столче, туку секогаш е *знак* за нечија отсутност; стискањето на раката за нас, оптоварени со "ментални клишеа" е *знак* за блискост; решетката на прозорецот е *знак* за неможно бегство и слично. Ние не ги гледаме предметите поради тоа што ги сфаќаме како знаци! Или, како што вели еден негов толкувач, Грије нè убедува дека: *Потребен е некаков шок за да се ослободиме од тие стереотипни значења и да ги видиме ствариte сами по себе, а не како означители.* Тоа значи дека описот на светот *сам по себе* ќе стане главна цел на романите на Грије. Така, поединецот (со својата личност) се повлекува од светот, тој се воздржува од коментари и стилизација, а наместо поединецот никнува светот на предметите – еден целосно самостоен свет. Авторот замолчува пред предметите, не ги вреднува, не ги класира, не ги коментира – само ги опишува. Само така можеме да дојдеме до конкретната, вистинска стварност. *Ако ја опишувам својата мастилница*, вели Грије, *најважно ќе биде да истакнам дека таа е паралелопипед;сè друго би било, во најмала рака – влијание и мешање во моќта за претставување на нештата кај читателот.*

Во овој став на Грије, многумина видоа повик за деполитизација на романот: ако романот се ослободува од личните видувања и коментари на авторот, тогаш треба да се ослободи и од "политиката". Некои видоа овде тесна врска со делото на Франц Кафка, во чиј свет исто така, предметите се поважни, постудени и поопишани од човекот, односно видоа повик за опредметување (реификација) на човекот. Новиот роман, со тој повик да им се даде поважно место на предметите одошто на човекот, навистина наслика еден дехуманизиран, отуѓен, опредметен свет. Како кај Кафка: луѓето беа сведени на предмети со употребна вредност (Јозаф К. од *Процес* е само ситен службеник и за него не знаеме ништо човечки важно, како што К. од *Замок* е само геометар!). Единствената важна тема за овој, *нов роман* е: односот меѓу луѓето и предметите, "осамостојувањето" на предметниот свет и потиснувањето на човекот од страна на тој *реификуван* свет ("реификуван" = опредметен; доаѓа од латинското "рес" – предмет). Тоа и не е чудно, со оглед на тоа дека годините кога се јавува новиот роман се години во кои човештвото стана навистина обземено со *предмети*, односно со можноста тие да се купуваат. Луѓето станаа зависни од предметите. Тоа се години кога се јавува *потрошувачкото општество*, кога луѓето главно својата среќа ја мереа со бројот на купените телевизори (кои се хит на тоа време), автомобили, куќи, конзерви со храна, пијалаци, мебел во модернистички стил. Авторите на новиот роман порачаа, како некој вид внуци на Кафка - дека среќата не е во доминацијата на предметите над човекот, туку во внатрешните, скриени простори на свеста и нејзините текови. Во најдлабоките простори на духот и духовноста!

СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ

ЧЕКАЈЌИ ГО ГОДО

Познатиот ирско-француски писател (Бекет е еден од оние писатели кои подеднакво им припаѓаат и на својата матична литература, ирската, но и на француската, затоа што пишувал и објавувал и на француски јазик) - **Семјуел Бекет** - е роден 1906 година во Даблин, Ирска. Завршува колеџ во родниот град, а потоа работи како лектор по англиски јазик во Париз и како лектор по француски јазик во Даблин. Во 1928 година го сретнува Џејмс Џојс, со кого се спријателува и кај кого работи како негов личен секретар (Бекет како писател се формира под влијание на Џојс, Пруст, француските надреалисти и на Кафка, што му овозможува да создаде *синтеза на песимизмот, апсурдот и нихилизмот*). Го напушта по две години поради ќерката на Џојс, Луција, која се вљубува во него, но тој ја одбива нејзината љубов. Во истата година, 1930-та, ја пишува стихозбирката *Вхороскоп*, која седум години подоцна ќе предизвика судски процес во Париз. Неговите планови за универзитетска кариера во Даблин дефинитвно пропаѓаат во 1937 година, кога по патувањето низ Германија и обидот да пишува и на германски јазик, се преселува во Париз и одлучува да биде професионален писател. Во 1941 година се вклучува во Движењето на отпорот, за што четири години подоцна е одликуван со орден од Шарл де Гол. Во 1953 година првпат се поставува неговата најпозната пиеса *Чекајќи го Годо*, а десетина години подоцна патува за САД, каде што почнува да се нима филмот *Филм,* според негово сценарио кој потоа добива награди на неколку светски филмски фестивали.

Во 1969 година ја добива Нобеловата награда за литература.

Неговите пиеси, едночинки, монодрами се изведуваат на многу светски сцени, на познати телевизиски канали. Се преведува на многу јазици. Умира 1989 година.

Чекајќи го Годо

Во *Годо* можеби најмногу доаѓаат до израз основните карактеристики на Бекетовата поетика, независно дали станува збор за расказите, романите, драмите или радио-драмите: ликови без карактери (или подобро, без психолошки разлики), небаре еден човек (умножен) - немоќен, загубен, неодреден, фрлен во простор кој исто така не е одреден, околу него и во него ништо не се случува, ништо не се случувало ниту пак нешто ќе се случи (*Ништо не се случува, никој не доаѓа, никој не заминува, тоа е* ***страшно,*** вели на почетокот еден од двата, главни, лика). Ваквата состојба на човекот докрај ја истакнува апсурдноста на неговото постоење, бесмислата и бесцелноста на секоја идеја, на секој обид за акција, за промена на состојбата која, очигледно, е непроменлива.

Трагикомедијата, како што ја нарекува самиот Бекет, се случува на *селски пат*, приквечер. Сценографијата се состои само од едно - дрво. На сцената има само два лика: Естрагон и Владимир (и двајцата клошари). Дијалогот меѓу главните личности почнува вака:

Естрагон: Ништо не може да се стори.

Владимир: Така ми се чини и мене. А цел живот се обидував да се оттргнам од тоа, и си велев: Владимире, опамети се, се уште не си се обидел во сè. Па продолжував да се борам. (*Кон Естрагон)* А ти си пак тука.

Естрагон: Сум, а?

Натаму разговорот меѓу клошарите само ја потсилува нивната осаменост, немоќ, залудноста на работата што ја работат. Тие се обидуваат да разберат каде се, од кога се, и зошто се наоѓаат токму тука. Кога откриваат дека тука треба да се сретнат со господин Годо, кај нив се јавува сомнежот дали токму тука и токму тогаш треба да се случи таа средба, а кога доаѓаат до прашањето - *А ако не дојде?*, тогаш се открива релативноста и на чекање-

то и на можната средба: тие ќе чекаат *додека* (Годо) *не дојде*, а тука биле и вчера, веројатно и пред тоа... Бидејќи ништо не се случува и бидејќи не знаат што да прават со себе си, одлучуваат да се обесат. Но, и тоа не им успева, па по надмудрувањето кој да биде прв што ќе се обеси, па дали ќе издржи гранката и слично, Владимир прашува: *Па тогаш?Што да правиме?*, на што Естрагон му одговара: *Ај да не правиме ништо, посигурно е*. И не прават ништо. И тоа што го разговараат е ништо, неважно, безлично. Дури во еден миг се сомневаат дали Годо се вика Годо. Нивната монотонија ја разбиваат двајца посетители - Поцо и Лаки. Лаки е врзан околу вратот со јаже, носи торба, стол на склопување, кошница за пикник и капут, а Поцо во рацете држи камшик. Поцо е господарот, Лаки слугата. И со двајцата посетители само се продлабочува апсурдноста - и поединечна и заедничка. Поцо е истрошен, сета негова смисла се исцрпува во суровиот однос кон потчинетиот кого не го смета за човек. Лаки, пак, иако сведен на животински реакции, тогаш кога господарот ќе побара од него да мисли, ќе изговори монолог кој навестува интелектуалец. Поцо и Лаки заминуваат, Естрагон и Владимир повторно се сами, до доаѓањето на момчето кое им соопштува дека Годо ќе дојде утре. Заминува и момчето, а двајцата клошари остануваат повторно со самите себе си, повторно помислуваат да се обесат, но сега забележуваат дека немаат јаже и на крајот одлучуваат да најдат некое место за да преспијат. Тука завршува првиот дел.

Единствената разлика во вториот дел е - раззеленетото дрво. Имено, кога Владимир доаѓа на сцената, застанува вчудоневиден пред дрвото кое *пуштило четири или пет листа.* Во продолжение е сè исто - клошарите се шуткаат натаму-наваму не знаејќи што да прават со себе си; Колку за илустрација, еве како изгледа нивниот дијалог:

Владимир: Кажи нешто!

Естрагон: Се обидувам. (*долга штама.)*

Владимир: (*со јанsа)* Кажи што било!

Естрагон: Што правиме сега?

Владимир: Го чекаме Годо.

Естрагон: Ах! (*молк)*

Владимир: Ова е страшно!

Естрагон: Запеј нешто.

Владимир: Не, не! (*размислува)* Би можеле да почнеме сè одново можеби.

Естрагон: Тоа барем би било лесно.
Владимир: Само тешко е да почнеш.
Естрагон: можеш да почнеш од што било.
Владимир: Да, но треба да решиш од што.
Естрагон: Точно *(молк)*....

На сцената се случува истата динамика што се случуваше и во првиот дел: повторно доаѓаат Поцо и Лаки (Поцо сега е слеп) и повторно доаѓа Момчето за да го каже тоа што кажа и првиот пат: дека Годо денес нема да дојде, ама утре сигурно. На крајот клошарите остануваат повторно сами, се договараат да заминат од тоа место, но не се помрднуваат.

Крајот на пиесата е сосем идентичен на почетокот: Естрагон и Владимир се на истото место и истата состојба: состојба на чекање и исчекување, на монотија и безнадежност. Годо не доаѓа ниту пак некогаш ќе дојде – сè се сведува на големото чекање!

Ликовите на *Чекајќи Годо* се откриваат низ дијалогот. Естрагон е крајно несигурен, обезличен, сведен на минимум мисловна активност, на инстинкти. Владимир е за нијанса поизграден лик, покажува извесна смисла за споредби, мали анализи, забележува промени. Другиот пар - Поцо и Лаки ја отсликуваат суровоста и дехуманизацијата на моќта и власта, која ја покажува својата површност и лицемерието (господарот) и подредената, дури и докрај снеможена интелигенција (слугата).

ЕВРОПСКАТА ЛИТЕРАТУРА
(преглед)

Последните деценија-две на 19 век, француската книжевна стварност веќе ја чувствува модерната цивилизација што ја навестуваат брзиот технички напредок и крупните општествени поместувања. Таа, сепак, е поделена на два дела: едните остануваат затворен во светот на *"соништата и идеите"*, слеп и глув за стварноста, ги продолжува традициите на ларпурлатизмот; вторите ја прифаќаат драматичноста на времето и се обидуваат да го внесат во книжевните дела, продолжувајќи ги традициите на натурализмот и симболизмот. Во 1900 година во Париз се одржува Светската изложба на која почетокот на техничкиот прогрес беше повеќе од видлив. Но, таа изложба повеќе од што и да е друго го отвори сомнежот за крајот на европската цивилизација, што само ќе ги засили големите превирања - и лични и општествени, кои само по деценија-две ќе ги почувствува најмногу Европа.

На крајот на 19 и на почетокот на 20 век Велика Британија и натаму е најголемата колонијална сила. Англиското општество и материјално и морално е стабилно, а смртта на кралицата Викторија во 1901 година е единствениот настан кој го означува крајот на едниот и почетокот на другиот век. Но, на книжевната сцена веќе течат големите подготовки за **модерниот роман**, поинакви од француските, но упатени кон иста цел. Тие ќе се сретнат за многу кусо и со своите најеминентни претставници ќе го означат почетокот на модерниот роман.

Во Франција патот до новите големи европски и светски романи го заодуваат **Марсел Пруст** и **Андре Жид**. За делото на Пруст книжевните аналитичари велат дека *тоа ја апсорбира литературната свест на своето време, дека е резиме на психолошкиот роман на XIX век и највисок дострел на симболистичките амбиции.* Во сложеното дело на Пруст собрано под заедничкиот наслов *Во потрага по загубеното време* се прелеваат постапките и чувствувањето на традиционалниот роман и постапките и чувствувањето на модерниот, свртен кон човекот, кон неговата внат-

решност и неговиот однос кон светот. Андре Жид не оставил дело како Прустовото, но неговиот придонес во пробивањето на модерниот роман е несомнен.

Модерниот, дваестовековен роман во англиската литература почнува со **Хенри Џејмс** (1843-1916), кој многу повеќе се интересира за човечката психологија, за свеста и потсвеста, потоа со **Џозеф Конрад** (1857-1924) и **Едвард Фостер** (р. 1879). Заедно со нивните романи, големо влијание за новото чувствување на англиското општество извршиле **Сигмунд Фројд и Фјодор Достоевски**. Првиот со своето учење за свеста и потсвеста, вториот со ненадминатите психолошки романи, англиската јавност ги открива во 1910, односно во 1912 година, кога во Лондон се објавуваат првите нивни дела. Уште еден настан извршува големо влијание врз културната свест во Англија. *Во 1910 година човечката природа се промени*, напиша на едно место Вирџија Вулф, мислејќи на изложбата на француските пост-импресионисти одржана во Лондон. Лондонската публика тогаш првпат ги виде платната на Ван Гог, Гоген, Матис, Пикасо... Пробивот на силните бои и страсти, големото интересирање за Чехов и Достоевски, претстојната светска војна, создаваат кај англиските читатели солидна подлога за големите романи на 20 век - за романите на **Џејмс Џојс и Вирџија Вулф**. Пред нивната објава не може да се одмине **Дејвид Лоренс** (1885-1930) со кого во вистинска смисла на зборот почнува модерната книжевност во Англија.

Џејмс Џојс (1882-1941) е, несомнено, најзначајниот европски писател на 20 век - писател на големи експерименти и иновации, писател на дела по и со кои, дефинитвно, литературата тргна во нов правец. Џојс, слично како и Вулф, е сиот свртен кон човекот, кон оној обесхрабрен, разнишан, несигурен во себе и во светот, кон човекот растргнат од внатрешните судири. Таков човек остави зад себе Првата светска војна и со таков човек почнува XX век, во кој доминира учењето на Фројд за неговата потсвест.

Џојс го следи *текот на свеста* кај своите јунаци (најдрастичен опис за случувањата во свеста наоѓаме на крајот на *Улис*, најзначајниот роман на Џојс, каде на 60 страници се редат слики, сензации, настани без ниту еден интерпукциски знак); тој трага по мигот во кој е згуснат сиот нивен живот, во кој се препознаваат самите тие. *Улис* (латинско име за Одисеј, алузија и на Хомеровиот еп, на кого и потсетува според својата структура) е роман од приближно 1.000 страници, но дејството се случува во само еден

ден! Писателот ги следи внатрешните и надворешните доживувања на Леополд Блум (главниот јунак), како и на другите три лика – нè воведува во нивната свест, во нивниот свет, низ детални описи. Всушност, Џојс отсликува човек кој се загубил во животот, во современиот живот, кој не успеал да се најде себеси во него.

Вирџинија Вулф (1882-1941) применува слична постапка: и таа нурнува длабоко во човековата психа, и таа ги следи доживувањата на своите јуанци во еден ден (*Госпоѓа Деловеј)* и во нејзините книги во надворешниот свет ништо не се случува. Ако во овој роман, објавен во 1925 година, го почнува, тогаш во романот *Кон светилникот*, целосно го продлабочува експериментирањето со текот на свеста; во него, речиси сè се случува во свеста на г-ѓа Ремзи. Но, кулминацијата во истражувањата, Вулф ги достигнува во романот *Бранови* - еден густ симболистички роман во кој развојот на шесте ликови се следи од нивното детство до смртта. Вирџинија Вулф, исто како и Џојс, сосем исто како и Кафка, ќе изврши силно влијание врз цели генерации писатели кои доаѓаат по неа не само во англиското јазично подрачје.

Триаголникот писатели кои ги поставуваат темелите на модерната европска книжевност, се затвора недалеку од Париз и Лондон (секако и Даблин, ако се земе како родно место на Џојс и место на случувањата во *Улис*) - во Прага. Таму од 1882 до 1924 година живее **Франц Кафка,** Евреин кој пишува на германски јазик и чие дело од 1945 година наваму не престанува да го привлекува вниманието и на обичните читатели и на бројните прочувачи. Кафка умира релативно млад, а најголемиот и најзначајниот дел од неговото творештво требало, според неговата претсмртна желба, да биде уништен. Таа неблагодарна задача му била доверена на чешкиот писател Макс Брод, кој, за среќа, не ја исполнил последната жел-

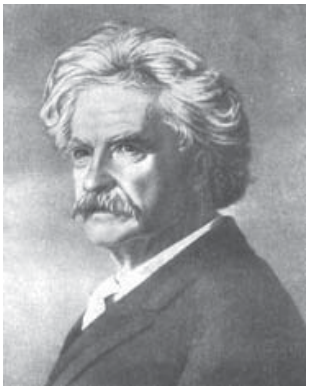
ба на својот голем пријател. Ги зачувал романите *Замок, Процес, Америка*, најзначајните дела на Кафка и по сопственото, според некои, не многу успешно редактирање, ги објавил посмртно. Оттаму задоцнетото интересирање за Кафка, чие дело по број на страници далеку заостанува зад литературата што за него е напишана.

Кафка не ја следи творечката постапка на Џојс и Вулф. Тој е далеку похерметичен, втурнат во апсурдните случувања на секојдневијата, опишани едноставно, разбирливо, но, всушност се работи за превртен, "изместен" свет. Еден чесен човек еден ден е обвинет за нешто за што ништо не знае, но оди на суд; еден геодет оди во еден замок во едно село и сето време додека таму престојува не знае зошто тој дошол токму тука; еден човек доаѓа пред вратите на Законот но не го пуштаат внатре сè до староста... Во романите на Кафка, личностите се однесуваат навидум нормално, но тие се однесуваат механички, не навлегувајќи во причините кои ги доведуваат во бесмислените состојби.

И покрај бројните анализи, Кафка и натаму останува еден од најтаинствените писатели. Точката на која се совпаѓаат најголем дел од проучувачите е дека негото дело ги отсликува *отуѓеното човечки односи доведени во бесмисла*, и дека покрај на литературата на апсурдот, тоа дело му припаѓа и на експресионизмот.

СЕВЕРНОАМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА
(преглед)

Во почетокот на 19 век, паралелно со формирањето на нацијата на САД, почнува да се формира и литературата која на овој простор настојува да се создаде врз сопствени искуства. Првите писатели кои се наметнале со своето творештво се **Вашингтон Ирвинг** (1783-1859) и **Џејмс Купер** (1789-1851), но вистинскиот пробив и во јавниот живот на САД и во светот, оваа литература го постигнува со **Едгар Алан По** (1809-1849) - поет, раскажувач, критичар. По со својата поезија извршува силно влијание врз Бодлер, односно врз француските, англиските и, воопшто, врз европските симболисти, во прозата е втемелувач на детективско- криминалистичките раскази, а во критиката внесува низа нови елементи со што ја издигнува на повисоко рамниште. Од својата 24 година (1833), по смртта на неговиот очув живее само од своето пишување и, иако набрзо познат и општоприфатен писател, постојано има финансиски проблеми, на нив се надоврзуваат и алкохолните и здравствените проблеми, кои му го скусуваат животот. Автор е на стихозбирката *Гарван и други песни,* на новелата *Доживувањата на Гордон Пим*, а неговите поетски погледи се опфатени во есејот *Филозофија на композицијата*.



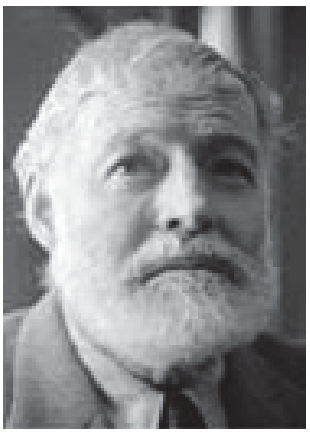
Марк Твен (1835-1910) е псевдоним под кој Самуел Клеменс станува познат во сиот свет. Роден е 1835 година во гратчето Ханибал, на реката Мисисипи. Бил новинар, копач на злато и речен пилот на Мисисипи. Книжевното творештво го почнува со хумористични приказни, но вниманието на поширокатa читателска јавност во својата земја и во светот го привлекува со двата младински романи - *Доживувањата на Том Соер* и *Доживувањата на Хаклбери Фин*, како и со рома-

нот *Животот на Мисисипи*. Марк Твен кај своите ликови го нагласува индивидуализмот, моралот, верноста на демократијата, а со својот хумористично-сатиричен стил ја исмева аристократската култура на Европа.

Џек Лондон (1876-1916) е автор на 50-тина томови драмски и прозни дела, еден од најпопуларните писатели меѓу двете војни. Израснал во сиромашно семејство, бил работник, морнар, криумчар, скитник, копач на злато, новинар, воен дописник од Руско-јапонската војна. Прекумерната работа, малкуте пари, и алкохолот го доведуваат до самоубиство во 40-та година од животот. Најпознати дела му се *Мартин Идн* (полу-автобиографски роман) *Повикот на дивината*, *Железната петица* и автобиографскиот роман *Кралот алкохол.* Романите на Џек Лондон се исполнети со верба во социјалистичкото општество, со симпатии кон угнетените, а делата посветени на животинскиот свет се вбројуваат меѓу најдобрите, воопшто.

Теодор Драјзер (1871-1945) е најважниот претставник на натурализмот во американската литература. Расте во сиромашно семејство на германски доселеници, улични проповедници и верски фанатици, поради што морал рано да почне да работи. Најдолго, поточно сè додека книжевната работа не му овозможила да живее спокојно, бил новинар. Од финансиските проблеми се извлекува со романот *Џени Герхард,* објавен во 1911 година. Во 1900 година го објавува романот *Сестрата Кери* кој веднаш е забранет поради скандалозното изнесување на "забранетите теми". Најпознато дело на Драјзер е романот *Американска трагедија* кој обработува вистински случај: еден младич ја убива љубовницата затоа што му пречи во градењето на кариерата. И со овој роман Драјзер имал проблеми со цензурата. Овој голем писател на американската стварност го прикажува човекот како играчка на природните закони и жртва на парите и на биолошките нагони.

Ернест Хемингвеј (1898-1961) добитник на Нобеловата награда за литература во 1954 година, исклучително плоден писател, кој својот не-многу долг живот го поминува бурно, со многу



животни и творечки авантури. Бил новинар и војник, спортист и страстен ловец. Учествувал во Првата светска војна како италијански војник, бил воен дописник од Грчко-турската војна, известувал и од Шпанската граѓанска војна, од војната во Кина и од западниот фронт во Втората светска војна. Меѓу двете светски војни живее во Париз каде го открива творештвото на Гертруда Стејн. Првиот поголем успех Хемингвеј го забележува со романот *Сонцето повторно се раѓа*, а потоа ги објавува и романите *Збогум на оружјето, За кого бијат камбаните*, а највисокото светско книжевно признание го добива за кусиот роман *Старецот и морето*. Во него Хемингвеј ја опишува борбата на стариот кубански рибар со една голема риба, за да ја нагласи големината на човекот, неговиот стремеж за совладување на животните проблеми.

Вилијам Фокнер (1897-1962) е исто добитник на Нобеловата награда за литература во 1949 година. Покрај Џејмс Џојс и Вирџинија Вулф, Фокнер е најзначајниот претставник на романите на *текот на свеста*. Најзначајни романи кои ги следат внатрешните процеси на ликовите се *Врева и бес* и *Додека лежев на умирање.* Освен овие Фокнер е автор на уште неколку романи, потоа на неколку книги раскази, на бројни филмски сценарија. Роден е во сиромашно семејство на американскиот Југ (многу проучувачи го наречуваат генијален хроничар на американскиот Југ"). Учествува во Првата светска војна како авијатичар, а по војната повеќе години е новинар. Книжевното дело на Фокнер е компактно, па многу критичари го израмнуваат со опусите на Балзак и Зола. Долго време Фокнер е читан и почитуван само во Европа, додека во САД е прифатен само во тесен круг.

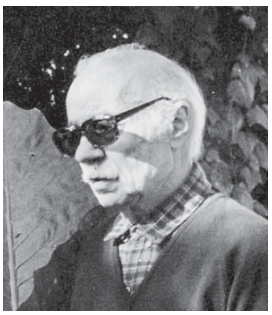
Џон Дос Пасос (1896-1970) е американски писател со португалско потекло. И Дон Пасос учествува во Првата светска војна, која го инспирира за неговите први романи - *Воведување во животот* и *Тројца војници*. Но, вистински книжевни признанија и високо место во американската литература добива со романот *Премин во Менхетен* во кого го отсликува Њујорк од 1890 до

1925 година со т.н. колективистичка техника, која подразбира следење на судбините на поголем број личности. Истата техника, но во уште посложен вид ја применува во своето главно дело - трилогијата *САД,* во кое се преплетуваат судбините на три поколенија, во различни средини - индустријата, уметноста, политиката, во војни, во судски процеси...

ЈУЖНОАМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА
(преглед)

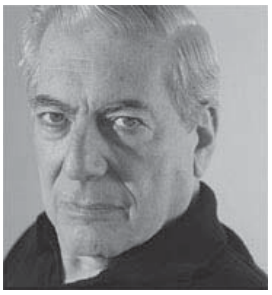
Јужноамериканската литература се остварува на голем географски простор - во дваесет држави, односно во дваесет посебни национални литератури кои ги поврзува само јазикот (шпанскиот), но кои по многу други елементи се разликуваат меѓу себе. Затоа е тешко да се подведе под некој заеднички именител, освен да се подвлече фактот дека таа на светската литература ѝ даде многу значајни дела, односно од нејзината средина излегоа писатели со светско реноме.

Еден од најзначајните латиноамерикански и светски писатели, секако е Аргентинецот **Хорхе Луис Борхес** (р. 1899) поет и раскажувач кој со својот стил изврши видливо влијание во светските книжевни текови. Борхес студира во Швајцарија, а во 1918 година оди во Шпанија, каде останува три години. Се враќа во Аргентина и покренува книжевни списанија околу кои ги собира најзначајните аргентински писатели. Во литературата влегува со поетски книги, но светска слава стекнува со своите раскази во кои, со преработка на познати дека од светската книжевност, но и со многу есеистика и "научен" стил го отвора патот за постмодерната литература. Во новелите на Борхес речиси нема конкретни ликови кои живеат во конкретно време и конкретен простор - ликовите се, небаре, бестелесни, дејството се случува вон времето и вон просторот и сè се врти околу потрагата на тајни и исчезнати книги и заборавени знења и науки. Сè е плод на големата имагинација и се е сместено во човековиот дух - кој, според Борхес, е единствено достоен за големата литература. (види: "поим за постмодерна")

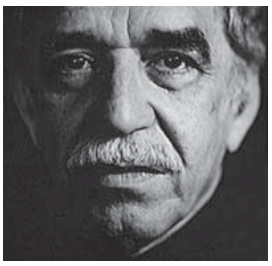


Ернесто Сабато (р. 1911) е Аргентинец - физичар, дипломат, писател. Првиот поголем успех го постигнува со романот *Тунел*, во кој Сабато ја опишува страсната љубов на еден сликар кон жена со сомнителен морал. Тунелот е внатрешниот кошмар низ кој минува сликарот, чиј живот завршува во лудило и злосторство - тој ја убива жената. Критичарите велат дека овој роман е противтежа на Борхесовата "имагинарна" литература, зашто во него Сабато ја враќа литературата во животот, односно егзистенцијалните проблеми на животот ги враќа во литературата. Уште посилна потврда на книжевниот талент доаѓа со романот *За хероите и гробовите*.

Хулио Кортасар (р. 1916) е третиот голем, светски, аргентински писател. Роден е во Брисел од аргентински родители кои имаат баскиско, француско и германско потекло. Во 1951 година доаѓа во Париз каде останува засекогаш. Своето творештво го најавува со прозната поема *Кралеви*, во која ја најавува својата опседнатост со митологијата. Во натамошните книги новели (*Крај на играта, Тајно оружје)* Кортасар преку своите фантасмагорични слики ја пресликува општествената криза и поделениот поединец во неа. Во 1963 година го објавува анти-романот *Цртичка* кој предизвикал бројни реакции.



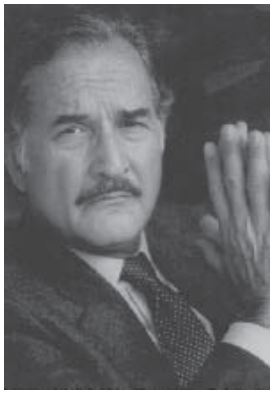
Марио Варгас Љоса (р. 1936) е најзначајниот писател на Перу. За романот *Град и кучиња* добива неколку награди кои брзо ја шират неговата популарност. Важи за писател кој гради модерни романи во кои на неколку рамништа ја слика мрачната и мачна перуанска стварност. Големиот писателски капацитет го потврдува и со романот *Зелена куќа*.



Габриел Гарсија Маркес (р. 1928) е несомнено најголемиот колумбиски и еден од најголемите латиноамерикански и, воопшто, светски писатели денес. Добитник на Нобеловата награда за литература, Маркес со романот *Сто години самотија* речиси во еден здив го освои светот. Тоа е роман во кој не се знае каде почнува и каде завршува вистинскиот, реалниот свет а каде почнуваат легендите, магиите, фанстатиката. Маркес до 1961 година, кога се преселува во Мексико (поради политичките несогласувања со тогашниот режим во Колумбија), како новинар престојувал извесно време во Рим и Париз, известувал и од Обединетите нации и ги пишувал *На полковникот нема кој да му пишува* и *Погреб на големата мајка*. Денес Маркес важи за писател на таканаречениот *магиски реализам*, а со својата творечка виталност го одржува високо светско читателско интересирање.

Мигел Астуриас (р. 1899) е гватемалски поет и романсиер. Поради учеството во бунтовите ја напушта Гватемала и оди во Париз и тоа во времето кога надреализмот во овој град е во полна сила. Иако надреалистите прилично влијаат врз неговиот стил, сепак, Астуриас ги задржува пејсажот и душата на својот роден крај. Па така, книгата со која го свртува вниманието врз себе се вика *Гватемалски легенди* (за која предговорот го напишал Пол Валери). Најзначајни се, сепак, неговите романи, посебно првиот и најдобриот - *Господин претседател,* напишан 1934 а објавен 1946 година. Во него Астуриас ги изложува на жестока критика тиранските режими во Латинска Америка. Овој писател постојано е свртен кон Индијанците, кон нивниот тежок живот, со отворена осуда на северноамериканските експлоататори кои до бесознание ги исцрпуваат овие луѓе на плантажите. Астуриас е ангажиран писател кој верува во моќта на литературата.

Светско име на мексиканската литература е **Карлос Фуентес** (р. 1928) - раскажувач, романсиер, есеист, драмски писател, дипломат. Роден е во Панама, детството го поминува по разни градови на Америка, студира во Мексико и во Женева. Автор е на голем број дела од кои позначајни се: романите *Смртта на Артемио Круз, Terra nostra, Поход...* Романите,како и расказите, па и драмските дела на Фуентес покажуваат вистински тематско и стилско богатство. Иако многу различни меѓу себе, критичарите,



сепак, во сите нив препознаваат низа допирни точки. Главната идеја околу која се случуваат настаните е немоќта на човекот да излезе од егзистенцијалниот лавиринт, неговата подреденост на силите на доброто и злото. Следната тематска целина е Мексико и животот на неговите жители во конкретен историски контекст, нивната специфичност, имајќи го во вид вкрстувањето на Индијанците со шпанските доселеници.

ИВО АНДРИЌ

ПРОКЛЕТА АВЛИЈА

Во времето на СФРЈ, до нејзиното распаѓање, големиот писател Иво Андриќ во сите биографии беше именуван како ***југословенски*** писател. Некаде од 1990 година оваа одредница, изведена според државноста, не може да се применува и оттогаш сосем отворено траат расправиите чиј писател е Андриќ - српски или хрватски. А тој, според обележјата на своето богато творештво е - босански.

Тој е Босанец и според раѓањето - селото Долац, во близина на Травник, во 1892 година. Рано, на двегодишна возраст го напушта родниот крај, и со семејството останато без неговиот татко, се преселува во Вишеград. Таму го завршува основното, а во Сараево средното образование. Филозофија студирал во Загреб, Виена, Краков и Грац, каде во 1924 година докторирал. Како гимназијалец станува член на младинското движење *Млада Босна*, поради што австриските власти во 1914 година, кога почнува Првата светска војна, го апсат и го држат в затвор и во прогонство сите четири години додека трае војната. Меѓу двете светски војни е дипломат на Кралството СХС, а Втората светска војна ја поминува во пишување на своите капитални дела.

Добитник е на Нобеловата награда за литература во 1961 година.

Андриќ книжевното творештво го почнува со поезија која ја објавува во тогашните списанија, а првите книги - *Ex Ponto* и *Немири* од печат излегуваат во 1920 година. Истата година го објавува и првиот расказ - *Патот на Алија Ѓерзелез,* а потоа следуваат и *Аникините времиња, Мустрафа Мацар* кои го навестуваат идниот голем раскажувач.

Во 1945 година, во Белград одеднаш излегуваат *Мостот на Дрина, Травничка хроника* и *Госпоѓица* - три крупни дела кои одеднаш го свртуваат сето внимание на тогашната книжевна јавност врз Иво Андриќ. Во овие романи-хроники е прикажан животот на Босна неколку векови наназад, се сликаат подеднакво и Срби и Муслимани и Хрвати, се спомнуваат познати историски имиња, но целта не е да се преслика историјата, туку да се фати духот на времето, да се оживеат бројните човечки судбини, начинот на животот.

До крајот на својот живот во 1975 година, Иво Андриќ ги објави уште и повеста *Проклета авлија*, збирките раскази *Панорама, Жена на каменот*... По добивањето на Нобеловата награда преведен е на многу светски јазици.

Проклета авлија

- Тоа е цело гратче од затвореници и стражари кое левантинците и морнарите од разни народности го викаат Депозито, а кое е познато под името Проклета авлија, како што ја вика народот, а посебно оние кои со неа имаат каква-годе врска. Тука доаѓа и оттука минува сè што се затвора и апси секојдневно на овој просторен и многуброен град, по вина или под сомнение на вина, а вини овде има навистина многу и различни, и сомневањето оди далеку, зафаќа во широчина и во длабочина. Зашто цариградската полиција се држи до своето начело дека е полесно да се пушти од Проклетата авлија невин човек, отколку да се трага по виновникот низ цариградските осојници... Така Авлијата постојано ја решети шарената толпа на своите жители и, секогаш полна, непрекинато се полни и се празни... Тука има ситни и големи претстапници - од момче што украло од тезгето гроздак или смоква - до светски измамници и опасни провалници; има невини и обвинети, малоумни и загубени или по грешка доведени луѓе од Цариград и од сета земја...

Фра-Петар и Караѓоз

Вака ја опишува Проклетата авлија писателот, сосем прецизно и јасно опишувајќи го местото каде по грешка ќе се најде и

Фра-Петар. Овој босански свештеник во Цариград ќе допатува заедно со уште еден фратар, а потоа *ни крив ни должен, со лудата игра на околноста, во матно време кога власта престанува да го распознава правиот од кривиот*, ќе се најде во истражниот затвор во Цариград (Проклетата авлија) и ќе остане во него два месеца. Фра-Петар е затворен затоа што - *набргу по нивното доаѓање се случи полицијата да фати некое писмо упатено до австрискиот интернунције во Цариград. Тоа беше опширна претставка за состојбата на црквата во Албанија, за прогонството на свештениците и верниците. Оној што го донел писмото успеал да избега. Бидејќи тоа време немаше други фратри кои од тие крајшта стигнале во Цариград, турската полиција, според некоја своја логика, го затвори фра-Петар. Два месеца остана в затвор "под истрага" без некој вистински да го сослуша.*

Оттука натаму во повеста ги следиме доживувањата на Фра-Петар во Авлијата. Тој таму е во друштво со сè *што ползи низ цариградските пристаништа и плоштади - провалници, цебокрадци, коцкари, лажливци, уценувачи, пијаници, непоправливи порочни старци и непоправливо упропастени од пороко момчиња... Има повеќекратни убијци и такви што веќе неколкупати бегале од робија и затоа се оковани уште од тука...* Сите тие се сместени во петнаесетина приземни или еднокатни зграда, спијат по 15 или 20 затвореници во соба, во голема нечистотија.

Пишувајќи за затворот, Иво Андриќ, всушност пишува за состојбата на Отоманската империја која својата нагризена цврстина се обидува да ја зачува со суровиот прогон на сè што е сомнително. Турската власт си дозволувала да затвори некого, да го држи в затвор колку што сака, како што е случајот со јунакот на Иво Андриќ, а потоа да го пушти, а ниту да праша или да каже зошто го затворила. Вака се однесува и управникот на затворот Латифага, попознат како Караѓоз. Тој често има навика да рече: *Само некој нека не ми рече за него - не е виновен. Само тоа не. Зашто тука невини нема. Никој тука не е случајно. Штом го поминал прагот на оваа авлија, тој не е невин. Скривил нешто, па макар тоа било насоне. Ако ништо друго, мајка му кога го носела помислила нешто лошо. Секој, се разбира, вели дека е невин, но за толку години колку што сум тука, јас уште не сум нашол некој да е без причина и без некоја вина доведен... Ги познавам јас луѓето, виновни се сите, само не е секому пишано тука леб да јаде.* Во овие неколку редови, посебно во последната реченица како

да е содржана сета казнена стратегија на власта во Отоманската империја. Но, паралелно со индиректното отсликување на општествената положба на оваа, тогаш, голема земја, Андриќ не се откажува и од личните судбини, односно од психолошкото нијансирање на Караѓоза и на другите ликови, за што е вистински мајстор. Тој така го портретира управникот на Авлијата, што читателот брзо заклучува дека се работи за опитен, суров, надарен истражувач кој до својата цел доаѓа кротко, постепено и сигурно. Од него се плашат сите затвореници.

Ќамил

Многу вешто се испреплетени личната судбина и големите историски и политички случувања кај **вториот**, ако може така да се каже, главен јунак во оваа повест - Ќамил - млад човек, кој во Авлијата доаѓа само затоа што ја проучувал историјата. Имено: Ќамил е од Смирна, син на богат и угледен Турчин и на убава Гркинка, на која неговиот татко и е втор сопруг (и првиот бил Турчин). Овој момент е важен затоа што и Ќамил кога веќе ќе стаса за женење ќе се вљуби во убава Гркинка, но љубовта ќе му ја одземат родителите на девојката кои нема да се согласат нивната ќерка да се омажи за Турчин. Оттогаш се менува животот на веќе богатиот (и татко му и мајка му се веќе умрени и му оставаат голем имот) и образован Ќамил. Него почнуваат да го интересираат само книгите и науката, во стварноста тешко се снаоѓа затоа што *од Грците го делеше сè, а со Турците малку што го врзуваше.* Но, луѓето биле(се) такви што не го оставаат човека и таков да биде - сам, повлечен во себе, никому да не пречи и никој да не го интересира. И така - *минатата година почнаа по Смирна да кружат чудни гласови, неопределен и нејасен шепот дека синот на Тахир-паша книгите го удриле в глава и дека со него не е добро и не е сè во ред. Се зборуваше дека, проучувајќи ја историјата на турското царство, се "преучил" и, замислувајќи дека е во него духот на некој несреќен принц, почнал да верува дека и самиот е некој несуден султан*. Во малата малограѓанска Смирна ништо не било тајна. Еднаш на *една тераса десеттина отмени момчиња пиеја и пушеа со исто толку слободни девојки од приштето*, и некој во разговорот го спомнал името на Ќамил. Тогаш едно момче раскажало дека Ќамил го проучувал времето на Бајазит

II, *особено животот на Џем султан... кој бил брат и противник на Бајазит*, Двајцата браќа се судриле во 1481 година, кога починал нивниот татко Мехмед II Освојувачот. Бајазит победил, а Џем побегнал, прво во Египет, па на островот Род каде што им се предал на христијанските витези. Оттаму дошол и кај папата во Рим, живеејќи постојно во заточеништво и бивајќи постојано предмет на политички игри и уцени. Така се случувало се додека не умрел, а *султанот Бајазит го пренел телото на несреќниот брат-одметник и го погребал во Бруса.* Приказната за историската љубопитност на Ќамил стасала до ушите на валијата *на измирскиот вилает, некојси тврд и ревносен чиновник, тапоглав и болно недоверлив човек,* кој токму во тоа време добил циркуларно писмо *со кое властите се повикуваат да притазат подобро на многубројните луѓе што прават неред и на агитаторите... кои се осмелуваат дури и името на султанот да го валкаат*. На валијата не му требало ништо друго - го уапсил заедно со неговите книги кои му биле најголемиот аргумент дека се работи за опасен човек, уште повеќе што имало книги и на странски јазици. Залудни биле обидите на кадијата и на другите угледни Турци да го спасат кутрото и кротко момче - Ќамил брзо се нашол во Проклетата авлија. И нормално, не може да не е виновен штом дошол тука - го распрашуваат, го прашуваат, го проверуваат, сè додека Ќамил не "призна" *дека е истиот Џем-султан, т.е. човекот кој, несреќен како никој, дојден во тесно, без излез не сакаше, не можеше да се одрече од себе, да не биде она што е!* Ова е една од идеите кои Андриќ сака да ги нагласи - борбата за зачувување на сопственото достоинство и сопственото "јас" и во едни такви налудничави времиња.

Втората важна идеја, покрај другите, Андриќ ни ја соопштува некаде на крајот на повеста - *Ако сакаш да разбереш каква е некоја држава и нејзиното управување, каква ѝ е иднината, гледај само да разбереш колку во таа земја има чесни и невини луѓе по затворите, а колку подлеци и престапници на слобода.* Тоа, се чини важи и денес.

ПОИМ ЗА ПОСТМОДЕРНА

Постмодерна: убедливо најпроблематичен поим во историјата на книжевноста. Под "постмодерна" не се подразбира само постмодерна книжевност (сите книжевни стилови по модернизмот), туку и сите други уметнички правци и филозофски школи кои се јавија по модернизмот. Интересно е дека постмодерната уметност не создаде некој нов стил, туку се задржа на натамошна *експлоатација*, *мутација* и *рециклажа (преработка)* на веќе постоечките, претходни, "употребувани" стилови. Како и да е, постмодерната е повеќе од правец или стил во книжевноста. Таа е *состојба на духот од средината на дваесеттиот век наваму*: во постмодерната книжевност учествуваат писатели, филозофи, антрополози, психијатри, критичари: постмодерната е смеса од различни гледишта, чиј заеднички именител е фразата: "Сè е веќе напишано, нема веќе ништо оригинално!"

Интертекстуалност

За татко на постмодерната се смета аргентинскиот писател **Хорхе Луис Борхес** (1899-1985). Иако никогаш не ја доби Нобеловата награда за литература, тој се смета за најголемо име на литературата на дваесеттиот век, покрај Марсел Пруст, Франц Кафка, Томас Ман, Албер Ками, Џејмс Џојс или Вилијам Фокнер. Тој е татко на постапките кои се викаат "коментар", "римејк" или "ревизија" на познатите дела во светската книжевност. Тој прв ни укажа дека новите текстови во книжевноста во ништо не можат да се сметаат за оригинални, бидејќи "се сеќаваат" на претходни текстови.

Оттука и Борхесовата опсесија од "оригиналот" и "лажните" книги. Всушност, нема оригинал – сè што постои се преписи. Оттука и неговата опсесија од "библиотеката" како место во кое се случуваат "раскази", како метафора за една единствена книга! Сите пишуваме една иста книга – вели Борхес. Сите сме дел од една иста библиотека: нашиот универзален, човечки дух. Во прочуе-

ниот расказ "Тлон Укбар орбис тертиус", кој претставува трагање по зборот "укбар" во една енциклопедија (тој збор случајно го споменува еден пријател на писателот при една вечера тврдејќи дека прочитал некаде за некаква секта од таа држава - Укбар), уште од првите редови се соочуваме со омилената постмодерна теза дека сè е препис и дека ништо не е оригинално – темата на "лажната" книга:

Благодарејќи на врската меѓу едно огледало и една енциклопедија успеав да го откријам Укбар... Енциклопедијата се вика, лажно, The Anglo American Cyclopedia (New Work, 1971). Тоа всушност е буквално препечатено издание, но исто така лажно, на Енциклопедија Британика од 1902...

Поаѓајќи од максимата дека "веќе сè е напишано" (и таткото на американската постмодерна, **Џон Барт**, ја нарече постмодерната книжевност "литература на истрошеноста"), **Борхес** ни покажа дека секој нов текст, без разлика дали авторот сака или не - "цитира" веќе постоечки текстови. Нема начин писателот да смисли нова тема (сите теми се веќе напишани), ниту пак нов стил (сите стилови се веќе познати!), па сепак, постои начин да се пишува, со компилација, игра, иронија со веќе познатите стилови и теми – а тоа е постмодерниот начин.

Во расказот *Пјер Менар, авторот на Кихот*, Борхес ја изнесува токму таа идеја за новите дела како компилација на фрагменти од претходни дела, односно за теориската можност да се "повтори" едно претходно дело! Тој шпекулира дека во заоставнината на анонимниот пријател – писател Пјер Менар нашол и *бесконечно херојско дело, на кое не може да му се најде рамно по вредност. Но, исто – недовршено. Тоа дело, можеби од најголемо значење во нашето време, се состои од IX и XXXVII глава на првиот дел од Дон Кихот и од еден фрагмент од XXII глава. Знам дека такво тврдење личи на некаква бесмисла... Тој не сакаше да создаде некој друг Кихот – што би било лесно – туку токму Кихот. Би било бесполезно да се додаде дека никогаш не помислуваше на механичко препишување на изворното дело; не му беше целта да го копира. Неговата возвишена амбиција беше повторно да напише неколку страници што би се поклопувале – збор по збор и ред по ред – со страниците на Мигуел де Сервантес.* Неговиот пријател, за таа цел, се решава да научи шпански, да ја научи сета историја на тоа време, да ја научи католичката вера, всушност - повторно да го проживее, макар и преку книги животот на

Мигуел де Сервантес, со сите историски околности, за да види дали – ако стане Сервантес - ќе го повтори истото дело, од збор до збор! Јасно видлива е овде ироничната порака на постмодерната книжевност: нема ништо оригинално во книжевноста! Сите живееме во "кожите' на познати претходници, претходни Сервантеси. Дури и да не трудиме да ги имитираме, ние "не сакајќи" ќе ги повториме!

Тоа општо својство на секој литературен текст да довикува во свеста на читателот претходни слични текстови го открија постмодернистите. Го нарекоа – *интертекстуалност*. На пример, кога го читаме *Улис* (Одисеј) на Џејмс Џојс, очигледно е дека тој текст ја "довикува" во свеста - Хомеровата *Одисеја* (со неа, би рекле постмодернистите, воспоставува "интертекстуален однос"). Кога го читаме пак романот *Одисеј* од современиот македонски писател Данило Коцевски, тој пак воспоставува интертекстуален однос и со *Улис* на Џојс, но и со *Одисеја* на Хомер. Што значи тоа – еден текст да воспоставува интертекстуален однос со друг? Тоа, едноставно значи дека читате во исто време и еден актуелен (сегашен) текст и еден претходен, стар (или повеќе претходни текстови). Кога го читате *Улис* на Џојс, вие истовремено ја читате и *Илијадата*; исто така, кога го читате *Одисеј* на Коцевски, вие истовремено читате три текстови: актуелниот (на Коцевски), оној на Џојс и оној на Хомер, се разбира под претпоставка дека сте ги читале тие претходници на *Одисеј* на Коцевски. Ако не сте ги читале, тогаш вие го читате актуелниот текст како целосно оригинален. Тоа е предноста на постмодерните дела кои парафразираат, цитираат или се "римејк" на претходни дела; тие ве потсетуваат на претходното ваше искуство со литературата и на вашите претходни знаења! Актуелниот текст го викаме *хипертекст*, а претходниот *хипотекст*.

Фактички, кога вие читате едно такво дело кое е римејк, парафраза, пародија, имитација или "цитат" на некое претходно дело, вие го проектирате "новиот" текст врз стариот, кој постои во вашата свест, па ги споредувате, уочувајќи ги разликите и сличностите. Со тоа, вие како читател сте многу поактивен, вашата улога е зголемена по однос на читателот на едно реалистично или романтичарско оригинално дело: таму го читате само актуелниот текст, хипертекстот! Затоа, постмодернистите ги викаат своите дела и *палимпсести*: палимпсести се средновековни записи на кожа од јагне, кои се користеле на тој начин што се пишувал тек-

стот, а потем, по потреба палимпсестот се стругал со ноже, за да се избрише текстот. Потем врз така иструганата кожа се пишувал нов (актуелен) текст. Но интересно е тоа дека на кожата секогаш останувале траги од претходниот текст, така што на палимпсестите се гледа и новиот, и претходните текстови! Таа метафора за палимпсестот ја презедоа постмодернистичките писатели како "макета" за нивните дела. Нивните дела, посебно тие кои воспоставуваат интертекстуален однос со претходен текст, навистина наликуваат на палимпсести.

Меѓутоа, треба да се каже и тоа дека интертекстуалноста не е нешто што било непознато и пред постмодернистите, иако овие го ставија акцентот на своите дела токму врз тоа својство. На пример, античката трагедија е настаната од грчките митови, од кои ги "цитира" (ги презема) ликовите, заплетите и расплетите, така што античката трагедија може да се смета за хипертекст, а грчките митови за хипотекст. Тоа значи дека Софокле, Еврипид и Есхил биле првите постмодернисти! Интертекстуален однос има и меѓу поезијата на Константин Миладинов и народното творештво, затоа што Миладинов презеде цели "клишеа", па дури и мотиви од народната поезија. Постмодернистите само го прогласија тоа инаку старо и општо својство на литературниот текст за доминантно и за најважно во нивната поетика.

Парафраза, пародија, цитат, пастиш

Интертекстуалниот однос може да биде од различен тип: едно новонапишано дело може да го парафразира (да го преработува) претходниот текст со или без интервенции, и тогаш го викаме *парафраза*. Новиот текст може да го исмејува или да му го смени жанрот на стариот (на пример, да се направи комедија од некоја позната трагедија, на пример "Цар Едип") и тогаш станува збор за постапка што ја викаме *пародија.* Новото дело може да "цитира" определени делови на претходното дело (дури да "цитира", односно да "позајмува" ликови, заплети, симболи и слично) и тогаш велиме дека делото е *цитат* на претходното. Можно е, дури, новиот текст да комбинира делови од повеќе различни стари "текстови" во нова целина, и тогаш се вика *пастиш* (Во фолклорната традиција на нашиот народ има една "пастиш" постапка: постои посебен начин на правење "черги" од парчиња од стари, неупот-

ребливи крпи, што наликува на "пастишот" во постмодерната книжевност). Од сите овие постапки сепак треба да се разликува *плагијатот* кој би бил целосно преземање на претходниот текст, без никакви интервенции на актуелниот автор!

Мета-проза

Постмодерната ја "погоди" најмногу прозата, како што модерната ја "погоди' најмногу поезијата. Очигледно, постмодерната имаше потреба да ни покаже дека постои криза на "големите", "амбициозни", "сериозни" *сознајни* форми. Во таа смисла, таа е продолжение на авангардата – нејзиниот примарен интерес не е "да се сознае стварноста". Основно обележје на постмодерната проза е – дека таа, покрај светот за кој говори (таа сепак говори за некој свет) сака да расправа и за самата себе, за своите сопствени конструктивни принципи.

Таквата постмодерна проза се вика *мета-проза* (од старогрчкото "мета" – што значи "зад"). Таа проза ни пружа увид во "заткулисните" механизми со кои се конструира прозата. Тоа е како во театарот да ја следите претставата од зад кулисите, да ги видите сите механизми на кои се држи сценографијата, рефлеторите кои служат како "сонце" или "месечина", тајните врати од кои влегуваат артистите. Дури, таа посмодерна, мета-проза многу повеќе расправа за сопствените закони на постоење, одошто за светот што ги прикажува. На пример, омилена тема на постмодернистите е да се раскаже расказ за тоа *како се пишува расказ*, или да се коментира постапката на ликот како во некој есеј (посебно кај Борхес), на пример: "На ова место од расказот, ќе го внесам ликот Мелентије, затоа што чувствувам дека расказов е здодевен. Да го внесеме, според тоа Мелентие во расказот: еве го, влегува низ вратата, седнува и ја гледа Соњичка право во очи". Тие "мета"-искази, кои ги покажуваат намерите на авторот, како и конструктивните принципи на прозата се основна особина на постмодерната проза.

Читателот како писател

Натаму, постмодерната проза ја одликува "смалената" улога на писателот, а зголемената улога на читателот. Имено, авторот во постмодерната проза многу често се јавува како "сведок"

на она што се раскажува, како "приредувач", како "редактор" или наоѓач на ракописот на книгата, а многу ретко како вистински автор. Дури и романот *Папокот на светот* на македонскиот постмодерен писател Венко Андоновски (кој ја доби наградата "Балканика" за 2001 година), се служи со таа "тактика" – уште во предговорот се вели дека "приредувач" на тој роман божем е братот на главниот лик. Сето тоа се прави да се "разбие" моќта на авторот по однос на читателот, да се разниша неговата позиција, да не биде тој "диктатор" кој го дава текстот, а читателот – роб кој мора да го консумира она што му е дадено на подавалник! Овде читателот е тој кој треба да ги поврзе стиловите што се употребени, да ги препознае претходните текстови. Нему му се отвора широк простор за игра во текстот. Бидејќи логичките врски меѓу елементите на текстот се ослабени, читателот има можност да комбинира, дури и сам да го допише или да го избере крајот (како во некои раскази на Борхес). Постмодерното дело е *отворено* за читателот, за разлика од реалистичното, каде читателот нема голема улога – сè е јасно и прецизно кажано и само треба да се разбере. Постмодерното дело наликува на музичка партитура во која се дадени акордите и хармонијата (од авторот), а оставени се "празни" места за "солистичка импровизација" на читателот!

Постмодерните дела се цинични, иронични кон стварноста. Постмодернистите не се задоволни, како и модернистите од апсурдната стварност. Но тие не се задоволни ни од стиловите што им се на "располагање". Затоа се играат, живо комбинирајќи ги и жанровите: во постмодерната проза се преплетуваат детективскиот расказ со фантастиката, романтизмот со суровиот реализам, "сериозниот" реалистички роман со ефтините љубовни викенд романи, прозата со критиката и есеистиката и слично. Сè на сè, текстот станува мешавина од стилови и жанрови, притоа, сепак стремејќи се кон некоја повисока "целина" и смисла.

Од светските постмодернисти, покрај Борхес, поважни се: **Џон Барт** (1930, прозаист), **Доналд Бартелми** (1931-1989, прозаист), **Жан Бодријар** (филозоф), **Умберто Еко** (теоретичар на литературата и прозаист – поважни романи: *Името на ружата* и *Фукоовото нишало*), **Жак Дерида** (литературен теоретичар), **Мишел Фуко** (филозоф), **Итало Калвино** (прозаист), **Жак Лакан** (психијатар и филозоф), **Јулија Кристева** (теоретичарка од бугарско потекло) и други. Од балканските книжевности, познати се српските постмодернисти **Милорад Павиќ** (со познатиот роман – речник

Хазарски речник), **Данило Киш** (*Гробница за Борис Давидович*; *Градина-пепел*), **Давид Албахари** (*Снежниот човек* и *Мамка*), **Светислав Басара** (*Рамноденица*), а кај Македонците (од осумдесеттите години наваму) – **Димитар Солев** (*Зора зад аголот* има видливи постмодерни елементи), **Влада Урошевиќ, Слободан Мицковиќ** (*Смртта на Александар*), **Крсте Чачански, Венко Андоновски** (*Папокот на светот*), **Драги Михајловски** (*Смртта на дијакот*), **Александар Прокопиев, Ермис Лафазановски, Гоце Смилевски** (*Разговор со Спиноза*) и други.

Хорхе Луис Борхес

БОРХЕС И ЈАС

На другиот, на Борхес, му се случуваат нештата. Јас чекорам во Буенос Аирес, можеби махинално запирам да се восхитувам на сводот на еден вестибил или на арабеската на еден портал. Од Борхес добивам новости преку пошта, разбирам дека добил катедра и дека влегол во некој речник – кој е кој. Ги обожувам песочните часовници, планисферите, типографијата од осумнаесеттото столетие, вкусот на кафето и прозата на Стивенсон. Тој го изделува она што го претпочита, но не без самозадоволство, на начин за кој не би можело да се рече дека е без атристички атрибути. Би било претерано да се рече дека нашите односи не се добри. Јас живеам и му се препуштам на животот, за да може Борхес да ја плете својата литература што ме потврдува. Јас доброволно признавам дека тој има напишано неколку страници од вредност, но тие страници за мене не можат ништо да сторат бидејќи, без сомнение, она што е добро не му припаѓа никому, дури ни нему, другиот, туку на говорот и традицијата. Сепак, јас сум осуден на исчезнување, наполно, и само некој миг од мене ќе има можност да преживее во другиот. Малку по малку јас му препуштам сè, иако знам за неговата перверзна мана да претерува во сè и да искривоколчува. Спиноза сфати дека секое нешто сака да остане во своето битие. Каменот сака вечно да остане камен, тигарот – тигар. Но јас, јас треба да останам во Борхес, не во мене (за да бидам некој). За чудо, во неговите книги помалку се препознавам отколку во многу други или во неуморното sунење на гитарата. Пред многу години, се обидов да се ослободам од него, ги поминав митологиите на предградијата играјќи си со времети и со вечноста, но сега тие игри му припаѓаат на Борхес и би требало да измислам нешто друго. Така мојот живот е бегство во кое секогаш губам. Сè оди во невиделина или на – другиот.

Не знам кој од нас двајцата ја напиша оваа страница.

Задача:
Размисли: кој го раскажува расказот? Кој е тој "другиот" во Борхес? Како ти го разбираш овој расказ – двајца да егзистираат под исто име и презиме? Наоѓаш ли некаква врска со постмодерната идеја дека авторот не е важен, туку – делото и читателот? Ти отвора ли овој текст повеќе прашања, те "вработува" ли повеќе одошто некој друг, реалистичен текст? Кои прашања си ги поставуваш читајќи го овој кус расказ?

Еве уште еден постмодернистички расказ, овојпат од македонски автор. Тој е пример за интертекстуален однос, бидејќи расказот се повикува на Борхесовиот расказ "Потрагата на Авероес". Оние кои не го читале тој расказ на Борхес, ќе го читаат делото како да е оригинално, а не како да е "цитат" и "реплика" на Борхесовиот расказ!

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА
(преглед на жанровите)

Својот вистински и целосен развој македонската литература го почнува по 1945 година, односно по НОБ и по ослободувањето на Македонија (Вардарска) и по нејзиното конституирање на како федерална единица во тогашната ФНРЈ. Тогаш се создадоа сите предуслови за вистински државен, национален, културен, и во тие рамки и за развој на уметничкото творештво, вклучително и на литературното.

Но, почетоците на современата македонска литература, посебно на лириката и на драмата, треба да се побараат малку порано, во 19 век, во времето на преродбата. Бранот на национално самоосознавање што тогаш ги зафаќа сите европски народи, посебно словенските, кои беа под разни угнетувачи, го заплиснува и македонскиот народ, па паралелно со собирањето и публикувањето на народното творештво, кое со столетија го формираше и го чуваше посебниот национален иденетитет, се јавија и првите поети кои ги испееја своите песни на македонски јазик. Тоа се – **Константин Миладинов** (1830-1862) кој зад себе остави петнаесеттина песни, меѓу кои и *Т'га за југ* без која денес не може да се замисли ниедна антологија на македонската поезија, потоа **Рајко Жинзифов** (1839-1877) кој напишал 40-тина песни, а најпозната му е поемата *Крвава кошула*, (тој е автор и на расказот *Прошедба)*, потоа **Григор Прличев** (1830-1893), секако најголемото поетско име во македонската литература, не само во 19 век, автор на поемата *Сердаот*, за која на анонимниот конкурс во 1861 година година во Атина е прогласен за Втор Хомер, како и на *Автобиографијата*, која со своите уметнички вредности го надминува значењето на обичен извор на биографски податоци (Прличев може да се смета и за прв писател за деца во македонската литература, во 1870 година ја напишал збирката песни за деца - *Воспитание*).

Како што може да се види, првите македонски поети, на некој начин се и основоположници на современата македонска литература. Поезијата ќе биде доминантен жанр и во првата по-

ловина од 20 век, посебно меѓу двете светски војни кога, покрај другите, на книжевната и пошироко, на националната сцена, се искачува **Кочо Рацин** (1908-1943) со своите *Бели мугри*. Не само со оваа знаменита стихозбирка, туку воопшто, и со следните поетски книги, може да се заклучи дека токму лириката ќе почне да ја гради модерната македонска литература. Во текот на НОБ и непосредно по неа првите објавени книги на македонски јазик се - стихозбирки. Со нив се најавуваат идните големи поети - Ацо Шопов, Блаже Конески, Славко Јаневски, Венко Марковски, малку подоцна и Гане Тодоровски, Матеја Матевски, Анте Поповски, потоа и Влада Урошевиќ, Радован Павловски, Петар Т. Бошковски... Денес веќе е напуштена генерациската периодизација (**прва, втора, трета...генерација**) па новите поетски имиња се наметнуваат со својата индивидуална поетика.

Во формирањето и развојот на современата македонска литература, веднаш до лириката, би можела да се смести и **драмата.** Овој книжевен род во Македонија прв почнува да го негува **Јордан Хаџи Константинов-Џинот** (1818-1882) кој го создава *училишниот театар*, во кого се изведуваат дијалозите што тој ги напишал на македонски јазик. Но, вистински полет драмската книжевност доживува со дејноста на **Војдан Чернодрински** (1875-1951), кој во 1901 година го формира и *првиот театар* (оваа формулација може слободно да се употреби за театарската трупа *Скрб и утеха* што Чернодрински ја формирал во Софија, во 1901 година). И драмата, слично како и поезијата, силно се развива меѓу двете светски војни, во времето на српската окупација кога се јавуваат **Васил Иљовски, Ристо Крле, Антон Панов** кои во театрите во Скопје и во Куманово на македонски јазик ги поставуваат своите драмски текстови. Во текот на НОБ Владо Малески организира изведби на едночинки во ослободените територии, а по ослободувањето и драмата го почнува својот вистински развој. Се објавуваат и се играат на театарските сцени драмските текстови на **Коле Чашуле, Бранко Пендовски, Томе Арсовски**, кои се надоврзуваат на *Македонска крвава свадба, Бегалка, Паритe се отепувачка, Печалбари*... Следната фаза во развојот на драмската литература се делата на **Горан Стефановски** кон крајот на седумдесеттите години, потоа на **Јордан Плевнеш**, на **Дејан Дуковски, Венко Андоновски**...

Македонското **прозно** творештво почнува со збирките раскази кои непосредно по ослободувањето ги објавуваат **Владо Ма-**

лески, Јован Бошковски... Не се чекаше долго и на првиот македонски роман - ***Село зад седумтѐ јасени*** (1952) од **Славко Јаневски**. Од почетокот на педесеттите години на минатиот век до денес, **романот** во македонската литература многу брзо ги помина и детството и младешките и годините на созревање, за да стане литература денес доминантен книжевен жанр. Ако ја прифатиме одредбата дека романот е зрелото доба на една книжевност - тогаш македонската денес тоа е. По Јаневски набрзо со своите романи се јавија - **Стале Попов, Јордан Леов, Владо Малески, Ѓорѓи Абаџиев, Влада Урошевиќ, Србо Ивановски, Димитар Солев, Живко Чинго, Петре М. Андреевски, Божин Павловски, Слободан Мицковиќ, Оливера Николова, Димитар Башевски, Луан Старова -** за да продолжи листата со **Крсте Чачански, Драги Михајловски,** до романсиерите кои денес, во времето на постмодернизмот ја освојуваат читачката публика - **Венко Андоновски, Гоце Смилевски...** Она што би можело да се извлече како општо сознание е фактот што денес многу, и постари и млади писатели, вклучително и почетници, се нафаќаат да влезат во костец со најтешкиот книжевен жанр. Тоа исто така доволно зборува за зрелоста на македонската литература која веќе создаде дела кои можат да се мерат со европски, односно со светски критериуми.

МАКЕДОНСКИОТ РОМАН

Македонската литература, со својот нетипичен развој отскокнува меѓу другите јужнословенски и балкански книжевности по многу особини. Една од нив е задоцнетата појава на жанрот без кој не може да има реализам, а потем ниту модернизам – романот. Овој темелен жанр на секоја литература, тој "епски" поглед на светот, кај Македонците се јавува дури во дваесеттиот век. Ако се знае дека романот доминираше како форма во деветнаесеттиот век во светската книжевност, а дека тој како форма има долга традиција во другите светски книжевности (средновековен роман, класицистички роман, романтичарски роман, готски роман, реалистичен роман, модернистички роман, и конечно – постмодерен роман), тогаш станува јасно дека македонската литература се "комплетираше" во жанровска смисла дури по Втората светска војна, кога се појавија првите вистински прозни форми – расказот и романот.

"Предците" на романот во деветнаесеттиот век

Македонскиот деветнаесетти век беше само подготовка за појавата на расказот и романот. Во тој век бележиме само еден расказ *Прошедба* од **Рајко Жинзифов**, но и две поеми (*Сердарот* на **Григор Прличев** и *Крвава кошула* на **Жинзифов**), кои бидејќи содржат нарација (имаат дејство и ликови) можат да се сметаат за сериозни подготовки за раѓањето на романот. Кон тие праелементи од кои ќе се роди македонската проза во вистинската смисла на зборот треба секако да се прибројат уште и народните приказни што ги собираше главно **Марко Цепенков**, особено – *Силјан Штркот*. Тоа е сета претходница на македонскиот роман и расказ. Не треба да се заборави романот *Трајан* на **Анѓелко Крстиќ**, со печалбарска тема, објавен 1932 година, кој сепак не можел да влијае битно врз раѓањето на македонскиот роман, бидејќи е напишан на српски јазик и ѝ припаѓа на српската книжевност, подеднакво колку и на македонската.

Од реализам кон модернизам

Првиот македонски роман е објавен во 1952 година. Тоа е романот *Село зад седумте јасени* од **Славко Јаневски**. Има инидиции дека сепак, првиот македонски *напишан* роман (кој седел едно време во ракопис, чекајќи да биде објавен) е веќе легендарниот *Крпен живот* на **Стале Попов**, објавен во 1954 година. Како и да е: македонскиот роман постои само педесетина години, а тој сепак ги помина сите "регуларни фази" што романите во другите книжевности ги минаа во деветнаесеттиот и дваесеттиот век: реалистичен роман, модернистички роман, постмодерен роман.

Романот во македонската литература стартува со реалистички стил и реалистички, повоени тематски преокупации. *Село зад седумте јасени* на **Славко Јаневски** е реалистична слика за добата на колективизацијата, кога комунистичкиот идеал по селата бараше промена на свеста кај селанецот, затекнат од новите општествени промени. *Село зад седумте јасени* ги раслојува своите ликови на две групи: едни се "за" задругата и колективната сопственост, други се "против" и се приврзаници на приватната сопственост. Романот е соц-реалистичка слика на тоа време, без многу фантазија. Еве како размислуваат оние кои се против задругата, со доста чувство на хумор и ирониј: *Сè ќе ни појде наопаку. Ќе ги составиме нивите, ќе ги рушиме меѓите! Прифатно ништо ќе се нема. Ќе направиме задруга... Сите черги, што ги имаме, ќе се сошијат една до друга и под неа сите ќе се наредиме на спиење. Па оди ако можеш зачувај ја жена ти, модрици да не носи на нозе. Ќе се подаде туѓо раче, ќе штипне, а ти не ќе видиш.*

Ова е едната тематска линија на македонскиот реалистички роман: социјалистичката обнова. Таа тема ќе продолжи и натаму: *Белата Долина* на **Симон Дракул** е типичен пример за тоа колку темата на колективизацијата ги окупираше македонските први романсиери: во овој роман, ликот Змејко наместо колективот и задругата ги избра осаменоста и пустиничкиот живот во дивината! Втората линија се романите со тема од војната: таа тема е сè уште жива и ќе биде жива повеќе од една деценија по појавата на првиот роман. Тука спаѓаат романите *Разбој* и *Она што беше небо* (1958) на **Владо Малески**, на пример. Во *Она што беше небо* темата е: дали еден распопен свештеник, Инокентие (односно Игно Подземски) ќе го прифати предизвикот да замине во партиза-

ни и да се бори за еден подобар и поправеден свет. Третата линија е линијата на **Стале Попов** и неговиот – битов реализам, односно регионален реализам. Во *Крпен живот* многу повеќе се расправа за географијата, историјата, етнологијата (обичаите) и говорот на ликовите од мариовскиот крај, одошто за некаква кохерентна или сложена приказна. Сижето на романот е крајно едноставно: Илко Сукалов бара невеста, ја наоѓа, се жени со неа, има пород; потем се следи мачниот живот на "второто колено". Акцентот е ставен на опис на регионот и на "битот" (суштината, духот) на Мариовецот, а во позадина се крупните историски настани – војните и востанијата.

Тоа се главните насоки кои македонскиот роман ги добива во педесеттите години на дваесеттиот век. Тој реализам е доста "суров", близок до приницпите на социјалистичкиот реализам, психолошки доста "плиток". Ликовите се повеќе скици и сили кои дејствуваат, а многу помалку "суштества со утроба", со внатрешен, душевен живот. Тоа се акцијаши, ударници, партизани, бунтовници (кај Стале Попов и војводи), во секој случај, луѓе спрегнати во општествена акција, со историска мисија. Иако има назнаки за подлабоко психолошко прикажување на ликот уште во *Она што беше небо*, во 1958 година, (внатрешните дилеми кај ликот Игно Подземски за "предавството" кон Бога и предавството кон партизаните), сепак првата интензивна и вистинска психологизација на ликовите ја наоѓаме во романот *Пустина* на **Ѓорѓи Абаџиев**, авторот и на романот *Солунските атентатори*. *Пустина* се појави во 1961 година и неподелено е мислењето дека тоа е првиот вистински психолошки роман во македонската книжевност. Тука првпат се случи онаа промена карактеристична за развиениот реализам и модернизмот, која веќе ја означивме сликовито со равенката: **Х** го гледа У. Акцентот сега веќе не е на "У" (светот), туку на "Х" (ликот или авторот кои го набљудуваат светот).

Овие знаци на ран развој на психолошки реализам (за неполни десет години македонскиот роман го достигна психолошкиот реализам!) продолжија и натаму. Уследија романи и генерација писатели кои целосно го модернизираа македонскиот роман, придивижувајќи го кон максимално развиениот психолошки реализам од типот на еден Достоевски, и уште потаму, кон модернизмот на еден Ками. Таа "генерација" писатели главно ја сочинуваа: **Живко Чинго, Благоја Иванов, Симон Дракул, Димитар Солев, Ташко Георгиевски, Бранко Варошлија, Влада Урошевиќ, Мето-**

дија Фотев, Петре М. Андреевски, а многу бргу кон нив, од "повозрасните" се приклучи и Славко Јаневски, кој ги напушти принципите на реализмот и почна со модернистички стилови и теми (од *И бол и бес* и *Две Мариј* наваму). Кон тој модернизам на првата генерација македонски писатели се приклучи и **Коле Чашуле**, кој од 1970 година наваму пишува и романи, откако претходно се афирмираше како драмски писател и раскажувач во реалистичко-историскиот стил. Неговите романи се всушност обземени, како и неговите драми, од влијанието на крупните историски настани врз интимниот живот на поединецот и се чекор напред во психолошкиот реализам, кој како највисока форма на реализам во сите книжевности се смета и за прва фаза на модернизмот. Такви се, на пример, романите *Простум* (1970) и *Премреже* (1977).

Всушност, со појавата на **Димитар Солев** во македонската литература, започнува една крупна промена во изгледот на македонскиот реалистичен роман. Со неговите романи, како и со неговите теориски погледи за литературата романот почнува да се модернизира, иако не ја доведува во прашање реалистичноста, односно – врската со стварноста. Романите на Солев, како и неговите теориски погледи за романот ќе предизвикаат и една полемика во македонската книжевност, позната под името "конфликт меѓу реалистите и модернистите". Во таа полемика, од една страна се најде теоретичарот на литературата Димитар Митрев, кој се залагаше за "цврст", речиси социјалистички реализам од типот на *Село зад седумте јасени*, а од другата страна – тогаш младиот Солев, кој од литературата бараше да биде нешто повеќе од "голо имитирање" на стварноста. Суштината на таа долготрајна полемика ја наоѓаме во еден текст на Солев од 1964 година, кога тој му го спротивставува *модернистичкиот метод* на реалистичкиот како *интензивен* наспроти *пасивен* став кон реалноста: *Романисерските текстови што се на првата трансмисија од преобразувањето на реалноста си имаат свои проблеми, свои пропроблеми. Тие уште живеат во еден – условно да го наречам – реалистички буквализам, па и не навлегуваат во творечка битка со животната материја. Тие го обожотворуваат животниот податок, мислејќи дека нему ништо не му треба да биде исто толку жив во литературата колку што е жив во животот – освен најбуквално да се пренесе*. Солев бара од романот и *анализа*, а не само животни факти. Уште од неговите први романи (*Под усвитеност*, 1957; *Кратката пролет не Моно Самоников*, 1964) се виде дека таа

анализа не значи само анализа на општеството и социјалистичката стварност, туку дури и – психоанализа! Неговиот лик Моно Самоников, на пример, мораше да се врати назад во сеќавањето и да си направи самиот еден вид психоанализа (најголемиот дел од романот е враќање во детството на главниот лик и расчистување со едно предавство поради кое смртно настрадал еден негов роднина!), за да може потем повторно да се врати во реалноста и да продолжи нормално да живее! Во овој модернизам јасно е видливо присуството на модерните учења на Сигмунд Фројд за несвесното и неговата важност за животот на човекот.

Модернистичкиот роман

Како и да е, овие ставови на Солев "регрутираа" цела една генерација писатели кои ги сметаме за творци на модернистичкиот македонски роман, кој постепено го замени стариот, реалистичен роман, во шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот век. Овие автори сфатија дека постои и внатрешна реалност на ликот, внатрешна психолошка стварност, а не само "објективна општествена стварност". Во овие романи ги следиме многу повеќе внатрешните, душевни настани и превривања во ликовите, нивните дилеми, недоумици, одошто – надворешните "крупни" историски настани. Од таа генерација, секој си го најде својот пат и сите писатели си одбраа по некоја своја тема и стил по кои се препознатливи: **Ташко Георгиевски**, на пример, ја негуваше темата за раселувањето на Македонците од Егејска Македонија (таканаречената "егејска тема") не само во романот *Црно семе* (1966), **Влада Урошевиќ** се ориентираше кон надреалистичките теми, како и темите на неразбраниот, модернистички, често – апсурден лик како во романот *Вкусот на праските* (1965); **Бранко Варошлија** го разви целосно апсурдниот, камиевски лик кој самиот себеси се турка во пропаст во романот *Последниот лет на птицата селица* (1968); Методија Фотев, во *Потомците на Кат* (1966) го насочи македонскиот роман кон уште еден модерен и модернистички тек – *магискиот реализам* од Маркесовски тип, кој целосно се разви кај **Живко Чинго** (особено во збирките раскази *Пасквелија* и *Нова Пасквелија*), како и во поновите романи на **Славко Јаневски** (таканаречениот "Кукулински циклус"). Конечно, **Петре М. Андреевски** разви еден посебен тип на модернистички историски роман, со многу повеќе увид во душата и психата на ликот, одошто прет-

ходно. Тој реализам потсетува, барем според изворниот, дијалектен говор на неговите ликови - на реализмот на еден Стале Попов, но – на еден целосно модерен начин! Со таа блискост до "народните" теми и посебно до дијалектите, не е чудно што токму Стале Попов и Петре М. Андреевски се и ден денес, едни од најчитани автори!

Конечно, во доцните седумдесетти и почетокот на осумдесеттите години, македонскиот роман почнува да влегува и во третата фаза од својот кус, но плодотворен педесетгодишен развој: постмодерната фаза, која сепак кулминацијата ја доживува во последната деценија од дваесеттиот век. Романот почнува да се служи со цитатноста, да се повикува на претходни текстови (како во *Одисеј* од Данило Коцевски или *Смртта на Александар* на Слободан Мицковиќ), да станува свесен за своите конструктивни принципи. Се јавуваат романите на **Крсте Чачански**, **Данило Коцевски**, **Слободан Мицковиќ**, **Димитрија Дурацовски**, **Драги Михајловски**, **Венко Андоновски**, **Ермис Лафазановски**. Развојот на постмодерниот роман не е завршен. Се јавуваат и уште низа помлади романописци, кои сè повеќе во своите романи го истакнуваат "планот на градбата" на своите дела, и со тоа ја воспоставуваат онаа "мета- свест" за која говоревме во поглавјето "Поим за постмодерна".

Ѓорѓи Абаџиев

Пустина

Роден е во 1910 година, во Дојран - умрел 1963 во Скопје. Средно образование завршил во Горна Џумаја (денешен Благоевград, Бугарија). Студирал на Правниот факултет во Софија и бил активен учесник во организациите на прогресивната македонска емиграција во Бугарија. Член е на познатиот "Македонски литературен кружок" (1938-1941), како и на литературниот кружок "Никола Вапцаров", кој работел во 1946-1947 година во Софија. Во Македонија се враќа во 1948 година, станува познат писател, публицист и историчар. Бил директор на Институтот за национална историја и член на ДПМ.

Во 1936 година, Ѓорѓи Абаџиев е коавтор на книгата *Труд и луѓе*, уметнички репортажи и раскази, а потоа објавил:
Збирки раскази: *Изгрев, Епопеја на ножот, Последна среда.*
Романи: *Арамиско гнездо, Пустина.*

Пустина

Како што веќе беше кажано, *Пустина* е првиот македонски психолошки роман. За разлика од другите видови реалистичен роман, психолошкиот роман, наместо врз светот, акцентот го става врз својот лик, кој размислува за светот. Психолошкиот роман се прашува: каква е свеста на ликот кој ја набљудува стварноста, додека "апсихолошкиот" роман обично предност му дава на прашањето: "Каков е светот во кој живеам?" Тој роман, за да може да ни ја прикаже душевната состојба на своите ликови, редовно се служи со постапката "сеќавање" на ликовите. Тие ликови се враќаат наназад во времето, неретко и во нивното детство, за та-

му да ги побараат корените за своите сегашни проблеми во животот. Тие "враќања наназад" во романот се викаат – *ретроспекции*.

Револуцијата не е насилство

Пустина започнува токму така: главниот настан (и тоа историски познат настан) веќе се случил, и тој не е опишан во делото - тоа е познатата акција на "солунските атентатори", кои во знак на протест што Европа останува незаинтересирана за македонскиот народ под турско ропство, ги нападнаа бродот "Гвадалкивир" и банката во Солун. Арсо и Глигор, двајца преживеани од таа акција, се наоѓаат во затвор. Така ги затекнуваме во првата глава, "Презир", чиј наслов покажува што чувствуваат нашите револуционери кон судот што треба да ги осуди. И веќе во оваа глава се гледа модернистичкиот стил на романот: текот на судењето е прекинуван со чести ретроспекции (ликовите се враќаат со мислите назад и се потсетуваат на детали од акцијата!). Конечно, пресудата е донесена: Арсо и Глигор се осудени на смрт.

Тоа е првиот "сериозен", "крупен" настан во романот. Втората глава се случува веќе во еден затвор во Мала Азија, каде нашите јунаци *чекаат*. Тоа значи дека романот повторно нема некоја динамична приказна. Тие чекаат пресудата да биде извршена. И, како што обично се случува во животот додека чекаме, тие *размислуваат* за смислата на животот и за *минатото* (повторно ретроспекции и враќање со мислите назад!). Јунаците размислуваат за општочовечки теми: за доброто и злото, за смислата и оправданоста на бунтот и револуцијата и дали тие навистина можат да ја исправат неправдата во човековото општество. Во оваа глава, преку тие мислите на ликовите авторот ја дава филозофијата на своето дело, или она што обично при анализата на литературните дела го викаме – идеја на делото. Имено, ликовите стануваат свесни дека и нивната акција во Солун, без разлика што била со високи и хумани цели (да се сврти вниманието на Европа кон ропската положба на македонскиот народ) – сепак се служела со оружје, со експлозив, и била – употреба на сила. Во таа терористичка акција (на тоа добро и болно се сеќаваат ликовите), имало и недолжни жртви на францускиот брод "Гвадалкивир" – едно дете, на пример. За да направи разлика меѓу "злосторот" на Глигор и Арсо и другите злосторници, Абаџиев ни прикажува и цела гале-

рија други ликови од затворот: тие се убијци, но тие убивале за лични цели (корист), а не за виши – слобода на народот. Авторот, преку размислувањата на своите ликови јасно ни порачува: *револуцијата не е злостор*. Употребата на оружје е оправдана, ако станува збор за колективни интереси. Не е исто да убиеш човек затоа што сакаш да му ги испразниш џебовите, и затоа што сакаш да му ги симнеш оковите на сопствениот народ.

На крајот од втората глава се случува и вториот настан: Арсо и Глигор добиваат ветување од еден човек дека ќе ги изведе од затворот. Како што се гледа, по пресудата, ова е допрва вториот настан во сижето на романот! Тоа е особина на психолошкиот роман: да нема многу настани во сижето, да има "мирна", "сиромашна" приказна. Но затоа, главниот дел од психолошкиот роман се размислувањата (медитациите) и сеќавањата (ретроспекциите) на ликовите.

Смртта е чесна, животот е срамен

Овој настан ќе послужи за уште посилна психологизација на ликовите, дури и за нивно разграничување. Ако до сега и Арсо и Глигор имаа исти ставови (за тоа дека револуцијата не е злостор, односно е оправдана употреба на сила), од сега натаму – тие се разликуваат. Имено, Глигор со голема радост ја прифаќа можноста да се избега од затворот. Арсо не мисли така. Тој дури се прашува: "Може ли и каде да се избега од совеста, тој необичен тиранин?" Арсо ја има предвид смртта на своите другари, солунските атентатори и смета дека таа нивна смрт го обврзува и него да умре, оти ако остане жив – тоа би бил кукавичлак! Арсо се сеќава дека еден од неговите другари дури седнал на една бомба, само за да не им падне жив во рацете на непријателите! Повторно ги следиме внатрешните душевни маки на Арсо: зарем бегството од смртта не би било предавство кон загинатите другари? Од овој момент, Арсо и Глигор како ликови имаат различни животни филозофии. За Арсо само смртта е слобода, за Глигор слободата е - животот. Арсо дури прави план да се самоубие, да доживее конечно ослободување од страшните душевни маки што му ги задава неговата грижа на совест – зошто не умрел и тој, зошто останал жив? Понатаму, Глигор успева да избега од затворот, а Арсо не.

Меѓутоа, иако останува во затворот, Арсо не е погубен, затоа што султанот ги помилувал сите злосторници во затворот!

Тоа е веќе премногу за душевните страдања на Арсо. Арсо, кој беше премногу горделив, и кој едвам чекаше да му ја стават бесилката на вратот, за да му плукне на тиранот во очи и херојски да умре, сега е уште повеќе понижен: тој треба да го прими својот живот како *милост* од насилникот и поробувачот! Третата глава, под наслов "Распнување" е една голема ретроспекција: предадена ни е целата биографија (дотогашниот животен пат) на Арсо. Очигледно, оваа глава треба да "втисне" реалност во ликот на овој апстрактен и горд револуционер. Се враќаме назад во времето, ја гледаме семејната куќа на Арсо, неговите родители, нивниот патријархален морал и животни сфаќања, младоста на ликот, неговото гордо и патриотско воспитување, неговите другари и најблиски. Со оваа глава ликот на Арсо ни станува уште поблизок, некако постварен, постоечки, оти му е "втиснато" минато. Реалистите знаеја дека лик без *биографија* – не е реалистичен и не изгледа веродостојно. Тоа очигледно го знаел и мајсторот на психолошкиот роман – Абаџиев.

Судир на витализам и морализам

Во следната глава, повторно сме во мислите на Арсо. Затоа, во право се оние критичари кои интелигентно велат дека најголемиот дел од романот не е лоциран во затворот, туку во *мислите* на Арсо! Арсо се сеќава како со солунските атентатори копале тунел под една берберница, и како налетале на една карпа. Симболиката е тука јасна: тие со натчовечки напори ја продупчуваат карпата. Целата глава е прослава на нескршливата волја на човекот, преку метафората на карпата, која овде очигледно ја симболизира огромната сила на Отоманската империја.

Следната глава ни го претставува Арсо во нов затвор, каде тој престојува веќе две-три години. Вратата од ќелијата се отвора и одеднаш, затворските чувари го внесуваат – Глигор! Неговото бегство, очигледно било неуспешно! Се разбира, оваа глава и повторната средба меѓу Арсо и Глигор, ќе му послужи на писателот да ни раскаже што му се случило на Глигор од моментот кога се разделиле со Арсо до враќањето во затворот. Тоа повторно е една *ретроспекција*: повторно се враќаме назад во времето, овојпат

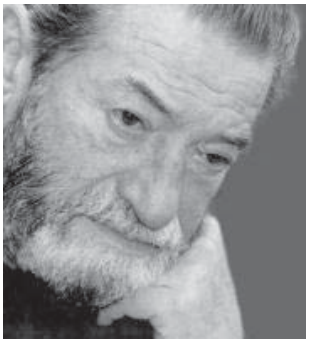
преку мислите на Глигор. Тој раскажува како избегал во пустината, како јатакот Едип му помогнал, па дури раскажува и една љубовна епизода. Него го спасила некоја убава Арапка, по име Смарагда, која го лекувала болниот Глигор. Потем и Арсо се сеќава на своите млади годинин и на својата голема младешка љубов (сега е тоа повторно ретроспекција на тема љубов, но преку свеста на Арсо). Се поставува тука уште едно важно морално прашање: што стои повисоко на скалата на животните вредности - жената или татковината?!

Во следните глави Арсо продолжува со своето душевно самоизмачување, чувствувајќи дека е предавник со самото тоа што е жив; се сеќава повторно на детали од акцијата. Конечно романот завршува така што Глигор успева да ископа тунел за бегство од затворот. Глигор е на излезот и го повикува Арсо да појде со него, но Арсо веќе се има обесено во ќелијата.

Очигледно е дека авторот не сакал да "избере" страна: тој никаде во романот како автор не вели – Глигор е во право, или Арсо е во право. Во тоа е и големината на овој роман. По тоа овој роман се разликува од грубите, соц-реалистички романи со теза. По тоа овој роман е и – модерен во една најрана смисла на зборот. Глигор имаше *виталистички став* кон животот. За него животот беше најголема вредност и според него тој треба да се живее без товарот на големите идеали: треба да се ужива во сите сласти што тој ги нуди, вклучувајќи ги и прегратките на случајните, патемни жени во животот – како Арапката Смарагда. За Арсо - животот е безвреден ако се нема повисоки идеали, за кои вреди и да се умре. Смртта (односно идеалот за кој живеел) го прави човекот голем, а не самиот живот. Тој став би можел да се нарече *моралистички*. Низ судирот на тие две животни филозофии, виталистичката и моралистичката, Ѓорѓи Абаџиев, непристрасно, длабоко реалистички, со обилен увид во мислите и свеста на своите два лика – ни го подари првиот македонски вистински психолошки роман.

ДИМИТАР СОЛЕВ
(1930-2003)

ЗОРА ЗАД АГОЛОТ



Димитар Солев е роден во Скопје, 1930 година. Завршил Филозофски факултет, бил: директор на Македонската телевизија, на НУБ "Климент Охридски", уредник на списанието "Разгледи", член на Македонскиот ПЕН центар и на Друштвото на писателите на Македонија. Почина во 2003 година

Збирки раскази: *Окопнети снегови, По реката и спроти неа, Ограда, Зима на слободата, Слово за Игора, Полжави, Црно огледало, Одумирање на државата, Промена на системот.*

Романи: *Под усвитеност, Кратката пролет на Моно Самоников, Дрен, Зора зад аголот, Мртва трка.*

Есеи: *Кво вадис скриптор.*

Местото во македонската литература

Веќе беше кажано дека Димитар Солев има исклучително, двојно важно место во развојот на македонскиот роман и расказ: најпрвин како писател, а се разбира и како теоретичар кој ги застапуваше либералните ставови за реализмот, кои подоцна прерасна во ставови за модернизмот, напроти грубите, речиси соц-реалистички гледишта на Димитар Митрев, неговиот опонент. Полемиката Митрев-Солев траеше подолго време, а своите ставови најпрвин за современиот реализам, а потем за модернизмот Солев ги изнесуваше во време од цели 13 години, меѓу 1952 и 1963 година.

Интересно е дека Солев не ја доведува во прашање врската на романот (реалистички или модернистички – сеедно) со стварноста. Тој уште во 1953 година пишува: *Денешната проза е органски поврзана со размислување за животот*. Но, Солев има забелешки за тогашната реалистичка продукција: ѝ забележува што е површна, што директно го вградува животниот податок во романот и што не ги "анализира" податоците: *Тоа го потврдуваат, меѓу другото и досегашните прозни остварувања: понекогаш површно импресионистички, понекогаш ситничаво фактографски.* И натаму: *Животниот податок, за разлика од неговиот глужд во стварноста, во литературата мора да влезе во некаква рамка... Од огромниот, разнороден, хаотичен материјал, што го предлага стварноста уметникот зема само она што паѓа во полето на неговиот личен поглед и создава од него нова стварност – во свој систем и во свој план*. Тој "план" кај Солев се вика уште и *композиција*: писателот е тој кој треба да ја "организира" стварноста, а не да ја пресликува "директно", без "филтер" во делото!

Анализа на стварноста, нејзина интерпретација, задлабоченост на писателот над животот – ете за тоа се залагаше Солев во време кога сите груби реалисти мислеа дека е доволно да се најде некој крупен историски настан (војната, колективизацијата) и дека треба да се раскаже сè, без селекција (како што се случува во раниот регионален реализам)!

Романот *Зора зад аголот* е интересен од повеќе аспекти, а пред сè како потврда на овие теориски погледи на Солев за романот.

"Малиот" човек со перископ

Романот ни го претставува главниот лик, Цабланко Колиштрковски. Тој е "никој и ништо" (типична особина на модернистичките ликови: отфрлени се од средината и неразбрани од општеството). Негова единствена работа е од балконот на кафеаната "Зора" да ги набљудува гостите и да ги дознава нивните судбини, преку кафеанските муабети! Еве како самиот се претставува овој модернистички, анти-јунак:

Кога седиш вака, со перископ меѓу нозе, не одејќи ни на школо ни на работа, зашто не те бива ни за едното ни за другото, на балконов како на чардак ни на небо ни на земја, што ти останува друго освен да се јавуваш на анонимни конкурси? Тоа го

правам и јас, служејќи се со перископот и уште со еден молив; со гумичка на крајот кај што обично се подгризува. Лесно би се заклучило кога би се кажало дека со перископот се гледа, а со моливот се бележи - животот, што се гледа па се бележи. Но, дека тоа не е баш така, ќе ви покажам веднаш, не претендирајќи дека со исклучоков го побивам правилото. Всушност, ќе ви прераскажам една приказна, што ја бев пратил на еден анонимен конкурс, но за која никогаш не добив одговор.

И потем, Цабланко ни раскажува една мошне инвентивна приказна, со многу фантазија.

Значи: Цабланко е непознат, "маалски писател" кој своите приказни ги испраќа на конкурси (под шифра), за да си го провери талентот. За да пишува, нему му се потребни перископ, молив, но и уште нешто освен бележењето. Тоа нешто е *анализата*, односно интерпретацијата на "живиот податок", која веќе е *фантазија*. Ако се споредат овие мисли на ликот Цабланко Колиштрковски со ставовите што Солев ги изнесуваше за романот во полемиката со Митрев, ќе се види дека Солев во *Зора зад аголот* "влегол во устата" на својот лик. И дека зад Цабланко Колиштрковски се крие оној Солев кој бараше стварноста да се гледа "како под микроскоп", да се анализира, да се интерпретира, па дури потем да се запише! Овде микроскопот е само заменет со перископ.

Според тоа, "Зора зад аголот" е роман, односно – проза која расправа за суштината на уметноста на романот. А таквата проза се вика "мета-проза" и е дел од постмодернистичката проза. Ликот на Цабланко е всушност метафора за тоа каков треба да биде писателот за да биде добар: скромен ("маалски"), невидлив ("скриен на својот балкон", или како што велеше Солев – неговата композиција на граѓата треба да е невидлива), упорно загледан во стварноста, која ја анализира до детаљ (перископот *зголемува*), и да биде обдарен со молив и фантазија. Без тие нешта, порачува Солев преку Цабланко – невозможно е да се напише добар роман!

За што пишува Цабланко, односно Солев во "Зора зад аголот"?

Боемскиот свет

Под будниот перископ на Цабланко, насочен кон кафеаната, поминува цела една галерија ликови од кафеанскиот, односно боемскиот свет! Тоа се сè реалистични ликови, како да се нави-

тина "собрани" од кафеана. Цабланко неколкупати повторува дека тоа што се случува во кафеаната "Зора" не се важни работи, дека тоа се "обични" кафеански муабети и судбини. Тука се препознава становиштето на Солев изречено во полемиката со Митрев дека не е "големината на темата" таа која му гарантира вредност на романот. Напротив, Солев преку својот лик ни порачува дека и од "мали", "неважни теми" може да се создаде голема уметност, како што е тоа случај со *Зора зад аголот*.

Во таа галерија кафеански портрети имаме цели општествени слоеви кои дефилираат низ "Зора": пензионери, сиромашни студенти кои учат во кафената, осудувани службеници кои проневериле пари, пропаднати и самовљубени уметници, полициски инспектори (Сашо Снагата, Томе Молкот, доктор Муквос, Дукле Тупара, Ицко Старавера и други). Многумина лични познајници на Солев се препознаа во времето на излегувањето на романот во овие ликови, што значи дека Солев, без разлика на постмодерната тема (роман за тоа како се пишува роман), без разлика на модернизмот на својот јунак (отфрлен од општеството), сепак, во портретирањето на овие ликови – посетители и жители на "Зора", тргнал од реалноста, од нивните "двојници" во стварноста. Тоа значи: се служел со *прототипови* (вистински, *почетни* модели според кои се градени ликовите, се разбира со нужните интервенции и "преправки", односно со – фантазија).

Овој роман, како на филмска лента, едно по едно, од глава во глава ни ги раскажува трагичните судбини на обичните, мали луѓе. Сите тие судбини на одделните ликови ги обединува просторот во кој се собираат, за да најдат утеха од животот – кафеаната "Зора". Сето тоа се луѓе – маргиналци, луѓе без звучни имиња и презимиња. На пример, Мистер Мото: *беше професор по историја во Женската гимназија и на секој голем одмор меѓу часовите трknуваше до "Зора" на нога да си го вотне првиот вињак... Мистер Мото беше висок и слаб, со суво лице, мршав врат и жилести раце... Славе Вардарец му служеше со вињакот тенко тркалце лимон, попрскано од врв на нож со сомелно кафе и ситна шеќер... Дури и учениците, на кои им предаваше и од кои му потекнуваше прекарот, не му го знаеја вистинското име и презиме, а да не зборуваме за гостите во "Зора"*.

Топлата приказна за стариот ерген Солев ја поентира во свој добропознат стил: спојувајќи ги ликовите во парови, според начелото на спротивности: *Но, еднаш Мистер Мото го снема...*

Како што професорот по историја беше стар ерген, отпаднат од историјата, така и професорката по географија беше стара мома, нешетана по светот; па така двајцата си се најдоа на таа линија и се решија да си ги спојат преостанатите половинки. Се разбира, Солев слика типови: Мистер Мото е тип на стар ерген, а тие се ептен "табиетлии". Така, поради неговата самечка, ергенска навика сам да си готви храна и никого да не може да поднесе во кујната, таа врска трае неполна година. Мистер Мото, се разбира, се враќа во кафеаната како во прифатилиште или некаков "собирен центар" на луѓе кои не можат да си ја најдат својата среќа! *Кога се појави во "Зора", сите помислија дека воскреснал: толку личеше на фреска што слегува од ѕид. Само Славе Вардарец се снајде, па му принесе вињак со лимон, да го поврати во живот.*

Зора зад аголот е панорама на боемскиот свет: од лик до лик, од приказна до приказна, Солев топло, непосредно раскажува за осамените луѓе кои во боемијата го бараат своето семејство. Иако гостите на кафеаната знаат и да се задеваат меѓу себе, тие сепак не можат еден без друг. Со овој роман од боемскиот живот, Солев покажа дека особено му лежат малите, градски теми за малите и "отфрлени" луѓе. Стилот на Солев е јасен, топол, пол со хуман хумор и со тивка тага по среќата која ја бараат неговите јунаци.

Над сите нив, стои писателот, нараторот - човекот со перископ, маалскиот писател Цабланко Колиштрковски, кој на крајот од романот сфаќа дека – пишувајќи за мали нешта успеал да добие голем роман. Со наслов – *Зора зад аголот*.

Димитар Солев
За композицијата:

...Значи, композицијата е и тоа: каде што и колку да се каже.
Забележувам дека, само на неколку страници, на повеќе начини сум го формулирал поимот на композицијата. Што значи тоа? Тоа – за мене – значи дека таа е жив проблем на нашава литература. Композицијата особено се појавува како проблем во романот – тоа е, едноставно, прашањето на организцијата на она што го чини романот роман. А тоа прашање не може да се избегне, може само да се реши – или, уште поточно речено, да се решава со секој обид поодделно. Што значи, во крајна линија, творечки. Ја направив што повидлива улогата на композицијата во романот, не затоа за да го свртам романот кон неговата веќе усвоена композиција, туку да го соочам со можностите на неговите идни композиции. Не затоа за да измислам проблем, туку нависти-

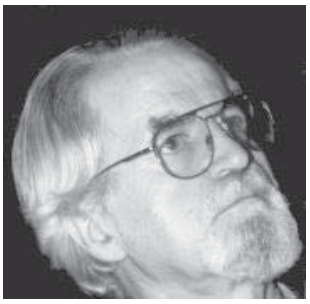
на да го изнајдам. Нашиот роман, додуша, не оддава вид дека е обземен од проблемот на композицијата. Токму затоа и тврдам дека тој проблем постои. Зашто, проблемот на композицијата треба да биде видлив во творечката лабораторија, а не во резултатот што излегува од неа. Тогаш е доцна; дали не е така кај нас?

Ја направив што повидлива улогата на композицијата, но самата композиција не смее да биде толку видлива во романот. Таа може да биде концепирана како костур, но во романот веќе треба да се претопчи во – крвотек. Таа е како режијата – најдобра е кога е што понезабележлива, кога е под ткивото. А најзабележлива е кога ја нема, кога е вон материјата, чија функција – на крајот од краиштата – и треба да биде.

Задача:
Размисли: што значи тоа – "композицијата е најдобра кога не се гледа"? Можеш ли да направиш споредба со театарот или филмот?

ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

ПИРЕЈ



Петре М. Андреевски е автор на повеќе збирки поезија, раскази, на неколку романи, драми и книги за деца. Роден е во 1934 година во с. Слоештица, Демирхисарско. Основното образование го завршил во родното место, гимназија во Битола, а потоа доаѓа во Скопје и студира на Филолошкиот факултет. Бил уредник во Македонската телевизија и во списанието "Разгледи". Член е на ДПМ, бил негов претседател, член на Македонскиот ПЕН центар, и на МАНУ.

Поетски книги: *Јазли, И на небо и на земја, Деницијa, Дални наковални, Пофалби и поплаки, Вечна куќа, Лакримариј.*

Збирки раскази: *Седмиот ден, Неверни години, Сите лица на смртта.*

Романи: *Пиреј, Скакулци, Небеска Тимјановна, Последните селани, Тунел.*

Драми: *Време за пеење, Богунемили.*

Книги за деца: *Шарам барам, Касни порасни.*

Пиреј

Романот *Пиреј* од современиот македонски писател Петре М. Андреевски е можеби најдобар примерок на кој може да се покаже двојството на македонскиот роман во дваесеттиот век, односно неговото колебање меѓу *реализам* и *модернизам*. Имено, *Пиреј* по темата (по содржината) е вистински реалистичен роман со историски проблем, додека по формата тој е исклучителен примерок на модернизам.

Содржина: реализмот на историскиот апсурд

Прво, на планот на содржината или темата – "Пиреј" наликува на историски роман. Тој за тема избира крупен историски настан – трагичните (особено за Македонецот) Балкански војни. Темата е травматична: страдањата на македонскиот војник на фронтовите на кои не знае за кого се бори и зошто (за туѓи национални идеали), но и распадот на неговото семејство додека е тој во војна. Во овој роман, Јон е тој трагичен македонски воин, кој треба да си ги остави коските на некој фронт за туѓи национални интереси, а Велика е неговата жена, традиционална македонска мајка и домаќинка, која не успева да го сочува семејството додека Јон е во војна. Нејзе ѝ умираат, во отсуство на Јон сите пет деца: Ангеле, Капинка, Роса, Здравко и Ѕвездан – умираат од болести, глад, беда. Не успева таа традиционална, пожртвувана, храбра, достоинствена македонска мајка да ги сочува своите деца. Кога Јон се враќа од војната, остарен, со целосно уништен живот – наоѓа празна куќа. Со Велика во неа. И тогаш решава да го роди – Роден, да тргне од ново, да го обнови куќниот праг! Трагедијата на планот на темата, но и жилавата упорност да се почне од почеток, да не се предаде - тоа е она што го прави овој роман возвишен.

На некои места, особено кога во центарот на вниманието е *апсурдноста* на војната, романот добива и трагикомична димензија. Се случува, имено, на фронтот да се сретнат двајцата браќа (Јон и Мирче) од две различни страни, односно да се гледаат преку "нишанот" на оружјето. Таа братоубиствена војна го "поставува" Јон како српски, а Мирче како бугарски војник! Војната во "Пиреј" е претставена како шах табла на која пионите, кои не се чувствуваат ни "црни" ни "бели" (Македонците), со принуда мора да ја извршат својата задача: да го положат својот живот или за "белиот", или за "црниот". Средбата меѓу Мирче и Јон на Солунскиот фронт за малку ќе завршела трагично. За среќа, Мирче го заробува брата си Јон, и со тоа го спасува од сигурна смрт во битката!

Пораката за апсурдноста на војната, за неоформениот македонски национален идентитет, за ужасната историска неправда Македонецот да се смета за живо топовско српско или бугарско месо, за ужасните физички и психички страдања и трауми од војната – тоа се главните пораки од фронтот. Еве како размислува за

тоа Јон, кој иако е Македонец, се чувствува пред сè - човек (космполит, граѓанин на светот): *Пред малку само трчавме еден кон друг: и од едната страна има наши луѓе и од другата страна има наши луѓе. А и сите луѓе на светот се наши. А навалуваме еден на друг. Околу нас само куршуми цивкаат, ама ниеден не ме погоѓа. Среќа, ба му ја. Некогаш не те сака ни господ.*

Но, романот, за своето дејство, покрај фронтот, користи и уште еден простор – тоа е просторот на родната куќа на Јон. Во таа куќа, паралелно со страдањата на Јон на фронтот, ги следиме страдањата на Велика, жена препуштена на самата себеси, без помош, без глава на куќата, а соочена со болести, помори, глад и беда. Ја следиме драмата во која, едно по едно, на Велика ѝ се лизгаат од раце петте деца!

Резултат: промашени животи, напразно проживеани години. Поентата е сепак силна: од шест деца, само едно останува живо. Тоа е Роден Мегленовски (има симболика и во неговото име). Роден е тој што ќе го продолжи родот, семето. Без разлика што изгледа дека попусто живееле, Јон и Велика сепак оставиле трага во времето. Тоа е Роден. Тоа е и идејата на романот, "сокриена" во метафората на насловот: "Племето наше е пиреј", вели на едно место Лазар Ночески, "и не го ништи ниедна војска и ниедна болест". Споредбата со пирејот, трева што никогаш не може докрај да се истреби и искорне е умесна – македонскиот народ нема да исчезне од лицето на земјата. Смислата на тие скудни, сиромашни времиња била – некој друг допрва да го живее она што ти си требал да го живееш. Не е мала работа да не се загуби родот и племето!

Форма: модернизам

Сета таа трагедија во *Пиреј* е раскажана на еден исклучително модерен, атрактивен начин. Најпрвин, треба да се каже дека оваа приказна, за страдањето на Велика и Јон е раскажана "во два гласа" (како музичка "фуга"): женскиот глас, на Велика и машкиот, на Јон. Тоа значи дека напоредно, една глава во романот раскажува Велика (и таа говори за настаните во куќата додека е Јон на фронт), а друга глава раскажува Јон (за фронтот). Тоа подразбира дека имаме и две гледни точки во романот: во главите кои ги раскажува Велика ги гледаме настаните со нејзини очи, во главите кои ги раскажува Јон ги гледаме настаните со негови очи.

Критичарите велат дека романот со две или повеќе гледни точки е модернистички, а не реалистички роман. Кога еден ист настан, едно исто време се гледаат од две различни гледни точки, тогаш имаме таканаречено "полиперспективно" набљудување на светот. Тоа е набљудување карактеристично за модерната книжевност, која тврдеше дека нема една вистина (макар била таа и историска) туку онолку вистини колку што има набљудувачи (гледни точки). Според тоа, по ова свое својство, "Пиреј" е модернистички роман. Реалистите се залагаа за една гледна точка и за таканаречен "сезнаен" (безличен) раскажувач, во трето лице, затоа што веруваа дека има една вистина за стварноста. Овде имаме двајца "јас" раскажувачи. Познато е дека секое раскажување во "јас" форма е многу подраматично, по-лично, попластично и емотивно поубедливо од "безличното" раскажување на реалистичкиот наратор.

За тоа не треба посебни докази: доволно е да се спореди безличноста на реченицата "Svездан умре на рацете на Велика" (безличен наратор) со интимноста и емотивноста на реченицата: "На раце ми умре чедото мое, последно, Svездан"!

Втората модернистичка особина на формата на романот е тоа што, покрај две гледни точки и двајца "јас" раскажувачи, постои над нив и уште еден "архи-раскажувач" ("над"-раскажувач), кој ги обединува расказите и на Велика и на Јон во едно. Имено, тоа е Дуко Вендија. Романот започнува така што се редат слики од погребот на Велика Мегленовска. Времето е – бугарската окупација од Втората светска војна. Велика починала, погребот е во тек, а на погребот е дојден Роден, нејзиното шесто и единствено живо дете. Тој доаѓа од туѓина на погребот на мајка си, останува на гробиштата со Дуко Вендија, сведок на животот на Велика, и од него бара да му ја раскаже историјата за Велика и нејзиниот маж Јон. Целиот роман е една голема *ретроспекција*. Роден не го памети татка си, оти на денот на неговото раѓање Јон умира; претпоставка е дека тој многу малку знае за биографијата на својата мајка, оти на млади години заминал, на печалба. Според тоа, сè што раскажуваа Јон и Велика, навидум со свои усти – всушност му го раскажува Дуко Вендија на Роден. Може да се каже: Дуко Вендија ги обединува расказите и гледните точки и на Велика и на Јон; тој е и "машки" и "женски" раскажувач; тој знае и што истрадала Велика, и што истрадал Јон. Тој е еден вид *променлив раскажувач* (тој час е "Јон", а час "Велика"), а таа постапка е каракте-

ристична само за модернистичката проза. Реалистите користеа стабилен, непроменлив, доверлив, сезнаен раскажувач.

Стил

Кон сите тие модернистички особини за тоа *како* е раскажан Пирej, треба да се истакне и една негова многу важна особина – јазичниот израз. Стилот на Андреевски е народен, едноставен, а неговите ликови говорат со дијалектни форми, како да се "снимени" на "магнетофонска лента". Тој жив, народен говор кај Андреевски потсетува на живиот говор на јунаците кај Стале Попов, и многумина го сметаат Петре Андреевски за далечен, модернистички роднина на Попов, барем што се однесува до "цитирањето" на говорот на ликовите. Поради тој жив говор, тие ликови ни изгледаат реалистични, полнокрвни, речиси како да стојат живи пред нас. Еве неколку примери за таков жив, дијалектен говор. На пример, вака говори Давиде Недолетниот: *-Еда, убава плужица, ќе рече Давиде Недолетниот, да му 'бам мајката, ако не е убава плужица*. Или: *Еда, трчајте, вели, една најдов, вели и скока во ливадата*. И говорот на Велика е во духот на народниот раскажувач, со народна стилистика (внимавајте на аугментативот "болестиште" на пример): *Мајка пак, жалната, умре млада. Ја фати некое чудно болестиште, ѝ се поду кожата, отече целата, се набубри...* така говори и Јон, со живи, сликовити, народни споредби, опишувајќи еден командир во војската: *Некој опет човек, земјата се вика под него. Ко гнило душеме се витка*. Во романот се "посеани" и грст народни мудрости и верувања, соништа кои се остваруваат и слични претскажувања, со што се покажува несомнената врска на Андреевски со фолклорот.

За да се ужива во тој стил на Петре М. Андреевски, треба да се разбере и уште дека писателот навистина прави разлика меѓу "машкиот" и "женскиот" глас во романот. Кога Велика говори, говори поинаку од Јон: женски, понежно. Македонските критичари се неподелени во мислењето дека Андреевски е еден од ретките македонски писатели кој е вистински мајстор за "женски стил". Кај него женските ликови навистина говорат убедливо, со поинаков стил од машките. Еве, за крај, како Велика искрено, девојчински чисто, со срце на македонска, патријархално воспитана мома го опишува Јон, при првата средба, кога се вљубува во него:

Го погледнувам јас: здрав е, сè има на него и сè му е убаво. Очите сиви, големи, му играат, ќе ме голтне. Капата ја носи настрана. Косата му е костенлива и му се подава малку од под капата на десната страна. Мислиш страк од босилек да ставил на увото. Ушите му се оттегнати и на долниот крај зафатени, без јагодка. Зошто му се обетки на машко, кога машко не носи обетки. Го гледам така во лицето, па во цамаданот, па пак во лицето. На брадата има дупче и брадата му е малку подрамнета, потсечена... И забите му се наредени ко пченица и цела уста, бре, зошто да кријам, цела уста му е некако ко изворче полно со белутраци. Така ми гледаа тогаш очиве. Е, носот му беше малку прчест, а сум чула дека луѓе со таков нос се малку лоши, навратити, живци.

Своето мајсторство во градењето женски ликови Андреевски го покажа и во *Небеска Тимјановна* и во најновиот роман *Тунел*, каде раскажувачот е една современа жена, која говори за својата несреќа - животот со еден алкохоличар.

Улогата и местото на Петре М. Андреевски во македонската книжевност се извонредно важни. Тој отвори пат за еден нов, модерен по форма реализам, кога изгледаше дека темата на селото и историските теми веќе се "истрошени" и дека заминуваат во реалистичниот музеј на неупотребливи нешта. Напротив, тој ни покажа дека и за "село", и за "регион" и за војна може да се пишува дури и со дијалект, а сепак - на начин модерен колку што е тоа и во *Странецот* на еден Ками!

Задача:
Анализирај го стилски горниот извадок, во кој Велика го опишува Јон, со огромна љубов и наклонетост. Потцртај ги сите стилски "жаришта" од кои се гледа нејзината љубов кон него – извици, сликовити споредби, метафори. Изброј ги потем сите зборови, па потем изброј ги зборовите што се употребени за да се добијат сите *фигури*. Спореди ги двата броја, за да установиш колку е "густ" стилот на Андреевски!

ЖИВКО ЧИНГО

ГОЛЕМАТА ВОДА

Во македонската литература Живко Чинго дебитираше во 1961 година, со збирката раскази *Пасквелија*. Роден е во 1935, во селото Велгошти, Охридско, а умре во 1987 година. Дипломира на Филозофскиот факултет во Скопје, работел како професор во гимназија во Охрид, а потоа како новинар во повеќе редакции во Скопје. Бил директор на МНТ и член на Друштвото на писателите на Македонија.

Освен *Пасквелија*, Чинго ги објави и следните книги:

Збирки раскази: *Семејството Огулиновци, Нова Пасквелија, Пожар, Вљубениот дух, Накусо* и *Гроб за душата* и *Бунило (*посмртно).

Романи: *Големата вода, Бабацан* (посмртно), *Сребрени снегови* (роман за деца).

Драми: *Образов, Sидот-водата, Кенгурски скок, Макавејските празници*.

Големата вода

Своето високо место во македонската литература Живко Чинго го заслужи, пред сè со своите раскази од збирките *Пасквелија* и *Нова Пасквелија*. Во тие раскази тој се дефинираше како еден посебен вид реалист, со жестока критика кон општествената стварност, особено кон повоениот "здив на Револуцијата" и времето во кое се случуваа крупни општествени промени на штета на поединецот и неговото право на приватност (колективизацијата, ширењето на комунистичкиот идеал). Но, во исто време, нај-

лична составка на тој *чинѓов стил* беше и рамнотежата што со тој суров критички реализам ја воспоставуваше неговата склоност кон фантастичното, митот, сонот, фантазијата, народното волшебно творештво. Јунаците на Чинго живеат меѓу суеверието и комунистичкиот идеал, меѓу соништата и суровото јаве, меѓу вербата во чудото и баналниот настан. Тие живеат поделени меѓу Бог и безбог. Како извори од кои Чинго "учел" се спомнуваат обично – народното творештво, посебно волшебните сказни, Исак Бабељ и неговиот "стилски префинет" реализам, но и татковците на фантастичниот расказ – Едгар Алан По, на пример. Кај Чинго, иако секогаш се расправа за стварноста, посебно за шаблоните на комунистичкиот идеал, сепак постои и "резервен" свет – светот на легендата и фантазијата.

Така е и во неговиот роман *Големата вода*. Дејството на романот се случува во "гладната" 1946 година, една година по завршувањето на војната, во еден дом за воени сирачиња. Главни ликови се момчето Лем (кој раскажува во прво лице, како "јас" раскажувач) и неговиот содружник во домот, бунтовникот – дете Исак Кејтен, именуван постојано како "Кејтеновиот син". Домот за сирачиња е претставен како одвратен простор во кој децата се тренираат и дресираат со железна, социјалистичка, сталинистичка дисциплина. Се издвојуваат тука со својата суровост ликовите на "другарот Аритон Јаковлески" и "другарката Оливера Срезовска. Првиот е управник и децата го викаат иронично "татенце", а втората е воспитувачка во домот. Домот е претставен како зандана: сѐ што децата гледаат е еден огромен ѕид. Порано домот бил некаква лудница или затвор: за тоа сведочат записите на ѕидот од претходните жители на ова монструозно "чистилиште" на кршливите детски души. Начинот на воспитување е ужасен: страшни казни со студ, глад, жед, ќотек. Секоја непослушност, секоја желба за слобода (дури и поглед кон небото, кон сонецто) се казнува најсурово. Домот е метафора за социјалистичката "школа на животот", која со најсурови постапки сака да произведе "здрави" и "свесни" граѓани на социјалистичкото општество. Тоа е остра критика на социјализмот како суров, отуѓен, студен општествен систем.

Во романот најсимпатичен е ликот на Исак, "Кејтеновиот син". Тој е природно бунтовен, "црна овца" во белото социјалистичко стадо на другарот и "татенце" Аритон Јаковлевски. Тој, Кејтеновиот син, внесува бунт меѓу застрашените деца, со самото

тоа што мисли и фантазира! Тој не се плаши од казна, затоа што суровите воспитувачи можат да му одземат сè, но неговата фантазија – не. Кејтен е идолот на Лем: тие заедно имаат еден сон – тоа е сонот за "Големата вода" (најверојатно станува збор за Охридското езеро!), која ја здогледуваат додека ги водат во затворот (домот) со висок ѕид. Големата вода во романот станува симбол на човековата слобода. Еве како ја доживуваат децата големата вода, тој централен симбол на романот:

Јас сè уште ја гледам таа вода. Кејтеновиот сон, нашиот сон. Проклет да бидам, сиот наш сон. Крај водата можевме да пропатуваме уште толку дни и толку ноќи, можевме да одиме без прекин еден век. Цел еден век. Уморот, тешкиот пат, гладот и жедта што нè следеа со часови додека нè носеа во домот завчас исчезнаа, божем сета наша мака, несреќи ги стопи добрата душа на Големата вода...Милата вода! Вечерното сонце легнало над брановите, им се предало. Гледате: конец по конец се одмотува од златното клопче на денот. Во тој миг Големата вода личи на некој огромен разбој што полека, бесшумно, чудесно ткае.

Пред таа убавина, поединецот престанува да се плаши и од казната на колективот, на општеството. Што е една казна наспроти убавината? Кејтен и Лем го напуштаат стројот за миг, под голема опасност да бидат казнети, само за да можат да си ја насладуваат душата со убавината и слободата:

Проклет да бидам, тоа беше вистина. Заборавив на казната, што значеше и казната пред една таква убост... Се искачивме дури на највисоката карпа. Проклет да бидам, највисоката. Насекаде околу беа вода и ѕвезди. Милиони малечки ѕвезди, проклет да бидам. Од нивниот благ оган како да се потпалуваше целото пространство, па чиниш насекаде светкаат, треперат. Слегле во водата, пловат...

Како што може да се забележи, стилот на Чинго (кој говори од устата на својот јунак, детето Лем) е стил на поет-сонувач. Двете деца – сонувачи, пикнати во студениот дом - ја доживуваат врвната убавина во точката во која се спојуваат спротивностите - водата и небото: затоа ѕвездите "пловат" како бротчиња по водата! Стилот на Чинго е лирски, поетичен, топол, како и во неговите раскази!

Но, да се вратиме на сижето на романот. Во романот, значи, наспроти студенилото на домот и ѕидот кој го сопира погле-

дот, стои бескрајната и топла Голема вода. Тоа е идеалот кој на децата им помага да ја издржат секојдневната тортура од своите воспитувачи, од која затворањето во подрум со глувци е – "детска забава". Романот е исполнет со ужасни слики на страдања на децата, од кои утре се очекува да бидат социјалистички дресери на нови кутри, деца. Но, одеднаш, во романот се случува пресврт. За тој пресврт кон подобро е "виновен" повторно Исак, Кејтеновиот син, кој во домот е дојден како целосен аутсајдер, "без реверс" (што значи – нема никого на светот што би го прифатил!). Имено, Кејтеновиот син успеал да украде едно дрво. Таа потресна сцена, во која суровиот Аритон Јаковлевски, подготвувајќи се сурово да го казни, го нарекува арамија, неранимајко и крадец, завршува така што на прашањето "Што си сакал, врашко момче, да направиш со ова дрво?", се добива одговорот: "Сакав да направам *мајка*."! Во училницата настанува страшна штама, а во Аритон Јаковлевски конечно се буди човекот:

-Мајка – очигледно збунето рече татенцето. И луѓе мои, луѓе златни, проклет да бидам, толку нежно го доближи тоа дрво до своите очи, почна некако чудно, долго да го гледа. Луѓе мои, се колнам, тоа беше мајка, вистинска мајка, видовме како рацете на татенцето попуштија, се занишаа... го подигна уште еднаш дрвото блиску до своите очи и, со глас што дотогаш не го имавме чуено, изусти: - Зар толку часови по снег, зар толку денови на студ, зар толку страв, - мрмореше Аритон Јаковлевски... Кејтеновиот син молчеше. Се колнам, само нашите очи, нашите погледи исто така тивко му говореа, - да татенце, толку студ, толку снег, толку страв, ништо не е тоа кога се има мајка, не студи татенце, не боли кога се има мајка...

Пресвртот кај Аритон Јаковлевски е целосен: тој ја сфаќа промашеноста на "спартанската", сурова стратегија на воспитувањето на децата во домот. Тој симболичен пораз на управникот на домот е и симболичен пораз на дехуманизираниот социјалистички, суров свет и желба за будење на срцето кај сите луѓе - жртви на тој систем. Во последниот пасус ја гледаме таа секогаш присутна, оптимистичка чинговска верба во човекот и во неговото будење: *Кутриот човек, самиот се казни за сè во домот. О, неразбирливо човечко срце. Проклет да бидам, ако за некого во животот повеќе сме се молеле на господа отколку за нашето татенце, за нашиот стар управител на домот, другарот Аритон Јаковлески.*

Чинго раскажува топло, хумано, поетски, со многу фигури, со "извиени", нанижани реченици, наместа со фантастични слики на нереалното. Од друга страна, тој е суров реалист во критиката на суровото општество. Во тој спој на топлото и студеното, мекото и острото се препознава личниот печат што тој ѝ го втисна на македонската современа проза која се движи од реализмот кон модернизмот.

Задача:
Размисли за она "проклет да бидам" што раскажувачот, детето Лем постојано го повторува. Зошто му е тоа потребно на авторот? Потсети се на поглавјето "Стилистика", каде се велеше дека секој од нас има свој "личен печат" во служењето со говорот. Има ли тоа постојано повторување на "проклет да бидам" некоја врска со идејата на романот – дека колективот не може да го скрши поединецот, неговата посебност и неговото *лично, неповторливо* срце?

ЛИРИКА

Лириката е еден од трите книжевни рода (покрај *епосот* и *драмата*). Самиот збор има грчко потекло и значи - пеење во придружба на некој инструмент, најчесто лира (по што и го добила името), но често се случувало да ја придружуваат и цитрата и флејтата.

Корените на лириката досегаат до VII век пед н.е. во Стара Грција, во времето кога се изведувале масовни и световни обреди. Со време се поделила на песни кои ги пееле хорови и поединци, а редовно пеењето било придржувано со игра. Танцот подоцна отпаднал, а отпаднала и музиката, така што веќе со појавата на **Пиндар** и **Сафо**, најголемите старогрчки лиричари, имаме поети кои можат да се поистоветат со денешната претстава на овој книжевен уметник.

Богатата лирска традиција што ја создаваат старите Грци ја продолжуваат старите Римјани, кај кои најистакнати поети се **Хорације** и **Катул**. Вистински процут лирската поезија доживува во XV и XVI век. Овој период и новото доба на римското тврешство се врзува со италијанскиот поет **Франческо Петрарка,** како и со **Вијон** во Франција, подоцна **Шекспир** во Англија. Иако овие големи поети во лириката ги внесуваат своите најдлабоки интимни расположенија, следното книжевно движење, класицизимот го прекинува овој тек, за да биде обновен со појавата на романтизмот и низ различните поетски движења да трае до денес.

Основна карактеристика на лириката е ритмичноста која се постигнува со повторување на нагласени и ненагласени слогови со повторување гласови, зборови групи зборовии со стилски фигури, најчесто тропи. Со ритмичноста се постигнува звучноста, на која многу поети и посветуваат посебно внимание и која лириката најмногу ја доближува до музиката.

Лирскиот вид е дел од лириката кој помага да се класифицираат видовите лирски пеења. Општо-прифатени видови се - *Лирска песна* (која натаму се дели на - *љубовна, патриотска, пеј-*

сажна, интимна, револуционерна) елегија, сатира, ода, хумористична песна, епиграм и епитаф.

Македонската поезија до ослободувањето веќе имаше богата традиција од која можеше да штедро да се напојува. Не беа тоа само делата на поетите во 19 и во првата половина на 20 век, туку и густите слоеви на народната лирика која им е доволно позната на сите кое во тоа време го зедоа перото в рака. Не случајно **Кочо Рацин** на Лопушник, непосредно пред загинувањето, печати книга со народни песни, и не случајно веднаш по ослободувањето се објавуваат уште такви книги. Тие беа вистинскиот извор за младите македонски поети, за - **Ацо Шопов, Славко Јаневски, Блаже Конески**... По првите нивни и по книгите на други поети, се јавија и **Матеја Матевски, Гане Тодоровски, Анте Поповски, Петре М. Андреевски, Влада Урошевиќ, Радован Павловски, Јован Котевски, Богомил Ѓузел, Михаил Ренџов**... како и поетите кои се јавија во седумдесетите, осумдесетите и деведесеттите години од минатиот век, и кои ги прошири изразните и мотивските капацитети на модерната македонска поезија.

Еден од најзаслужните што македонската поезија релативно брзо ги надминува колективистичките, соц-реалистички тонови, и кој со својот **интимизам** ги отвори вратите на вистинскиот поетски вриеж е АЦО ШОПОВ (1923-1982), автор на повеќе поетски книги, меѓу кои се издвојуваат *Ветрот носи убаво време, Небиднина, Гледач во пепелта.*

Критичарите творештвото на Шопов го сместуваат во четири круга:

Првиот го опфаќа периодот од 1944 до 1950, кој почнува со првата стихозбирка на поетот *Песни* а завршува со *На Грамос* објавена 1950 година.

Вториот почнува со *Стиховите за макатa и радоста* и завршува со *Ветрот носи убаво време*, отпечатена во 1957 година.

Третиот главно го определуваат двете најзначајни поетски книги на Шопов - *Небиднина* и *Гледач во пепелта*, која излегува во 1970.

Четвртиот круг го обележуваат двете последни книги на поетот - *Песна за црната жена* и *Дрво на ридот*.

Пресвртна книга не само за Ацо Шопов, туку и за македонската литература воопшто, е *Стихови за макатa и радоста*, со која поетски најубедливо се разнишаа цврстите бедеми на дото-

гашниот соц-реалистички модел на книжевното творење. Иако и дотогаш имаше песни во кои субјективните, личните расположенија не дозволуваа да бидат сосем задушени во колективистичката, нереална, пропагандна психологија, сепак **стиховите за маката и радоста** значеа почетокот на самостојноста на суверениот поетски исказ. Оваа книга е повод за позната книжевна конфорнтација помеѓу *формалистите и реалистите*, поточно помеѓу привржаниците на новата и на дотогашната, непродуктивна уметност.

Но, вистинскиот Шопов на сцената излегува со книгите од неговиот трет круг - *Небиднина* и *Гледач во пепелта*. Во песните од овие книги се сретнуваме со еден поинаков Шопов - мисловен, задлабочен врз суштинските прашања од животот, врз смислата, не-биднината, не-постоењето. Во првата книга се издвојуваат два циклуса - *Молитвите на моето тело* и насловниот *Небиднина*. Небиднината, како што го нагласува тоа критиката, е *средишната метафора* во сето поетско творештво на Шопов. Песните во *Небиднина* се *трагичен пат на човекот од неговото небитие до неговото битие* (Г. Стардeлов), што се доближува и до можното значење на зборот: небиднина - небитие.

Дека навистина се работи за своевидно патување, кажуваат уште првите два стиха:

Патував долго, патував цела вечност
од мене до твојата небиднина.

На ова патување поетот минува *низ пожари, урнатини, пепелишта*... за да соопшти потем дека патува *од тебе до мојата небиднина*. Патувањето *се случи една ноќ*, кога поетот потонува во *високи треви и густа мов* и кога *Ти дојде и ме однесе како глува поплава*. Но, кој тоа дошол што го позел поетот, која е таа *црна вода на болештината*, кој тоа *невлидив* во поетот седи и го руши ѕидот на крвта? Дали е тоа *непознатa жена* што минува *крај прозорецот на темнината* (дали во неа би можеле да ја наслутиме смртта) или нешто таинствено, нешто кое во себе чува ја сета (бес)смила, во која има дел и од поетот - *Од каде во тебе/мојата крв, жено*. Крајот на песната соопштува дека сите се на тој пат -

Патував долго, патував цела вечност
од нас до нашата небиднина.

На патот на не-битието, на исчезнувањето.

БЛАЖЕ КОНЕСКИ
(1921-1993)

Блаже Конески е една од најкрупните личности во македонскиот 20 век. Многу проучувачи на македонската културна и национална историја го нарекуваат *втор Мисирков*, поточно личност кој продолжи таму каде што престана Крсте П. Мисирков - даде најголем влог во нормирањето на литературниот јазик на Македонците, напиша извонредни студии за историјата на македонскиот јазик, на 19-от век и - се разбира - поезија според која се препознава втората половина на изминатото столетие.

Првата стихозбирка Конески ја објавува во 1948 година под наслов *Земјата и љубовта*. Иако значителен дел од своето време и енергија го посвети на јазикот и на низата професионални и општествени обврски, сепак Блаже Конески на поезијата и останува верен, речиси, до последните денови од својот живот. Од повеќето наслови, во сеќавањата на бројните читатели од сите генерации остануваат - *Велизка, Стерна, Ракувања, Златоврв, Сеизмограф*, но уште попознати се неговите поединечни песни и поеми - *Везилка, Тешкото, Григор Прличев, Стерна, Болен Дојчин, Одземање на силата, Марковиот манастир, Песјо Брдце*.

Стерна, една од петте песни од најдобриот циклус на Конески, како и другите, е изградена врз народна легенда. Според Марко Цепенков, Марко Крале, ја затнал водата и го куртулисал Прилепско Поле да не стане како Охридското Езеро". Стерна е подземна вода која секој час може да бликне и да предизвика поплава. Драматичната борба со најавената стихија се случува ноќе, во ниедно доба, кога Марко Крале ја затнува Стерната *со бубаќ, со партали... со камења, со карпи*, натрупани на дувлото *да крепат*. Веќе нема сон, кога сите спијат, тој е сам *буден во трудната*

ноќ/ како ајдут во пусија, чека. Чека - зашто знае дека и таа чека, трпеливо го чека својот час, мајката да го заспие детето, орачите да вечераат, последното жарче да згасне... Чека - зашто не за дека најлошото го крои тогаш кога ќе молкне, кога ќе се притаи и затоа го затнува дувлото -

со нокти кинев - и мавав и шибав
и толчев, и трупав грамада...
а кога запрев, задишен и потен
и минав со кална рака по челото,
кога се исправив сосем простум
и вдишив со сета душа воздух и тишина,
чув -
некој подземи, далеку, се кикоти,
како да ја прекрил устата со дланка.

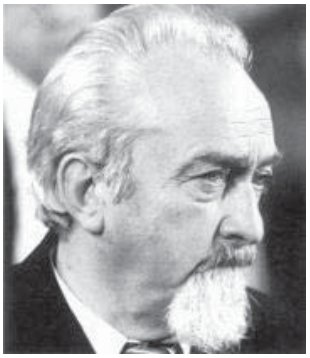
Марко Крале истрпнува, сите спијат него сон не го фаќа, Стерна како да се преселила во неговите гради,

таа расте.
Таа го чека само својот час -
да биде глуво и спокојно и темно кога ќе рикне,
ќе се оттиши,
ќе грне, да поклопи, да подави, да повлече
да се успокои во ширината.

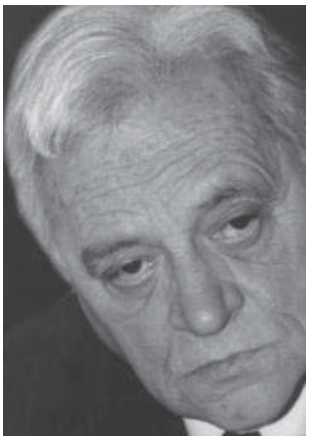
Има толкувања дека стерна е метафора за злото. Поетот, доколку ја прифатиме таа метафора, верува дека злото мора да излезе на површина и тогаш кога ќе го направи тоа што треба да го направи тоа - ќе се смири.

Матеја Матевски (1929) заедно со другите писатели од **втората** генерација, требаше во средината на 50-те години од минатиот век, да го продолжи она што во поезијата го почнаа Ацо Шопов, Славко Јаневски, Блаже Конески, Гого Ивановски. Имено: дефинитвно да ги напуштат догмите, да ја ослободат творечката имагинација и да почнат да создаат вистинска модерна македонска литература. Матевски тоа суверено го постигнува уште со првата стихозбирка - *Дождови (1956)*, потоа со *Рамноденица, Перуника, Раѓање на тра-*

ѓедијата... "Во поезијата на Матеја Матевски се одигрува една возбудлива драма на човечноста. Нејзиниот принцип, иако никогаш премногу истакнат и никогаш директен, произлегува од поетовото осознавање на човековите дилеми пред себе и пред светот" (Миодраг Друговац).



Гане Тодоровски (1929) целосно го прифаќа и го надградува *новиот естетички курс* со своите први објави во почетокот на 1950 година. Негови позначајни поетски книги се - *Спокоен чекор, Апотеозеа на делникот, Снеубавен ден, Скопјани...* Тодоровски гради *критичка поезија* која воспоставува отворен дијалог со современието, со многу актуелни личности, појави и процеси. Тодоровски е и поет на градот, на отуѓениот живот во, се понапрегнатата урбана средина, поет на секојдневието, на обичните луѓе, на обичните нешта, оние кои понекогаш создаваат повеќе радост и смислата. Тодоровски пее и на патриотски мотиви, но секогаш со поткренат тон, со блага иронија, со духовит коментар.



Лирски летописец на земјата македонска - е наречен **Анте Поповски** (1931-2003) уште во далечните педесетти години од минатиот век, по појавата на неговите поетски книги *Вардар* и *Непокор.* Читателите и критичарите брзо препознаа во неговата поезија *сложена родољубива симфонија*, како да ја видоа со своите очи, како да ја допреа со рака сопствената, историјата на македонскиот народ. *Се преѓрнавме и нема разделување* - напиша тој за својата земја, која - *и ѕвездите ѓи научи да шепотат македонски*. Анте Поповски е длабоко во душата на својот народ, а неговите страдања, копнежи, идеали блеснуваат во чистиот јазик што со толку страст го слушал од своите баби и дедовци во Лазарополе. Тоа тој го потврдува од книга во книга - од *Камена, Тајнопис, Љубопис, Сина песна*, до последната *Света песна* - едно обемно поетско дело, поет-

скиот тестамент што Поповски интензивно го пишуваше во последните години од животот.

Петре М. Андреевски (1934) е поет длабоко внурнат во густите слоеви на македонскиот дух. Тој сиот - и со поезијата, и со прозата и со драмите - е во фолклорот, во легендите, во преданијата и во волшепствата на македонскиот јазик, истиот оној јазик што Петре жедно го слушал од своите баби и дедовци, што го читал кај Марко Цепенков, Кузман Шапкарев... Најзначајна поетска книга на Андреевски е *Деницијa* во која се преплетуваат реалното и нереалното, еротското и фатумското. Деницијa е и жена и земја, *капка вода меѓу две суви нетца, Таа го има вкусот на хранатa/ што гладно ја цвакаа моите предци...* Својот неисцрпен восхит од богатството на фолклорот, од неговите таинствени длабочини Андреевски го манифестира и во другите објави како што се - *Дални наковални* и *Пофалби и поплаки*.

Една нова, дотогаш малку практикувана лирика, внесува во македонската поезија **Јован Котески** (1932-2000). Тоа се песните за *селскатa сиромаштија*, за гладот, за парчето леб, за земјата, за мајката - *легнатa до мене/ ти во мене лаеш/ селска сиромаштијо.* Но, Котески има пошироко поетско интересирање - тој е свртен и кон љубовта, кон жената, кон татковината, кон војната. Во една од своите најубави песни *Кајмакчалан*, тој пее: *Јас не знам кој со кого/ и кој за кого во кој ден/ но ова чудо од коски/ ме плаши.* Најпознати му се книгите - *Земја и страст, Злодоба, Хераклеја, Живожарица...*

Во 1960 година, тогаш двајцата млади, но поети кои силно го најавија своето доаѓање во литературата - **Радован Павловски** (1937) и **Богомил Ѓузел** (1939) го објавија манифестот *Епскотo на гласање*. Во духот на традициите од европските книжевни движења (футуризмот) двајцата поети својата поетика ја најавија (и ја објасниј) преку манифест - форма, која подоцна ќе ја применат и други македонски писатели. *Новата естетика* што ќе ја создава нивната идна поезија *во својата незаситна хајка по убавото го опфаќа поимот за убавото...однатре,* нагласуваат тие во Манифестот, останувајќи доследни на синтагмата *хајка по убавото*. Таа може да важи за уметноста воопшто, но во случајот на Радо-

ван Павловски добива посебно значење зашто сета негова поезија, сиот раскош на неговата метафорика, во која доминираат космолошки метафори - светлината, небото, ѕвездите, молњите - е едно неповторливо естетско доживување. - *Истовремено постојам насекаде расфрлан како ветер* - вели тој во еден стих и како да сака со него, барем донекаде, да се објасни себе си во природата и во поезијата. Зашто, сета природа е во неговите стихови и секоја негова песна е дел од природата - тие се врзани во стихија која надоаѓа од сите страни, чиј извор е некаде во хаосот, во потсвеста, во восхитот од постоењето. *Ако умрам носете ме на насилка од метаформи*, вели тој во песната *Порака*, нагласувајќи ја и на таков начин својата исконска поврзаност со метафората. Или:

Во планината ѕвечи
диво ветре
затворено во бронза
Од водата се крева жешка магла
Со себе ќе го понесам
најчистото цвеќе направено од воздух

Овие стихови не прифаќаат објаснување, во нив нема јасна трага по која може да оди толкувачот. Тие, едноставно се доживуваат.

Радован Павловски е автор на дваесеттина поетски книги, од кои позначајни се - *Суша, свадба и селидби, Корабија, Високо пладне, Низ прозирката на мечот, Зрна, молњи, клучеви...*

Богомил Ѓузел на поезијата ѝ дава интелектуална димензија, тој не пее, туку создава, ги преплетува минатото, митовите, историјата со времето во кое живее. Тој поетски ги толкува историските периоди, објаснувајќи ги со нив денешните случувања. Ѓузел е автор на *Медовина, Алхемиска ружа, Бунар во времето, Стварноста е сè...*

Влада Урошевиќ (1934) е поет на фантастичното, оничкото, надреалното. Тој е, речиси, подеднакво присутен во литературата и со поезија и со проза (раскази и романи), а своето естетско проседе го објаснува на следниот начин: *Наспроти литературата што има претензии да ја подражава реалноста, земајќи ги принципите на таа реалност за основи на својата слика на светот, постои литературата на имагинарното, каде што сликата на светот се оддалечува од реалноста - во целост или во детали, низ опис на средина, низ внесување суштества или поја-*

ви, физички или биолошки закони, технички пронајдоци или општествени услови што не одговараат на оние што опишиот фонд на егзактните знаења ги има регистрирано и класифицирано како реалии. Овој свој став Урошевиќ консеквентно го остварува почнувајќи од - *Еден друг град, Невиделица, Летен дожд, Ѕвездена терезија, Хипнополис...* како и во другите поетски и прозни книги.

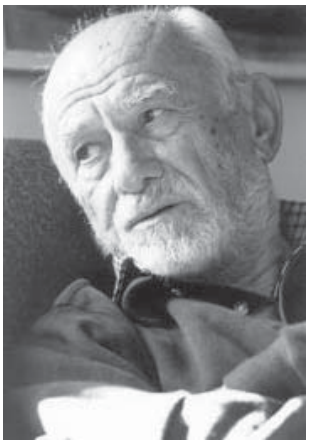
Михаил Ренџов (1936) е изразит лиричар, поет кој трага по звуците во природата и во зборот, нурнат во тишината на минатото, на манастирите и на псалмите. Своето богато поетско дело го најави со стихозбирката *Иселеник на огиноѓ*, потоа, *Ноќно растење на зборот*, па, *Полноќ, Страв, Аутодафе...*

ДРАМА

Зборот *драма* има грчко потекло и значи *дејство*. Денес под *драма* се подразбираат две работи: а) книжевен род, б) вид што драмата како род го содржи.

Книжевниот род *драма* постои повеќе од 25 векови. Се смета дека почнува да се формира во моментот кога од хоровите во Стара Грција почнале да се издвојуваат по една, две или повеќе личности чии дијалози го формираат драмското дејство. Тоа дејство натаму морало да се лоцира во одреден простор и во одредено време, потем морало да има заплет, кулминација и расплет, што овозможило да се формира *драмата* како посебен книжевен род. Набрзо се издвоиле *трагедијата* и *комедијата* како посебни драмски видови, додеката *драмата* како посебен вид се оформува во 18 век. Таа третира материја која не завршува трагично, во која со драмски елементи со разглобува некое сериозно прашање.

Коле Чашуле: *Црнила*



Црнила е најпознатиот драмски текст на Коле Чашуле. По оваа драма Чашуле ги пишува и *Житолуб* и *Суд*, а сите три ја сочинуваат трилогијата која од нејзините проучувачи е наречена *Македонски црнила*. **Македонски** - затоа што сите се од поблиското минато на македонскиот народ; **црнила** - затоа што во нив, буквално, е сето историско црнило, сиот апсурд, бесмисла и безизлез на случувањата, јунаците, на луѓето кое живееле во тие времиња.

Во 1961 година *Црнила* првпат е изведена на сцената на МНТ. Потоа е изведувана во Прилеп, Битола, Загреб, Нови Сад, во Полска. Како книжевен текст излегува во 1967 година.

Црнила е драма за убиството на Ѓорче Петров. Дејството се случува во 1921 година, во домот на македонските емигранти Христови, во Софија. Врховистичката организација го одбира нивниот дом за место од каде ќе се координира акцијата. Во него се собираат терористите - Фезлиев, Иван, Методи и Луков кој е задолжен од повисоките инстанци на организацијата (Иванов) за успешно спроведување на акцијата. Во станот е и Неда, сопругата на Христов, инаку љубовница на Иван. Драмата почнува токму со љубовна сцена меѓу Неда и Иван, која со својата нервоза и напнатост како да ги предвествува драматичните случки што престојат. Потоа доаѓаат Луканов и нејзиниот сопруг Христов, кој ѝ соопштува дека ќе мора некое време да замине, затоа што станот ѝ треба на организацијата. Значи, станува веќе јасно дека тука ќе се случува сè, иако главниот настан ќе се одигра надвор, на улиците во Софија. Друштвото се собира во станот и сите го чекаат него - Младичот кој е избран да го ликвидира Ѓорчета Петров. Младичот доаѓа, Луканов и Фезлиев му објаснуваат дека се работи за голем непријател на организацијата, за предавник кој мора да биде убиен. Тоа за 20-годишниот Орце, како што, којзнае зошто, го наречува Фезлиев, е доволно - тој е чист идеалист, докрај верен на идеалите на организацијата, не прашува кој е тој **предавник** што треба да биде убиен и ветува дека работата ќе ја заврши како што треба. Ноќта, спроти денот на убиството, се случува уште еден разговор меѓу Младичот и Луканов, од кого призлегува дека новодојдениот е голем пријател и почитувач на Ѓорче Петров. Именно, се случило така што пред повеќе години, кога Младичот бил дете, Турците да ги испотепаат неговите родители, а мајка му одвај да успеала да го качи на некое дрво и на тој начин да го спаси. Колежот во дворот на неговите родители уште траел кога наишол Ѓорче со четата и го избркал Турците, го симнал момчето од дрвото, му рекол дека ќе го направи комита и дека секогаш кога ќе му треба нешто може него да го побара. Момчето е првпат во Софија и го замолува Луканов да му организира средба со Ѓорчета, кого одамна не го видел. Ова за момент го стаписува Луканов, па проверува колку младичот се сеќава на Ѓорче, дали би го познал по одот и слично и, секако, му ветува, дека ќе му среди да се види со легендарниот војвода. Додека да се случи убиството, Чашуле низ дијалогот меѓу Луканов и Фезлиев не запознава со моралните ликови на групата која го спроведува атентатот. Тоа се пропаднати револуционери, обични убијци кои постојано прават

сплетки и заговори кој, кога и како да биде убиен. Тие веќе ја подготвуваат и смртта на Младичот за да не остане трага по убиството на Ѓорче и тоа бугарската полиција да го сфати како одмазда за неговото ликвидирање. Убиството се случува, и токму кога Орце се враќа во станот, случајно, од една жена од соседството дознава кого убил. Вистината го поразува, а Фезлиев, кој речиси сето време е пијан, препознавајќи се себе си во младоста во лицето на Младичот, му вика да бега, *зашто тие го имаат подготвено и твоето убиство. Да, да убиство. Бегај, и ако успееш, раскажи му ја на светот својата вистина* - му вели на збунетото момче. Орце бега, а Луканов ги праќа убијците по него, ако го најдат веднаш да го убијат каде и да било тоа. Но, набрзо доаѓа веста дека го нашле - обесен, во паркот. Сето тоа што се случило е премногу за чистата, невина душа на 20-годишниот Орце. На Луканов му го даваат писмото што Орце го оставил токму за него. - *Во ова писмо, оној Младич, ме нарекува... предавник. И ми се заканува со Историјата. И порачува нејзе, на Историјата, да го задржи во убав спомен... Насјтрашното е во тоа што сево околу нас свршува како затворен круг. Денес, еве и Ѓорче е мртов. Мртов си и ти. Па сепак, никој не мисли дека сево ова е некаков крај. Иванов за мене смислува некој нов Ѓорче Петров, го именува, веројатно, како Димо Хаџи Димов или којзнае како и се готви, веќе утре, да ми го порача мртов, со истата закана - ... дека ако не отиде главата на тој нов Ѓорче, ќе отиде - мојата. А и Иванов, малечок мој, зборува како и ти - за Македонија. А таа е мртва, одамна мртва, првин во нашиве срца, а после таму каде што ја бараш ти - во Историјата.* - Во овој монолог Луканов објаснува, речиси сè - и себе си, и врховистите и сета состојба што во тој период владее во Софија, а која се однесува на Македонија.

На тој начин црнилата на македонскиот народ излегуваат на површина во сета нивна драматичност, во сета историска тежина. Времето кога се случуваат е црно, што поцрно не може да биде - кога највидните Македонци паѓаат од сонародници кои станале отпадници, слуги на бугарскиот двор.

Томе Арсовски: *Парадоксот на Диоген*

Драмата *Парадоксот на Диоген* Томе Арсовски ја објави во 1961 година, во времето кога Македонија е во тогашната заедничка југословенска државна заедница, која, пак, беше уредена според социјалистичкиот самоуправен систем. Во амбиентот на тој систем се случува парадоксот, наречен според Диоген: барајќи човек, човекот да се загуби себе си. Имено:

Драшко Каровски е млад инжинер кој е обвинет за уривањето на еден хотел, чиј проектант и изведувач е токму тој. Обвинувањето е дотолку поголемо што при уривањето на хотелот има две човечки жртви и е направена голема материјална штета. Прашањето што произлегува од судскиот процес е - дали и колку е виновен архитектот, а колку општеството во кое тој живее и работи?

Арсовски најголемиот дел од драмата го фокусира врз ликот на архитектот Драшко Каровски. Низ исказите на неговата сопруга, неговите родители, пријателите, колегите, писателот навлегува длабоко во сложената структура на главниот лик - објаснувајќи го него, но објаснувајќи ја и социјалната компонента која придонесла Каровски да стане таков каков што бил.

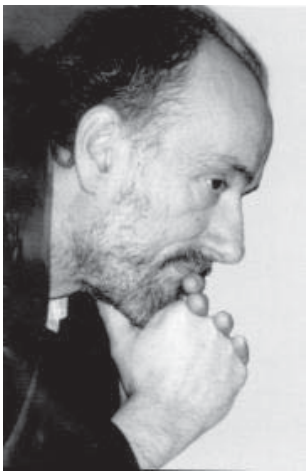
Од сите искази и од податоците што ги дава самиот Каровски дознаваме дека тој студиите ги завршил во Љубљана со висок просек и во многу тешки услови - морал и да учи и да се издржува самиот. Во овие студентски години, тој во Љубљана се запознава со Борика Корда, која исто студира и која исто потоа станува инжинер. Заедно доаѓаат во Македонија, но својот животен пат тој не го продолжува со неа, туку со жена со проблематичен морал, жена од дното, речиси проститутка, која од некои нејасни хумани цели сака да ја извлече од таму и да ја стави на повисоки и, социјално, поспокојни рамништа. Се чини, оттука почнуваат неговите проблеми, и тука е лоциран диогеновскиот парадокс.

Од скромен, од човек полн со човечки идеали, Драшко се преобразува во сосема спротивна личност - станува алчен по материјални богатства, дрзок, бескрупулозен. Тој ги уценува сите

околу себе, вклучително и директорот на претпријатието, партизански борец во чии раце умрел брат му во војната. Тој за да го смири и за да го зачува *македонскиот Корбизје* му го отстапува сопствениот стан. Каровски веќе на 30 години има премногу, но ќе се покаже цената што ќе ја плати за таквиот живот е превисока.

Имено: материјалниот раскош ги уништува неговите идеали, го деградира морално. Тој добивајќи сè, останува без ништо, а уривањето на хотелот е само последица на општата состојба - и негова, но и општествена. Општеството со поттикнувањето на потрошувачката психологија ја иницира и забрзува етичката ерозија, која потоа доведува и до целосен духовен слом на младиот инжинер, кој покажува дека *да се има* не е исто и *да се биде*. На тој начин во *Парадоксот на Диоген* се испреплетуваат личните и општествените причини за успехот и неуспехот, за подемот и падот, за не-моралот во едно време и во еден систем кои, ете, можат да имаат и трагични последици.

Горан Стефановски: *Диво месо*



Во 1979 година на сцената на Драмскиот театар во Скопје, Слободан Унковски го постави вториот драмски текст на Горан Стефановски - *Диво месо.* Не помина многу време од премиерата и оваа претстава беше прогласена за најдобра не само во Македонија, туку и во тогашна Југославија, освојувајќи ги, речиси, сите награди на тогашното Стериино позорје, југословенска театарска манифестација. Беа тоа sвездени мигови за македонскиот театар, но и за македонската драмска литература која токму Горан Стефановски ја издигна на многу високо ниво. Оттогаш *Диво месо* не престанува да ги предизвикува театарските режисери, но и читателите од сите возрасти.

Диво месо е драма за едно тешко време во кое семејството и единката се изложени на жестоки притисоци, насилства, опасности. Време на раслојување на семејството, и на грчевити обиди на поединецот да се зачува себе си и да му се спротивстави на зло-

то. Тоа е јадрото на драмата. Околу него кружи општата атмосфера - претстојната војна, надоаѓањето на фашизмот, психолошките и социјалните конвулзии ние кои минуваат сите - и како единки и како групи (семејства).

Местото на случувањето е Скопје (Дебар маало), а времето пред самиот почеток на Втората светска војна. Семејството Андревевиќ го сочинуваат Димитрија, бивш sидар, сега парализиран, во количка, неговата сопруга Марија, нивните три сина - Симон, Стево и Андреја и Вера, сопругата на Симон. Тројцата браќа се сосем различни меѓу себе - според начинот на кој живеат, според разбирањата на актуелните случувања и според трагедијата што на сите им се случува. Најстариот Симон е веќе "отпишан" - алкохоличар, работи како келнер, пека по син, умира во јавна куќа; Стево, референт во претставништво на германска фирма за автомобили, кусоглед сноб кој сака брза кариера, а кога ќе се освести ќе биде доцна; Андреја обичен работник, продавач во бакалница, приврзаник и учесник во отпорот спроти војната.

Херман Клаус е Германец, кој доаѓа во Скопје, божем во обична посета на претставништвото, но подоцна излегува дека неговата мисија со многу конкретни задачи. Прво, го пензионира Херцог, кој е раководител на претставништвото, затоа што е Евреин, а потоа насилно ја урива куќата на сакатиот Димитрија, затоа што зградата на претставништвото, чии простории се залепени со куќата, требало да се прошири. Но, од доаѓањето на Клаус до уривањето на куќата, во Домот на Андреевци се случува вистинска драма. Стево се покажува во издание кое го формира извесно време наназад, а кое со доаѓањето на Клаус кулминира: тој е сиот во ветувањата за убавата иднина што го чека покрај Германецот, ситен покрај него, снисходлив, арогантен кон своите (*На глава сте ми качени... Мене ме вика Европа, а вие не ме признавате за човек во ова посрано маало. Да можам да се откачам од вашето лепило, ќе летнам*). Доцна сфаќа дека Клаус од него ќе (по)бара две работи: да му помогне да го убеди неговиот татко со добро да ја напушти куќата и - него самиот, за неговите (хомо)сексуални потреби.

Вистинската несреќа, речиси, инстинтиквно ја чувствува и ја искажува Марија, мајката на тројцата браќа. Кога влегува Клаус во нивниот дом, таа само извикува: *диво месо*. А кога Клаус ќе побара објаснување што значи тоа, Стево му објаснува:

Тоа е бабина девет҃ина. Празно верување дека ако некому му влезе влакно во г҃рло҃то, околу корено҃т на влакно҃то ќе се с҃твори месо кое не е човечко и кое ќе рас҃те и нарасне т҃олкаво да г҃о уг҃уши човеко҃т.

Тоа и ќе се случи; Клаус е дивото месо што ќе го задуши семејство Андреевци. Затоа што: Стево откако ќе ги преживее сите фази на својата заблуда, оди по пиштолот на Андреја за да го убие Клаус, Андреја учествува во штрајкот, затворен и испратен на робија, а Симон умира во јавна куќа.

Горан Стефановски немал намера да напише "обична" драма за несреќното скопско семејство. Околу неговата драма се формирани уште неколку кругови кои *Диво месо* го издигнуваат на едно многу повисоко, поуниверзално рамниште. Тоа секако се - назнаките за бруталноста на фашизмот кој доаѓа и во Скопје (односот кон Евреинот, искажувањето на Клаус за Словените...) подредената положба на македонскиот народ - презимињата на **ќ**, **вардарско-бановскиот** јазик на кој зборуваат јунаците во драмата, Ристиќевата палата итн. Сите овие обележја го прават *Диво месо* еден од најзначајните драмски текстови во македонската литература.

ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА

Иако првите песни за деца во македонската литература ги напишал уште **Григор Прличев**, и сакал да ги објави во 1872 година, и иако 30-тина години пред него Јордан Хаџи Константинов-Џинот ја напишал *Таблица перваја*, текст што требало да им помогне на децата во првите училишни години - сепак, македонската литература за деца својот вистински развој го почнува дури по завршувањето на НОБ и ослободувањето на Вардарскиот дел од Македонија. Првата книга песни за деца се вика *Македонче*, нејзин автор е Ванчо Николески, а од печат излегува во 1946 година. Но, многу брзо по неа излегуваат и: *Пионери, пионерки, бубачки и шумски сверки, Распеани букви* и *Милиони цинови* од **Славко Јаневски**, *Волшебното ливче* и *Белиот гостин* од **Васил Куновски**, потоа *Првите цутови* и *Палавото змајче* од **Борис Бојаџиски** и тн. Набрзо младите читатели го добиваат и првиот роман - *Волшебното самарче* од **Ванчо Николески**, како и првата драма - *Дадовме збор*, чиј е автор е **Борис Бојаџиски**.

Во овие, како и во делата што се јавуваат до крајот на четириесетите и педесетите години, доминираат случувањата од неодамна завршената војна, судбината (или, дури, и учеството на децата во неа) начинот на кој децата неа ја доживеале.

Мотивите и темите на поетските, прозните и драмските дела за деца во македонската литература, значително ги проширува **втората** генерација писатели за најблагородните читатели: **Видое Подгорец** (еден од најплодните писатели, чиј роман *Белото џиганче* и натаму е актуелна лектира за сите генерации-ученици) **Глигор Поповски** (автор на повеќе романи, книги песни и раскази, меѓу најчитаните *Бојан*) **Оливера Николова** (која со *Зоки-Поки*, за најмладите и со *Девојките на Марко* за малку поголемите деца откри нови простори и на изразен и на тематски план), потоа и **Михо Атанасовски**, **Стојан Тарапуза**, **Бошко Смаќоски**, **Цане Андреевски, Јован Стрезовски, Александар Поповски, Ристо Давчевски, Рајко Јовчевски, Велко Неделковски**, **Киро Донев** се до помладите писатели, како што е **Горјан Петрески**, на пример, чии

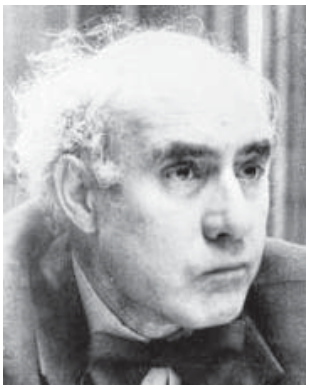
романи *Марта* и *Снеговите на Килиманџаро* беа, и се, со задоволство читани. Треба да се одбележи дека во детското творештво се обиделе, и на извонрден начин успеале, и писатели како што **Петре М. Андреевски**, чија книга *Касни-порасни* и натаму со радост ја читаат првооделенчињата, **Славко Јаневски** долго, речиси сиот творечки век, не ја напушти литературата за деца пишувајќи и такви книги, како што е трилогијата за **Пупи Паф**, песни за деца имаат напишано и **Блаже Конески** и **Радован Павловски** и **Светлана Христова-Јоциќ**, романи напишале и **Луан Старова** и **Јагода Михајловска-Георгиевска**... и уште бројни други писатели кои напишаа и нови песни и нови романи и нови драми, кои го внесуваат во нив новото време, новите интересирања и преокупации на најмладите читатели.

МАКЕДОНСКАТА НАУКА ЗА ЛИТЕРАТУРАТА

Науката за литературата во македонската книжевност во вистинска смисла за зборот се формира и почнува забрзано да се развива дури по ослободувањето, иако и во 19-от и во првата половина на 20-от век има повеќе објавени прилози кои имаат научен пристап (посебно книгата *За македонците работи* од Крсте П. Мисирков објавена 1903 година). Но, со оформувањето на научните институции, уште повеќе со развојот на образованието на сопствен јазик, неопходно беше да се расветли сопственото културно минато. Затоа и првите научни работници во литературата се зафаќаат токму со истражување на богатите наслојки во писмената традиција и во фолклорот.

Харалампие Поленаковиќ (1909-1984) е првиот кој со вистинска научна методологија и со голема научничка страст почна да го раскопува македонското минато, почнувајќи уште од времето на Кирил и Методиј , преку 19-от век, па се до случувањата во времето во кое живее. Тој "прв меѓу првите кај нас ја осмисли онаа почетна и ударна етапа во развитокот на нашата наука за литературата која се одвива под знакот на пасионираното собирање и одгледување факти и податоци, новооткриени и новосогледани, но истовремено и на стремежот и напорот на новото читање, нашето толкување на фактите" - вели Гане Тодоровски. Последниот дел од исказот на Тодоровски - *новото и нашето толкување на фактите* - се клучни за развојот на литературната наука. Придонесот на Харалампие Поленаковиќ во таа смисла е огромен - тој пишува и објавува студии за Кирил и Методиј, за македонскиот фолклор, за Миладиновци, за сите писатели во 19 век, за Новата македонска книжевност... Како вистински книжевен историчар тој зад себе остави многу, речиси, целосно истражени подрачја во македонската средновековна и понова книжевност.

Кирил Пенушлиски (1912) е втемелувач на фолклористиката и нејзин најавторитетен претставник. Сè до 19 век, македонскиот народ не можејќи да создава пишана, создава усна, народна книжевност која претставува неговото најголемо богатство во столетијата наназад. Огромниот фонд епски и лирски песни, потоа бројните приказни, преданија, басни... што во 19-от век почнаа со голема љубов да ги собираат Кузман Шапкарев, Марко Цепекнков и другите собирачи на народното творештво - требаше да се проучи, да се систематизира, да му се доближи на современиот македонски читател. Оваа пионерска задача темелно, компетентно и целосно ја оствари Кирил Пенушлиски, навлегувајќи во феноменот на народната песна и приказна. Преку бројните анализи и студии Пенушлиски допре до секое дело што го оставија зад себе сите собирачи во претходните столетија, одредувајќи ја и неговата книжевно-историска, но и неговата уметничка вредност. Денес македонската литература го има на располагање повеќетомното дело на Пенушлиски како еден од своите најцврсти темели врз кои се издига сето духовно творештво на македонскиот народ.

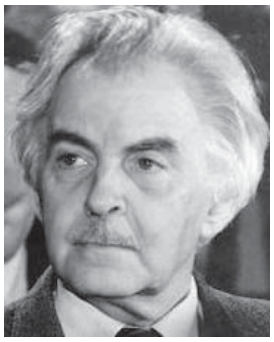


Димитар Митрев (1919-1976) е првиот македонски вистински книжевен критичар. Тој е еден од славната група македонски писатели кои во 1938 година во Софија го формираат *Македонскиот литературен кружок* (во кого членуваат и Никола Вапцаров, Антон Попов, Ангел Жаров, Ѓ. Абациев...) и кои на своите собири критички ги разгледувале и своите дела, но и делата на другите македонски поети. Митрев уште тогаш се појавува како критичар, а по ослободувањето тој ја пишува и првата критика за дело објавено по ослободувањето - за стихозбираката *Песни* од Ацо Шопов во 1944 година. Од тогаш до крајот на својот живот Димитар Митрев напиша бројни анализи за многу дела од многу наши писатели, не воздржувајќи се да го

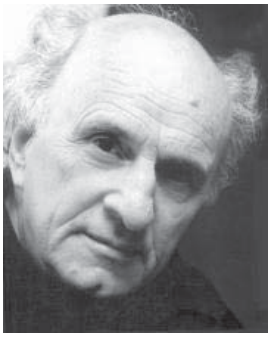
каже својот суд отворено, прецизно, аргументирано. Но, освен за своите современици, предизвик за Митрев се и делата на Григор Прличев, Димитар Талев, Кочо Рацин, го анализираше и односот на Илинденското востание во уметничката литература итн. За неговото значење, Блаже Конески во една пригода напиша: *Митрев веќе со својот позив на критичар беше повикан да го расчистува теренот за еден нов дух на хуманистичка акција и посебно да ги осветлува патиштата на нашиот литературен процес, а по својата голема дарба на публицист и полемичар да се искажува речито за судбината на македонскиот народ, да го објаснува неговото минато, да ја брани неговата сегашност и да мисли на неговиот натамошен развиток.*

Блаже Конески (1921-1993) - без сомнение, најкрупната фигура кај Македонците во втората половина на 20-от век. И како книжевен научник, Конески остави дела со трајно и неодминливо значење. И за него голем предизвик беше 19-от век - студиите за Кирил Пејчиновиќ, Григор Прличев, Марко Цепенков, Крсте Мисирков, но и за Климент Охридски, за Лазар Личеновски, Никола Мартиновски и за многу други. Книжевните есеи и книжевно-историските прилози на Конески денес претставуваат значаен сегмент во вкупната литературна наука. За него Миодраг Друговац вели: - *Конески знае дека едно научно соопштение од оваа област и од ваков вид, несомнено претставува прв и многу важен, дури и неоценливо значаен чекор во откривањето на историската вистина за делото, писателот, појавата, а станува дел на книжевната историја дури во чинот на синтетизирањето на двете свести - на фактографската и на аналитичката.*

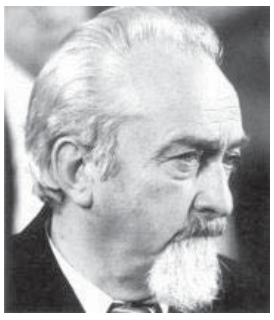
Александар Спасов (1925-2003) со својата критичарска активност се јавува кон крајот на четириесеттите години, со еден прилог за заоставштината на Кочо Рацин. Но, покрај Рацин, кому му го посвети сиот творечки век, Спасов во почетокот се интересира и за Жинзифов и Константин и Андреја Петковиќ, како и за многу дела од своите современици. Сепак, според повеќе следувачи, Спасов е, пред сè, книжевен историчар, па дури потоа и критичар.



Милан Ѓурчинов (р. 1928) ја оценува и ја анализира современата македонската литература уште од 50-тите години на минатиот век, давајќи и теоретски придонес за актуелните книжевни и критичарски процеси. Но, Ѓурчинов покрај бројните анализи за редица значајни остварувања на современите македонски писатели, објавува и повеќе студии и компаративни прилози од светската литература (во најголем дел од руската класика и модерна) доближувајќи му ги на македонскиот читател и вредностите, но и општествените и политичките околности во кои создавале големите светски писатели.



Георги Старделов (р. 1930) - естетичар, кој на теоретско и критичко ниво со нагласено внимание ги следи сите значајни појави во нашата литература. Старделов како ретко кој друг напиша и објави монографски студии за најзначајните писатели - Ацо Шопов, Славко Јаневски, Блаже Конески, Анте Поповски, но неговото творештво содржи судови и херменевтички анализи на автори од сите генерации, вклучително и најновите. Меѓутоа, проучувањата на Старделов навлегуваат и во културната историја (најновите прилози за Мисирков, за Илинден, за АСНОМ) и во културно-уметничко наследство, во ликовната уметност итн.



Гане Тодоровски (р. 1929) - е подеднакво присутен и во книжевната историја и во книжевната критика. Неговите објави за Константин Миладинов, за Рајко Жинзифов, за Прличев, Мисирков, Китанчев, за Вапцаров денес се значаен прилог во фондот проучувања и истражувања на нашите знаменити дејци. Нагласеното интересирање за националните аспекти придонесе Тодоровски да биде назначен за афирматор на т.н. *национа-*

лен критериум во литературата, но во неговите бројни книги има значајни одгласи за важни дела од најновото творештво.

Современата македонска наука за литературата бележи и други автори чиј придонес, било во исторскиот, било во теоретскиот, било во критичкиот сегмент е неспорен. Тоа би биле - **Александар Алексиев** (р. 1929) кој долго време ја следи драмската литература, **Блаже Ристовски** (р. 1931) со еден огромен влог во културната историја, **Георги Сталев** кој покрај текстови за Џинот, Прличев и др. објави и низа есеи за најзначајните писатели од поранешните југословенски литератури, потоа **Миодраг Друговац**, **Душко Наневски**, **Ферид Мухиќ**, **Слободан Мицковиќ**, **Атанас Вангелов**, **Ката Ќулавкова** и др.

Употребени критичко-литературни поими

А

алегорија, 17
анафора, 28
аналогија, универзална, 210
антитеза, 29
апсурд, 226 и натаму
апсурд, театарски, 233
автоматско пишување, 214

Г

гестика, 55
градација, 28
графостилематика, 54

Д

дадаизам, 213
дезинтеграција на реализмот, 181
драма, 307

Е

егзистенсија, 223
егзистенсијализам, 223
експериментален роман, 175
експресионизам, 212
елипса, 30
епифора, 28
епитет, 19
есенција, 223
естетика на грдото, 208
ететика на грдото, 220

И

импресионизам, 211
интертекстуалност, 259
ирониј, 17
извици, 41

К

композиција, 285

Л

лингвостилистика, 6
лирика, 298
литературна стилистика, 9
литота, 18
луцидност, 226

М

метафора, 14
метапроза, 263
метонимија, 14
мимика, 55
мистерозност, 210
мистична филозофија, 207
модернизам, 207
модернизам, романескен, 289

Н

надреализам, 214
натурализам, 173
носталгија, модерна, 226

О

оксиморон, 29
ономатопеја, 39
општа стилистика, 8

П

палимпсест, 261
парафраза, 262
пародија, 262

парономазија, 39
пастиш, 262
перифраза, 18
персонификација, 18
поетика, 10
постмодерна, 259 и натаму
позитивизам, 174
проколнати поети, 211
психограма, 191

Р

рационална филозофија, 207,
реализам на XX век, 189
реализам, социјалистички 192
рефрен, 27
реторика, 10
реторско прашање, 30
роман, модерен роман, на сеста, 242
роман, нов француски, 235
роман, психолошки, 277

С

сарказам, 18
симбол, 211
симболизам, 209, 210
синегдоха, 14
синестезија, 209
сплин (светска меланахолија), 220
споредба, 19
стил, административен, 70
стил, научен, 74
стил, публицистички, 67
стил, разговорен, 60
стил, уметнички, 64
стилови, функционални, 57
свеста на ликот, 191

Т

теорија за моментот, расата и средината, 176
типизацијата, 182
тропи, 13

Ф

фигури, фонолошки, 38
фигури, на повторувањето, 26
форма, на израз, 25
фуснота, 76
футуризам, 213

Х

хијазам, 29
хипербола, 18
хипертекст, 261
хипотекст, 261

Ц

цитат, 262

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: 50 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 IV година за реформираното гимназиско образование / Венко Андоновски, Марјан Марковиќ, Глигор Стојковски. - 6. изд. - Скопје : Култура, 2019. - 303 стр. : илустр. ; 24 см

ISBN 978-608-262-038-1
1. Марковиќ, Марјан [автор] 2. Стојковски, Глигор [автор]

COBISS.MK-ID 110842378