

МАГОР ДОО Скопје
Едиција *Наука*

Ангелина Бановиќ-Марковска
ЛИКОВИ-АНТАГОНИСТИ

Рецензии
Д-р Ката Кулавкова
Д-р Надица Петковска

© Ангелина Бановиќ-Марковска, 2001

Ангелина Бановиќ-Марковска

структура и функција на
ЛИКОВИ-АНТАГОНИСТИ
во еден македонски реалистичен роман

Оваа публикација е финансирана во рамките на
Програмата на Министерството за култура за 2001
година, како индивидуален проект

МАГОР
Скопје, 2001

СОДРЖИНА

CIP – Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека „Св. Кли-
мент Охридски“, Скопје

821.163.3.0

БАНОВИЌ-Марковска, Ангелина

Структура и функција на ликови-антагонисти во
еден македонски реалистичен роман / Ангелина
Бановиќ-Марковска. – Скопје : Магор, 2001. – 201
стр. ; 18 см. – (Едиција Наука)

Ств. насл. на преднасл. стр. и во колофонот: Ликови-
антагонисти. – Фусноти кон текстот. – Регистри. –
Библиографија: стр. 195-201

ISBN 9989-851-36-0

I. Марковска, Ангелина Бановиќ – види Бановиќ-
Марковска, Ангелина
а) Македонска книжевност – Ликови

ПРЕДГОВОР	9
Кон историјата на категоријата <i>книжевен лик</i>	11
I СТАТУСОТ НА ЛИКОТ ВО ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕОРИИ ДО XX ВЕК	23
Аристотел и античката теориска мисла	25
<i>системи на прагми</i>	26
<i>мимесис – појесис</i>	27
<i>мимеса – дијалекса</i>	31
<i>еџхос vs прагматизам</i>	33
<i>веројатност и мотивација</i>	39
Формалистичкиот принцип и статусот на ликот во теориите на Томашевски, Пропп и Лотман.....	43
<i>ликови и приказни</i>	43
<i>атрибуциите, ликовите и нивното значење</i>	45
<i>антропоморфизација на категоријата</i> <i>книжевен лик</i>	49
<i>терминологијата дисјункции:</i> <i>„тип“ и „карактер“</i>	52
II РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКАТА КРИТИЧКО-ТЕОРИСКА МИСЛА	59
Ставовите на македонските критичари за ликовите во романот <i>Она што беше небо</i>	61
<i>индивидуализација на ликовите</i>	62
<i>инерција на антагонистичките сили</i>	67
<i>инстинкти и мотивација</i>	71
<i>антропоцентризам</i>	76
<i>восстановување на категоријата „субјект“</i>	78
<i>мрежа на бинарни алтернативи</i>	80

III СТАТУСОТ НА КАТЕГОРИЈАТА КНИЖЕВЕН ЛИК ВО ТЕОРИЈАТА НА СТРУКТУРАЛИЗМОТ	85
Оперативни поими	87
знак (<i>отпечок</i>)	88
две рамнишпи	94
Наративна конфигурација	98
Активни	99
субјект (<i>виртуелен и стварен</i>)	101
активна улога	102
Дискурсивна конфигурација	105
актер	106
тематска улога	109
лик (<i>единица на значењето</i>)	110
јунак = јунак на исказот	116

IV АПЛИКАТИВНИТЕ ТЕОРИИ НА БАРТ/ТРЕМАС/ТОДОРОВ	121
Систем од единици. Правила	123
Апликација на ликовите-антагонисти во романот „Она што беше небо“	132
две приказни	132
парадигматски опозиции	137
схизматичен идентитет	141
модализации и базични предикати	143
оска на желбата	147
две инстанции: афирмација/негација	149
циркулација на содржини (размена на вредности)	152
оска на комуникација (<i>принуда и механизам на идентификација</i>)	156
оска на искушение	160
однос на атрибуција (<i>противречни атрибуции</i>)	167

НАКУСО: ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ	173
In nuce	175
НАМЕСТО ПОГОВОР	181
ИНДЕКС НА ПОИМИ И ИМИЊА	185
ТЕОРИСКО-КРИТИЧКА БИБЛИОГРАФИЈА	193

ПРЕДГОВОР

Кон историјата на категоријата *книжевен лик*

Интересот на оваа студија е насочен кон една литературна категорија, за која во различни епохи, биле применувани различни имиња. Нејзиното интерпретирање не зависело само од мислењата кои варираше во рамките на литературно-историската перспектива, туку и од научните и духовните парадигми во кои се устројувале сите термини сврзани со поимите *човек, личност, лице, индивидуа, идентитет и субјект*. Од тие причини сосема разбирлива ќе биде и нашата претпазливост при анализата на оваа категорија.

Парадоксално но вистинито – и покрај тоа што денес во некои постмодерни остварувања, ликот е ставен во позиција на некаков фиктивен или произволен иницијал кој ги загубил стабилноста и единството, кој се распрснал во некакви противречни тежнења кои лабаво кружат околу неговото име – историјата на оваа литературно-теориска конфигурација не уверува дека сè до средината на овој век, како резултат на Аристотеловата *миметичка парадигма*, поимот лик ја играл онаа споредна улога што му била доделена. Тој долго време бил една од најмиметичките категории во критичкиот вокабулар на литературните проследувачи, кои со примената на консупстанцијалните поими *својство* и *карактер* (етхос), го

дефинирале ликот како фикционален приказ на некоја личност, од каде произлегле сите последици сврзани со неговите критички интерпретации.

Но, за да се расветлат сите недоразбирања, денес треба да се подвлече дека претставата за ликот е резултат на искуството на читателот. Тој е единствениот феномен кој успева да ја одржи неговата единственост и да го осигура неговиот идентитет, и тоа благодарение на *личното име* кое ги обединува сите карактеристики расфрлени низ текстот. Вистина, од денешна перспектива, искуството на читателот суверено ја поништува двојната егзистенција на ликот – како „претекст“ на фикцијата и „во контекст“ со неа – но не го занемарува и сознанието дека не е доволно идеалистичкиот поим на личноста само да се пренесе врз фантазмагоричниот план на литературното дело; напротив, современите семиотичари и теоретичари на литературата застапуваат сосема поинакво гледиште.

Убедени дека за онтолошката дефиниција на ликот била виновна *референцијалната илустрација* на текстот која го овозможила неговото некритичко изедначување со поимот „живо суштество“, тие увиделе дека ликот не е само суштина погодна за класирање, туку најважниот учесник во настанот. Како *дејствител*, тој не можел да биде опишан и класиран со поимот *личност*, ниту можел да биде дефиниран со психолошки термини по суштина. Затоа, без оглед како дотогаш бил нарекуван

(актант или *dramatis personae*), во рамките на современата литературна теорија ликот издејствувал специфична дескрипција. Иако надвор од неа не можело да се манипулира со некакви бинарни одлуки, ниту пак можело да стане збор за некакви таксиномиски модели, сепак, модерната наука не се осмелила така лесно да ги занемари најважните моменти кои ја одбележале оваа книжевно-теориска конфигурација низ вековите.

Познато е дека новите аспирации, виделе во наратологијата (во теоријата на прозата), отвореност за поинакви можности. Со усвојувањето на поимот *модификација*, на пример, се овозможило намалување на илузорната онтолошка егзистенција на ликот, па старата Аристотелова определба за подобри, полоши или ликови слични на нас самите, била надградена со тезата на Едвард Морган Форстер¹ (E. M. Forster) кој, од една страна, разликувал сферични, длабоки, динамични и повеќеслојни, а од друга – плочести, површни, статични или стереотипни ликови. Типологијата на формалистите пак, понудила еден сосема поинаков пристап, соодветен за нивната теориска школа. Базиран врз класичните Аристотелови критериуми формалистичкиот пристап ја застапувал тезата дека ликот е производ на заплетот, дека е учесник – актант, а не живо суштество и дека најважен и единствен аспект е неговата „функција“. Според овие определби најважно било

¹ E. M. Forster, „Vidovi romana“, *Izraz*, Sarajevo, 1965

што *прави* ликот, а не што тој *прејстипува*, затоа формалистите верувале дека ликот е секундарен по однос на заплетот, па дури и небитен за приказната.

Надградувајќи ги своите ставови врз постојната формалистичка теорија, припадниците на структуралистичката школа (Клод Бремон, Цветан Тодоров, Алжирдас Жилиен Гремас, а особено Ролан Барт), најпрвин го дефинирале ликот како учесник во настанот, а потоа го промениле своето становиште. Барт, на пример, веќе не верувал дека егзистентите им подлежат на настаните, туку дека тие се производ на извесни комбинации кои се откриваат преку нивниот *семички код*. Во таа смисла, ако структуралистите признавале само *дејствителни* околу кои се групирале останатите елементи на делото, не само што било можно еден лик да прими повеќе улоги, туку станало сосема реално и повеќе ликови да исполнуваат само една улога. Така, развиена во книгата *Морфологија на бајката* (1928) од рускиот теоретичар Владимир Јаковлевич Пропп и надополнета со студијата *Двесте илјади драмски ситуации* (1950) од страна на францускиот истражувач Етјен Сурио, оваа констатација понудила уште една можност за надминување на Аристотеловата *миметичка парадигма* и нејзина замена со друга – *семiotичка*. Таа го третираше ликот како елемент на литературниот текст, па со оглед на тоа што во едно прозно литературно дело, освен синтагматските, вла-

деат и парадигматски односи,² наспроти тврдењето дека ликот е секундарен по однос на дејството, валидна станала тезата според која дејството, всушност, му „служи“ на ликот.

„Што е карактерот ако не е одредител на настанот? Што е настанот ако не илустрација на карактерот?“ се прашувал Хенри Џејмс (Henry James) во *Уметноста на романот*? „Настан е кога една жена ќе стане и потпрена со раката на масата ќе погледне во вас на одреден начин. Ако тоа не е настан, мислам дека е многу тешко тогаш да се каже што е тоа“.³ Значи, претставен, истовремено, и како слика на карактерот, овој цитат ќе нè одведе кон теоријата на американскиот теоретичар Симор Четмен и кон неговото становиште според кое ликот е *парадигма на својства*, парадигма која дејствува *in praesentia* и *in absentia*. Но, дури со појавата на Бартовата книга *S/Z*, можело да стане збор за вистинска промена на првобитниот статус на ликот: конечно, тој станал средиште на приказната и составен дел од постапката наречена „именување“. Изградена во процесот на читањето, оваа постапка укажувала дека ликот вертикално го сече синтагматскиот синцир на настаните. Оттаму и уверувањето дека тие, всушност, *постојат заради ликовите* а не обратно и дека во психолошката проза,

² Ликот учествува во двата односа: во првиот преку дејството, а во вториот благодарение на своите особености.

³ Henri Džejms, „Umetnost romana“, *Roman*, Nolit, Beograd, 1975, 45.

синтагматската насока на приказната постои како резултат на нејзината *парадиџматиска организација* во која ликот има капитална улога. Затоа, претставувајќи го како премин кон повисоките рамништа на интерпретацијата, Ролан Барт ќе напише: „карактерот е придавка, атрибут, предикат (...) разлика дополнета со нејзината *сојсџвеност*. Личното име му допушта на ликот да егзистира надвор од семите... Штом некое име (дури и како замена) постои... семите стануваат предикати, индуктори на вистината, а Името субјект. Може да се каже дека *штоа што* му е *сојсџвено* на *раскажувањето*, не му е *сојсџвено* на *дејсџвото* *шту* на *ликот* како *лично* име: како семички материјал (...) кој ја надополнува сопственоста на битието а името го исполнува со придавки“.⁴

Можеби звучи преамбициозно, но еден современ аналитички пристап веќе гледа на ликот како на „обесвестен“ елемент, како на производ и сегмент од наративната граматика за која тој е *составка* од неколку *парадиџматиски рамништа*. Една ваква перспектива целосно го урива класичниот метадискурс за ликот и отвора можност за една поинаква претстава. Но, не треба да заборавиме дека секое непромислено или грубо изедначување на ликот со пишуваниот збор, би било само едно бесмислено ограничување, зашто, дејствата што ликот ги извршува можат да бидат противречни на својствата што тој ги поседува.

⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970, 196–197

Оваа станува особено важно за развојот на современата наратологија, зашто на тој начин нејзиното размислување за ликовите се насочува кон нивното парадигматско рамниште и кон прашањето што, всушност, означува поимот *сојсџво*?

Ако се согласиме со размислувањето на Симор Четмен⁵ кој во *најраното* видел *нарајивен предикат*, тогаш е сосема разбирливо што денес, во супстантивот *сојсџвото*, можеме да видиме *нарајивна придавка*. Но, бидејќи придавките се содржани во длабинската структура на текстот, за *сојсџвајќи* ќе речеме дека постојат на рамниште на приказната, дека сиот дискурс постои за да го поттикне нивното појавување во нашата читателска свест. Оттаму, наспроти Форстеровите „плочести“ ликови – чии постапки беа предвидливи а парадигмата телеолошка – „сферичните“ ликови нема да имаат само спротивни или контрадикторни својства, туку и збиена парадигма која ќе го отежне нивното опишување. Но, со оглед на нивните непредвидливи постапки и замрсениот дијалог, проучувањето на ликовите ќе подразбира и употреба на психолошки вокабулар кој нема да ја исклучи ортографијата, но ќе не потсети дека се работи, всушност, за една *поливалентна* и *полисемична* категорија поради која науките не се исклучуваат, туку меѓусебно се надополнуваат. И токму *семите* – „нај-

⁵ Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu“, *Republika*, 3/1983, 10

малите значенски единици“ кои ја конструираат претставата за предметниов поим – нè обврзуваат да ја прифатиме одредбата „семантичка целина“, или подобро, „ефект на текстот“ и да му се приближиме на ликот како на суштествен елемент на психолошката проза, за која Ролан Барт го вели следново: „Раскажувањата во кои се мешаат субјективниот и објективниот во исти лик се раскажувања на потрага по самиот себеси, по сопствениот идентитет“⁶.

Се чини дека истакнувањето на темата *потрага по идентитетот* и нагласувањето на *субјективността*, сведочат за отсуството на физичко дејство во еден специфичен тип раскажувања. Имено, во психолошката проза, мислите и чувствата на ликовите се прилагодени до степен на *единствено дејствие* кое ја прави скоро незабележлива артикулацијата на физичкото. Како резултат на тоа, создадени се најкарактеристичните теми на современата проза: отуѓеноста, осаменоста и потрагата на протагонистите по интегрирањето на нивниот идентитет. Но, со оглед на тоа што секое раскажување познава вакви или слични „потраги“, може да се рече дека секој литературен субјект, во помала или поголема мера, всушност, е антагонистичен.

И конечно, зошто одлучивме токму на категоријата *ликови-антагонисти* да ѝ прида-

деме толкаво значење? Причината за оваа ориентација лежи во убедувањето дека неправедното запоставување на ликот по однос на *настанитие (событијата или дејствијата)*, како да го занемарило постоењето на психолошките романи во македонската литературна и реалистичка продукција. Напротив. Токму тие укажуваат на фактот дека *основниот јазол околу кој се гради сета уметничка замисла е ликот*, но не оној типизиран и пасивизиран конструкт подреден на настанот, туку *активниот учесник во приказната*, оној кој е, истовремено, и *patientus* и *agens*. Тој лик (или *egzistent*) според терминологијата на Четмен) поседува обележја кои не тежнеат кон „кондензирање“ или сведување на единствен аспект. Напротив, хетерогеноста на неговите својства ја дава онаа специфична илузија која не открива „индивидуални суштества“ туку *ситуации*, кои нè уверуваат дека психологијата е сместена во читателите, а не во ликовите.

Оттаму и нашата определба за оваа анализа да избереме роман од редот на психолошката реалистичка традиција, каде што експлицитноста на феноменот лик не само што ќе укаже дека се работи за кохерентна и интегрална единица на раскажувањето, туку и дека станува збор за една иманентна литературна категорија. Имајќи предвид дека македонската литературна продукција од времето на таканаречениот соцреалистички период изобилува со ваков тип романи, се одлучивме за најпарадигматичен пример да го земеме првиот од

⁶ Ролан Барт, „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“, *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 159 (фусотата бр. 45 – курзивот е мој).

романите на Владо Малески, романот *Она што беше небо*. Според композицијата и градбата на ликовите, искрено се надеваме дека ова прозно остварување ќе биде добра илустрација за нашите ставови: самиот факт што оваа студија ќе се занимава со ваков круцијален проблем, недоволно истражуван во рамките на структуралистичката поетика, недвојбено го наметнува таквото очекување. Но, пред да преминеме на анализата на ликовите-антагонисти од романот на Малески, ќе додадеме уште дека нашата инстанција беше поттикната и од желбата да покаже дека е вистинска илузија поимот лик да се разгледува само како вршител на дејство (актант), или само како предмет на психоаналитички проучувања, без притоа да се води сметка за неговата поливалентност или полисемичност. Науките се надополнуваат, а од една современа перспектива тоа надополнување не е недостаток, туку привилегија за секоја хуманистичка дисциплина.

Сфатен, значи, на овој начин, ликот за нас ќе биде мрежа од односи и дистинктивни прти, кои ќе го претстават како сложена фигура, како *виртуелност* која им припаѓа на извесни парадигми, или уште подобро, како *семиотички збир*. Затоа, од пресудно значење за една структурално-семиотичка анализа ќе биде поимот *субјект на дискурсот* кој ќе нè приближи до современите лингвистички теории. Тие, не само што ќе го дескрибираат и ќе го класираат ликот како сингуларна (персонална) инстанција (јас/ти), туку и како неперсонална

20

инстанција (тој). Дефиниран, значи, од инстанцијата на дискурсот а не од стварноста инстанција, ликот како актантна единица ќе постигне значење само на рамниште на нарацијата. Оттаму, со право може да се каже дека тој е најкритичката *рационализација на чистите нарациивни дејствијата* што ги осознала нашата епоха. Но, за да не го зголемуваме исчекувањето и разврската по однос на дилемите што ги наметнува ова становиште, ќе започнеме веднаш. Од почеток.

**I СТАТУСОТ НА ЛИКОТ ВО
ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕОРИИ
ДО XX ВЕК**

Досегашните истражувања во рамките на литературната теорија, ја наметнаа потребата за рedefинирање на веќе постоечките термини. Тие побудија нови согледувања. Имено, кога станува збор за истражувањето на *ликовите* – еден од клучните поими во теоријата на прозата – литературната наука посочува неколку термини: *ειῶχος*, *ὑπαίτιον*, *dramatis personae*, *agent*, *актџант*, *функција*. Нивното потекло го отвора прашањето за чувствителната и сложена природа на ова прашање кое се провлекува уште од времето на Аристотел и античката теориска мисла. И покрај чувството за логичка дистинкција на двата клучни поима: *етхос* и *праттон*, најстарата поетика имплицитно ја содржела и тезата за нивното *категоријално* разликување. Но таа не ја опфаќала само сложената природа на *поимот* кој имал секундарна улога во композициската структура на трагедијата, туку и „техничкиот“ термин *систиаса на ѱрагми* – *σύστασις πραγμάτων* (ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις) – кој вовел редица заблуди околу дефинирањето на трагедијата и нејзините делови. Затоа, во овој дел од нашето истаржување, ќе се обидеме да покажеме каков, всушност, бил ставот на Аристотел околу ова прашање и кои биле причините што го условиле таквото третирање на поимот *лик*?

систијаса на ѱраѓми

Едно од многубројните несогласувања што му биле припишувани на Аристотел по однос на мислењата и ставовите на Платон – кој, и покрај оправданиот респект кон својот учител, на еден имплицитен но категорички начин, сепак, ги презентирал во своите езотерични списи – се однесувало на античката трагедија. Платоновото сфаќање според кое трагедијата е „хармоничен *состјав на делови* кои се совпаѓаат еден со друг или со целината“,⁷ било редефинирано во Аристотеловата естетичка расправа *Περὶ ποιητικῆς* и тоа токму во оној дел кој предизвикал крупни недоразбирања. Познат како *теорија на ѱраѓичнаѱта катјарса*, паралогизмот што произлегол од неаристотеловските зборовни наслојки на оштетените места од автентичниот текст на Аристотел, го свртил вниманието на критичката јавност од структурата кон функцијата на трагедијата, поточно од *композицијата* кон *катјарсата* како нејзин афективен органон. Се чини дека на тој начин, елементот причина–последица долги години останал запоставен, но ако стручно и внимателно се навлезе во естетичката херменевтика на Аристотеловата дефиниција за трагедијата, како што суверено го направил тоа познатиот елинист Михаил Д. Петрушевски, тогаш од македонскиот превод на *Περὶ ποιητικῆς* лесно може да се уочи ставот на голе-

⁷ Платон, *Гозба или за љубовта. Федар или за убавината*, Скопје, 1979, 167 (курзивот е мој)

миот антички мислител, за кого трагедијата била „*подражавање на сериозно (цело) и завршено дејство* со определена должина... *преку лица што дејствуваат* а не со (пре)раскажување, а што со жал и страв го исполнува *состјавот на такви (т.е. жални и страшни) собиѱија*“.⁸

Уочливо е дека за разлика од Платон, Аристотел ја дефинирал трагедијата како *σύνταξις πραγμάτων* т.е. *состјав од собиѱија* што не можело да значи ништо друго освен *μῦθος*, *фабула*,⁹ или уште попрецизно, *сѱже*. Суштината на прашањето за митхосот искажана од страна на големиот антички мислител, според кого „фабулата е подражавањето на дејството, зашто тука под *фабула* го разбираам склопот (т.е. *состјавот*) на *собиѱијата*“¹⁰, ќе го сврти нашето внимание кон уште еден поим од антиката – *μίμησις*.

мимесис – Многубројните истражувања на **ѱојесис** *Поетиката* укажале дека прашањето за *мимесата* предизви-

⁸ Аристотел, *За поетиката*, Скопје, 1979, 26 (курзивот е мој)

⁹ Во трудот *Систијаса на ѱраѓми како поетичко начело*, (фонд на Филолошки факултет, Скопје, 1991), Елена Колева појаснува дека првиот македонски преведувач на Аристотеловата *Поетика*, елинистот Михаил Петрушевски, терминот *μῦθος* го заменил со *фабула*, иако е напoлно јасно дека под овој поим Аристотел подразбирал *сѱже*, т.е. *состјав на собиѱија*.

¹⁰ Ibid. 26 (курзивот е мој)

кало бурни реакции кај критички настроените литературни теоретичари, кои се обиделе да ги отстранат погрешните конотации што на овој поим му биле припишувани низ вековите. Имено, уште од времето на Квинтилијан (Quintilianus M. Fabrius) и првите латински преводи, на античката категорија *μίμησις*, како семантички еквивалент – бил доделен латинскиот термин *imitatio*. Но, иако ги дефинирал средствата, начините и предметот на подражавањето, Аристотел никаде не го појаснил поимот мимеса, поради што францускиот философ и теоретичар Пол Рикер (Paul Ricoeur) ќе забележи дека во неговата *Поетика*, мимесата била објаснета на еден исклучително екстравагантен начин и тоа преку самата структура, односно преку композицијата на трагедијата. Тоа ја исклучило можноста мимесата да се сфати како обична имитација/копија; напротив, таа не била ништо друго туку чин на творечка имажинација,¹¹ или подобро, динамичен процес кој ги конституирал шесте делови на трагедијата, меѓу кои фабулата/сизето (митхосот) станал

¹¹ „Мимесис имаме само таму каде што постои некој 'чин'/дејство. Тоа не е подражавање во природата, оти за разлика од дејствувањето, принципот на неговото движење е внатрешен. Исто така не може да претставува подражавање на идеи, оти дејствувањето секогаш е производ на поединечни/единствени предмети. Говорејќи за митхос-от и за единството/целоста на неговата композиција, Аристотел забележува дека 'подражавањето е секогаш подражавање на едно нешто' (1451a 30-35)“ (Paul Ricoeur, „Меѓу реториката и поетиката: Аристотел“, во книгата: *Živa metafora*, Zagreb, 1981, 47).

најглавна составка и цел на трагедијата – „а целта“, според Аристотел, „е најважна од сè“.¹² Ова, се разбира, ни дава право да ја прифатиме сугестијата на Пол Рикер. Имено, во книгата *Времето и приказната*,¹³ на еден метафизички начин тој го изедначил митхос-от со мимесата, која не само што ја содржи туку и ја обликува фабулата, во творечка смисла на зборот.

Но сфатен како директно подражавање или имитирање, античкиот *μίμησις* се однесувал на гестовите и движењата. Разгледувани надвор од планот на лингвистиката, тие морале да бидат лоцирани во рамките на говорот на ликовите (*εἵρη* – читај карактери!) кои егзистирале како фиктивни конструкти. Затоа модерните становишта (кои во мимесата виделе динамика а не статика), ја застапувале тезата дека, под овој поим, Аристотел не подразбирал пасивност на имитацијата, туку творечка енергија на креацијата. Така, „подражавањето на она што е општо, поточно, на она што *може да биде*..., всушност, е *воспроизведување* на стварноста, на светот и на човекот, и на самата природа, во една нова стварност и во една нова природа“.¹⁴ Значи, иако ја содржи референци-

¹² Аристотел, op. cit. 27

¹³ Pol Riker, *Vreme i priča I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, 45-72

¹⁴ Георги Старделов, „Аристотел или естетиката на мимесис-от“, во книгата *За поетиката*, Скопје, 1979, стр. XV (курзивот е мој).

јата на стварноста,¹⁵ мимесата ќе биде поврзана и со творечката димензија (*појесис*) од која, всушност, е неразделен дел. Затоа велíme дека парадоксалната тензија што постои во суштината на мимесата и која ги опфаќа реалните човечки акции и неговата творечка активност, не е ништо друго освен поезија.

Овој момент од нашата анализа воведува нова димензија во расветлувањето на поимот *лик* како *ефект на шекспирот*, но имајќи го предвид фактот дека *поезијата* не ја засега актуелноста на настанот, туку *неговото значење и неговата логичка структура*, останувајќи во рамките на Аристотеловата *Поетика* го констатираме следново: ако фабулата ја сфатиме како логичка структура, тогаш искажувањето на македонскиот философ Георги Старделов, за мимесата како „воспроизведување на стварноста и на светот“, може да се надополни и со мислењето на Пол Рикер според кое, фабулата не претставува само повторно уредување (компонирање на човечките акции и дела), туку и „реституција на човечкото“.¹⁶ На овој начин, антрополошката димензија во градењето на ликовите, станува сè поексплицитна.

Но, не треба да заборавиме дека Аристотеловата фабула е принципот и душата на трагедијата, а мислите и карактерите – природни

„последници“ на дејствата. Така, ако уште еднаш се осврнеме на Аристотеловата канонска дефиниција во која трагедијата беше мимеса на прагми (подражавање на дејства преку лица што дејствуваат а не со *прераскажување*), ќе увидиме дека илустрираниов термин, отвора уште еден аспект во проучувањето на поимот *лик*.

мимеса – Сфатена како миметичка, според **диегеса** толкувањето на Аристотел,¹⁷ сета уметност во Антиката можела да се сведе на два типа подражавање: *директно* (или подражавање во вистинска смисла на зборот): се однесувало на непосредно, сценско претставување на настаните преку „лица“ кои дејствуваат, и *индиректно подражавање* (раскажување) кое е наративно претставување или *диегеса* „...преку едно исто лице што везден само раскажува...“.¹⁸ Меѓутоа, кога го цитираме ова, не смееме да го занемариме фактот дека со теоријата на Аристотел не раководеле „раскажувачко-прозни, формално-структурни обележја и критериуми... коишто се откриваат во периодот на појавата на наративната проза“, резонира Ката Кулавкова во еден од своите книжевно-теориски огледи и додава: „Аристотеловата теорија на жанрите, израснува врз ем-

¹⁵ Неоспорен факт е дека уметноста ја подражава природата. Тоа го откриваме на секоја страница од Аристотеловата *Поетика*.

¹⁶ Ricoeur, op. cit. 50

¹⁷ Со оглед на тоа што за Аристотел, поимот *мимеса* не претставувал механички пренос на стварноста – значи, не „техне“ ами „појесис“ – тој, за разлика од Платон, *диегесата* ја поставил на понизок степен од мимесата.

¹⁸ Аристотел, op. cit. 21

иријата на поетичката античка народна, од една, односно пишуваната и учената книжевност, од друга страна, на логично е дека и нејзините параметри ќе бидат производ и во согласност со таа емпирија. На дескриптивно рамниште, истакнува Кулавова, книжевните видови се одредени од карактерот на миметичноста, односно дијегесата.¹⁹ Зошто ни беше потребно ова појаснување?

Природата на создавање (τὸ ποιεῖν) уметнички дела, која од времето на Аристотел па сè до средината на 19 век условно се сведувала на мимеса, во согледувањата на современата наука преминала во дијегеса, зашто, според зборовите на Жерар Женет (Gerard Genette), и вистинското, дословното подражавање не е ништо друго освен дијегеса.²⁰ Поткрепа на овој став наоѓаме и во искажувањето на Ролан Барт (Roland Barthes): „функцијата на раскажувањето не е да 'претстави', таа се состои во тоа да образува претстава која... останува... енигматична, но која не ќе може да биде од миметички ред“²¹ и додава: раскажувањето не имитира.

Нашето задржување врз оваа веќе надмината опозиција меѓу подражавањето и раска-

¹⁹ Ката Кулавова, „Увод во поетиката на книжевните родови и видови“ во: *Кoineж по систем*, Македонска книга, Скопје, 1992, 143

²⁰ Žerard Genet, „Grance pripovedanja“, во: *Figure*, Beograd, 1985, 87-92

²¹ Ролан Барт, „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“, во *Теорија на прозајата*, Скопје, 1996, 176 (курзивот е мој).

жувањето, се должи на фактот што дистинкцијата содржана во овие термини ги има предвид не само *дејствиителити* (праттонтес), ами и *карактерити* (етхе) – и тоа: во првиот случај како *мим* или подражавање на нивните дејства, а во вториот како опишување – оти овде, пред сè, станува збор за уметнички фикции чија задача е да произведат ефект на природност и уверливост. Со оглед пак на тоа што за Аристотел, уверливоста – која најчесто е мотивирана преку веројатноста – претставува механизам на каузалност или импликација а не на случајност, неговото сфаќање на овие термини не ќе може да се пренебрегне, зашто тука лежи загатката за природата на поимот *ликови-антиагонистити*, кој е предмет на оваа студија.

Значи, веќе можеме да констатираме дека во зависност од тоа како античките мислителите гледале на создавањето на уметничките дела, зависел и третманот на ликот, поточно, местото и улогата кои му биле доделени. Затоа, без да навлегуваме во слободни претпоставки ќе се обидеме, најпрвин, да ги елаборираме дистинктивните поими а потоа, со цитати од *Поетиката* на Аристотел, ќе ги илустрираме нашите ставови, оти реченово, на еден имплицитен начин, веќе ја содржи дистинкцијата *еџхос* – *ираџиџон* на која сега можеме да ѝ го посветиме потребното внимание.

еџхос vs ираџиџон Разликата меѓу *еџхос* и *ираџиџон*, која се исчитува на повеќе места

во *Поетиката* на Аристотел, особено внимателно ја откриваме во делот кој ја содржи дефиницијата и деловите на трагедијата. Имено, во преводот на Петрушевски, на тоа место стои: „Бидејќи се работи за подражавање на дејство, а тоа се изведува од лица што дејствуваат..., се јавуваат две причини за дејствувањата – расудувањето (мислите) и карактерот, па според овие две, сите постигаат успех или не“.²²

Поаѓајќи од фактот дека основните поставки на сета литературна наука лежат длабоко во античката теориска и филозофска мисла, сè што треба да направиме за да го увидиме тоа ја опфаќа потребата од *длабинско* читање на текстот. Затоа со особено внимание и несомнен респект, уште еднаш ќе му се вратиме на античкиот текст. Во него стои следнава историска забелешка на Аристотел: „...трагедијата е подражавање не на луѓе ами на дејства и на животи, и на среќен и на несреќен, а среќата и несреќата се состои во дејството, и целина е некакво дејствување а не состојба (качество); зашто, луѓето според своите карактери се вакви или онакви, а според дејствувањата среќни или обратно. Затоа тие и дејствуваат не за да ги подражаваат карактерите, ами тие ги добиваат своите карактери поради самите дејствувања, така што собитијата и фабулата се цел на трагедијата, а целта е најважна од сè. Освен тоа, без дејствување и не би можело да

²² Аристотел, op. cit. 26 (курзивот е мој).

се направи трагедија, а без карактери би можело...“.²³

Очигледно: приматот кој во античката теорија му бил доделен на митхос-от, ги поставил карактерите кои автоматски се нашле на второ место, но терминот со кој Аристотел го посочил карактерот (етхос), всушност, бил двозначен. Лесно се уочува дека во неговата дефиниција, дискретното укажување на поимот дејствител (агент), не само што реферира на драмски лик, туку и на неговите карактерни особини. Така, за античките текстови, карактерот станал интегрален дел на фабулата, нејзин *еџзистенциј* кој му претходел на дејството. Но шесттата глава на *Поетиката*, која го разгледува прашањето за деловите на трагедијата, го забележала следново: „характерот е такво нешто што ја открива намерата, кажувајќи кон што некој настојува или од што се чува...“.²⁴ Десетина страници подолу, во петнаесеттата глава од истата расправа, е внесена следнава забелешка: „Еден човек ќе има некаков (определен) карактер, ако говорот или дејството негово покажува... некаква волја (намисла)“.²⁵

Во забелешките на својот превод на *Поетиката*, коментирајќи ги токму овие Аристотелови размислувања, хрватскиот класичен филолог Здеслав Дукат истакнува дека дејството за Аристотел има определени конотации и до-

²³ Аристотел, op. cit. 27

²⁴ Ibid. 28

²⁵ Ibid. 38 (курзивот е мој).

дава: „Дејството не означува каков и да е случаен чин (...), ами постојат која кога започнува, има предвид точно одредена цел и која е насочена кон нејзиното остварување. Поради тоа, дејство може да изврши само човекот... Така сфатено, дејството му се припишува на поимот избор или определување (проајресис) од Никомаховата Етика“.²⁶ И од овој коментар може да се заклучи дека стариот добар Аристотел, волјата ја довел во врска со карактерот, но подразбирајќи под карактер одредено својство кое произлегува од свесниот избор (проајресис)²⁷ на јунаците, тој а priori, благородноста им ја припишал на агенсите²⁸ (праттонтес), а не на нивните карактери (етхе). Затоа во статијата *Карактерот во наративниот текст*,²⁹ американскиот теоретичар Симор Четмен (Seymour Chatman), меѓу другото ќе рече: „...за Аристотел, не само што се секундарни, некои својства се дури и небитни. Но, недвојбено е дека секој 'агент' или 'нрационал' мора да има најмалку едно својство, имено, она кое произлегува од дејството што го врши –

²⁶ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 1983, 110 (преводот и толкувањата се на Здеслав Дукат).

²⁷ Проајресис не е пушта желба. Тој е активна, свесна одлука која се однесува на изборот на средствата со кои се постигнува целта.

²⁸ Разликувањето на „агент“ и „агенс“ кое се среќава во текстот, се должи на дистинкцијата сингулар-плурал. Истото важи и за помите праттон/праттонтес; етхос/етхе.

²⁹ Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu“, *Republika*, 3/1983, Zagreb.

фактот имплицитен во *potina agentis*: човек кој извршува убиство... има својство на убиец...“ и додава, „не е потребен отворен коментар; својството му се придодава на само то извршено дејство... 'клучните својства на агенсите произлегуваат од самата функција, уште пред да им биде придодаен карактерот (етхос)“.³⁰

Веројатно ќе звучи преусилено, но сепак, од досегашните цитати и врз основа на ставовите на Четмен и Дукат, лесно можеме да заклучиме дека кога станува збор за дистинкцијата *етхос* – *нрационал*, овие коментари претставуваат кус историски пресек за развојот на категоријата *карактер* (и тоа, од својство во *субјантив*), но за да може ова тврдење да ја добие својата семиотичка димензија, ќе појдеме со ред.

Сè до средината на 20 век, аналогно на античката, новата литературна теорија продолжила проблемот на агенсите да го толкува како секундарен, како последица на хронолошкиот и логичкиот ред на приказната. Но, иако била имплицитно содржана во античките текстови, дистинкцијата *етхос* – *нрационал*, сепак успеала да го наметне разликувањето меѓу *лицата* кои извршуваат дејство и *особините* што им биле припишувани на тие дејствители. Затоа расправата за ликовите како *егзистенции на приказната*, го отворила прашањето за консулстанцијалната природа на поимот кој, напната анализа, систематски ќе го доведе под

³⁰ Chatman, op. cit. 114

прашање. Но, да кажеме најнапред неколку збора и за *одликиите на античкиот карактер*.

Една од четирите работи на кои, според Аристотел, требало да се внимава, поточно, еден од четирите карактери кои се миметизираат во определен вид поетика, бил *примерниот карактер* (*χρῆστὸν*), кој имплицирал морален критериум. Го исчитуваме во вториот дел од сентенцата: „Еден човек ќе има некаков (определен) характер, ако говорот или дејството негово покажува... некаква волја (намисла)“, што упатува на поимот *избор* (проајресис) од Аристотеловата *Никомахова Етика*. На второ место бил условот карактерите да бидат *согласни*³¹ (*ὁμόττοι*); на трето – да го исполнуваат условот *постојаност* (*ῥασιμον*), што значи, да ѝ одговараат на реалноста, или како што вели Здеслав Дукат, *да ни бидат рамни и нам и себеси*; и четврто – да бидат *доследни* (*ὁμοῶς*), доследни дури и во недоследноста.

Без сомнение, вредноста и значењето на овие категории денес, навистина се доведени во прашање, но продолжението од Аристотеловата *Поетика* открива и вакво становиште: „и во карактерите исто како и во составот на собитијата, секогаш треба да се бара или *нужно* или *веројатно*... таквиот човек треба

да зборува или да дејствува, и ова да станува... според нужноста или според веројатноста“.³²

веројатност „...човек треба да зборува или **и моштивација** да дејствува, и ова да станува... според нужноста или според веројатноста“, вели Аристотел. Но, ако под нужност (или ананкајон) го подразбереме она коешто не може да биде сфатено и оправдано со поимот веројатност, тогаш потпирајќи се врз ставовите на францускиот теоретичар Жерар Женет, ќе се повикаме на глаголот „треба“, кој во статијата *Веројатност и моштивација*, ја израмнува противречноста меѓу *нужно* и *веројатно*, и не води до фразата „треба да биде“. Според Женет: „она со коешто се дефинира *поимот веројатност*, е формалниот принцип во почитувањето на нормата, а тоа е *односот на зависност меѓу поединечно* однесување кое ѝ се припишува на некоја личност и извесен имплицитен... *општиот принцип*. Овој однос на зависност функционира и како... *движење од причина кон последица*...“.³³ Мегутоа, познато е дека нужноста не поседува некаква особена психолошка оправданост. Оттаму, становиштето на Женет ќе содржи и една имплицитна потврда на типизацијата а не на индивидуалноста кај античките карактери, зашто, поимот ананкајон, на античкиот јунак му ја беше одзел можноста за избор сведувајќи го на

³¹ Во преводот на Аристотеловата *Поетика*, Михаил Петрушевски го употребува терминот „прилични“ карактери.

³² Аристотел, op.cit. 39

³³ Žerar Ženet, *Figure*, Beograd, 1985, 106

дејствител кој ги следи постоечките правила на античката драма.

Но самото прифаќање на ликовите кои имаат „фатум“ на веројатни, не значи грубо отфрлање на принципот (внатрешна) мотивација. Напротив, следејќи ги Аристотеловите правила, доаѓаме до аналогија меѓу неговите ставови и Женетовиот тип на веројатно раскажување, кое содржи имплицитна мотивација и психолошка светлина. Токму таа психологизација поседува моќ да го отклони неверојатното и да ја обезбеди кохерентноста на ликот. Сепак, без да се впуштаме во дополнителни коментари кои можат да ни го одвлечат вниманието во спротивна насока, ќе си допуштиме да потсетиме дека ова тврдење е веќе антиципирано во ставот на Томашевски, сврзан со постапката *сингуларизација*, како „посебен вид уметничка мотивација“.³⁴ Таа поставува равенство меѓу *веројатношо* и *можношо*, но бидејќи овде станува збор за еден морален принцип кој е имплицитно содржан во Аристотеловото искажување дека „поетот треба да го оправдува она што е неверојатно со општото мислење“,³⁵ можеме да заклучиме: античките карактери се, всушност, ликови определени од дискурсот на јавното мислење, или уште попрецизно, ликови зависни од *цивилизацискиот код* кој се совпаѓа со четирите норми на Аристотел.

³⁴ Б. В. Томашевски, *Теорија книжевности*, Београд, 1972, 216

³⁵ Аристотел, *op. cit.* 59

Ова разликување на мотивирани и немотивирани ликови беше навистина неопходно, но да се рече дека веројатноста е нултиот степен на мотивацијата, не значи дека таа е и нејзино отсуство. Затоа, ако само за миг, се задржиме на ефектот *реалистичка илузија*, кој, се разбира, не ги исклучува античките ликови – оти трагедијата е „возобновување на стварноста“, која својот интензитет го постигнува преку мотивацијата како интенција без којашто е невозможно „оживувањето“ на ликовите и нивните акции – тогаш повеќе од очигледни стануваат и оние интенции кои водат кон разликување на *сферични* и *рамни* ликови во романескната реалистичка продукција, за кои, впрочем, говореше и наратологот Симор Четмен.³⁶

Но, ние би сакале оваа експликација да ја доведеме и во врска со Аристотеловото искажување, кое го потенцира следново: „характерот е, впрочем, такво нешто што ја открива намерата, кажувајќи кон што некој настојува или од што се чува“³⁷ и потаму: „еден човек ќе има некаков (определен) характер, ако говорот или дејството негово покажува... некаква волја (намисла)“.³⁸ А тоа не е ништо друго освен *пројесис* – потребата од *избор*, кој ќе ја оправда целата миметичка теорија, но нема да ја исклучи можноста поимот *литературен лик* да

³⁶ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989

³⁷ Aristotel, *op. cit.*, p. 28

³⁸ Ibid. p. 38

добие и друга димензија. Еве неколку збора и за ова становиште.

Не само што исполни извесни очекувања, *мотивацијата* како литературна постапка ја следеше и логиката на настаните, така што, оној момент кога ликот ќе се соочеше со некаков избор, ограничен од неа, тој ги губеше сите можности за поинакво одлучување. Сепак, некои негови непредвидливи, или подобро речено, *нефункционални постојанки*, говорea дека на планот на композицијата, авторот ја прифатил *психолошката* мотивација и го напуштил „објективниот“ тип на раскажување. Но, тој ќе биде именуван како *субјективен* од една сосем друга причина: како толкувач на фиктивниот свет во едно литературно дело, веќе нема да се јавува омнисцентниот раскажувач, туку *ликовите* – директните учесници во настаните.

Но, со оглед на тоа што сè уште сме во границите на нивните термилошки разгледувања, ќе речеме само дека претставувајќи ги клучните моменти кои го обележаа херменевтичкиот карактер на античката поетика, барем успеавме да ги расветлиме најважните наратолошки аспекти. Но, колку и да се трудеме темелно да ги опфатиме сите прашања, поради реалните просторни ограничувања на ова истражување, моравме да се задржиме само на најрелевантните теориски искуства кои ја одбележаа оваа литературна категорија. Се разбира, истиот принцип ќе нè раководи и во продолжението на оваа студија.

Формалистичкиот принцип и статусот на ликот во теориите на Томашевски, Проп и Лотман

ликој и приказната Она што, начелно, важеше за теоријата на Аристотел, во голема мера ќе важи и за теоријата на Б. В. Томашевски. И овде, разгледуван во функција на интригата, ликот е третиран како помошно средство за комбинирање на мотивите. За неговата карактеризација е изречено следново: „Во потесна смисла на зборот, пишува Томашевски, под карактеристика се подразбираат оние *мотиви* кои ја одредуваат психата на личноста, нејзиниот карактер“ и потоа, „карактерот се гледа од постапките и од однесувањата на јунаците“.³⁹

Истакнувајќи дека наједноставната карактеристика што може да му биде доделена на ликот во едно дело, всушност, е неговото „лично име“, Томашевски посочува два типа јунаци: *ајсипрактини* – кои се среќаваат во фабули од елементарен вид и *психолошки* нијансирани јунаци – чии постапки резултираат од нивната психолошка мотивација. Поаѓајќи од идејата дека „личностите“ се најчесто емоционално обоени, рускиот теоретичар на литературата истакнува дека својот став кон јунаците, чита-

³⁹ Б. В. Томашевски, *Теорија книжевности*, Београд, 1972, 219 (подвлекла А. Б.).

телот го гради врз морална основа и додава: „личноста која добива најјака и најизразена емоционална боја, се нарекува 'јунак'... јунакот предизвикува сожалување, наклонетост, радост и тага“.⁴⁰

Ако го занемариме некритичкото поистоветување на поимот *лик* со карегоријата *личност*, тогаш врз основа на изложените цитати од теоријата на Томашевски и нашите куси коментари по однос на нив, можеме да го констатираме следново: сличностите на оваа теорија со Аристотеловата концепција за улогата на карактерот во трагедијата, се евидентни. Затоа, уште еднаш, од аспект на формалистичките ставови, ќе ја цитираме онаа добро позната претстава за статусот на ликот во литературното дело, според која: „јунакот не ѝ е неопходен на приказната. Приказната како систем од мотиви може сосема да постои без јунакот и без неговите карактеристични црти. Јунакот... од една страна служи како средство за нижење на мотивите, а од друга како отелотворена и олицетворена мотивација...“.⁴¹

Но, освен кај некои (постмодернистички) тенденции денес, каде што ликот, повторно добива улога од втор ред, треба да укажеме дека ваквите становишта не соодветствуваат со романите од типот на „психолошкиот реализам“, во кои ликот игра првостепена улога и ги организира останатите елементи на раскажување-

то. Од тие причини, во овој момент ќе ѝ посветиме внимание на уште една необично важна студија од областа на наратологијата.

ајрибујише, Станува збор за книгата на *ликовите и* Владимир Јаковлевич Проп *нивното* (Владимир Яковлевич Пропп) *значење* *Морфологија на бајките*,⁴² чии

тези биле мошне блиски со доктрините на руската формалистичка школа, но (на индиректен начин) и со идеите на француските структуралисти.

Тргувајќи од едно систематско проучување на народните приказни, Проп го разгледувал и прашањето за структурата на бајката. По примерот на Жозеф Бедие (Joseph Bedier) тој открил *истот* *јани* и *променливи* елементи и ги дефинирал мотивите како варијабилни а функциите како константни категории. Но, бидејќи карактерот на нашето проучување се однесува на егзистентите во едно литературно дело, ќе се осврнеме само на оние моменти од книгата на Проп во кои е антиципирано прашањето за ликовите (*dramatis personae*), како составни елементи на приказната. Затоа, најпрвин, ќе се обидеме да појасниме што подразбирал Владимир Проп под поимот *константи*, а што под поимот *променлива* категорија?

⁴⁰ Томашевски, op. cit. 220

⁴¹ Ibid. 221

⁴² Vladimir Propp, *Morfologija bajke*, Beograd, 1982; (прво издание 1928).

Расправајќи за примарната улога на елементите кои ја сочинуваат бајката, тој истакнал дека, за еден наративен дискурс, од особена важност ќе биде прашањето *што* прават ликовите, а *кој* и *како* ги извршува дејствата, ќе биде прашање од дополнителен карактер кое ќе бара и дополнителни проучувања. Споредувајќи ги функциите на ликовите со *мојтивите* кај Веселовски, Проп ја дава следнава дефиниција: се работи за „постапка на некој лик, одредена врз основа на нејзиното значење за текот на дејството“.⁴³ Но, иако во неговата теорија бројот на ликовите е строго определен, тие ќе можат во својот „делокруг“ да прифатат поголем број функции. Така, истакнувајќи ја *константноста* на функциите и *динамичноста* на нивните улоги, Проп ќе разликува седум ликови на број, кои ќе можат да имаат една или повеќе функции, како и соодветен број атрибути.

Но не треба да заборавиме дека токму категоријата *инваријантност* го претставувала клучниот момент во систематизирањето на останатите елементи на делото. Се работи за *атрибутивите* (својствата), кои зависеле од законите на трансформацијата. Сепак, колку и да изгледала споредна, нивната улога не била занемарена. Проп го покажал тоа на еден хипотетичен начин. Рекол: „...гледаме дека проучувањето на атрибутите на ликовите... е од исклучителна важност. Еден таков каталог би

⁴³ Prop, op.cit. 28

бил интересен само ако е предаден низ призмата на некои поопшти проблеми. Тие проблеми, овде, се само навестени: *што* се законите на трансформацијата и на аистиракните поими кои се одразуваат во основните облици на *ите* атрибути“.⁴⁴

Станува сосема очигледно дека со овие согледби, Проп ја допрел суштината на нашето истражување. Во делот „За атрибутите на ликовите и нивното значење“, тој го потврдил тоа со следниве зборови: „проучувањето на ликовите според нивните функции, според нивната поделба по категории и проучувањето на начините на нивното појавување, неосетно *не* води кон прашањето за ликовите... *воопшто*. Понапред, беше прецизно разграничено прашањето *кој* учествува во дејствието... од прашањето за дејствата како такви. Сепак, номенклатурата и атрибутите на ликовите се променливи категории...“.⁴⁵

Затоа, поимот *мојтивација* – најнестабилниот и најпроменливиот елемент на бајката – ќе го поттикне на еден мошне важен коментар. Имено, *побудите* и *намерите* на ликовите, биле причината за нивните постапки. Иако ова тврдење на Проп има допирни точки со Аристотеловото сфаќање за мотивацијата на ликовите, тоа сепак *не* води и кон еден од најзначајните овоековни концепти на мислење. Но, засега остануваме во рамките на Пропо-

⁴⁴ Ibidem, 97-98 (курзивот е мој)

⁴⁵ Prop, op. cit. p. 94

вата теорија, според која *волјата* и *намерата* на ликовите не влијаат врз текот на настаните и не претставуваат суштински црти за нивното дефинирање. Значи, „не е важно тоа што ликовите сакаат да го прават, ниту пак, чувствата кои ги исполнуваат, ами нивниите *последици* како такви“,⁴⁶ вели Проп. Така, она што кај стариот добар Аристотел беше именувано како *еџхос* и подведено под поимот *карактеризација*, Проп го беше заменил со *мотивација* подготвувајќи го воведувањето на онаа концепција во која ликот ќе биде толкуван како комплекс од атрибути и предикати. Така, иако бил третиран како произволен остаток без значење, ликот сепак ја навестил својата врска со логичкото рамниште на приказната. Тоа го поттикнало Роман Осипович Јакобсон да ги види ликовите како *фонем*, како чудесен „*сноп од диференцијални елементи*“,⁴⁷ нè потсетува францускиот антрополог Клод Леви-Строс (Claud Levi-Strauss). Неговата теорија ќе постави солидна основа за проучувањето на еден друг тип ликови. Но пред да преминеме на неа, ќе се присетиме дека во Проповата теорија *својствата функционираа како живи суштества*, како варијабилни елементи на бајката. Затоа ликовите можеа да бидат и елиминирани од неа. Но, за да постои нешто во раскажана форма, неизоставно мора да користи *раска-*

жувач. Тој пак, не е ништо друго освен специфичен (тип на) лик, кој почесто *зборува*, а поретко прави. Ова, не само што ја направило нужна, туку уште повеќе ја зацврстило врската меѓу функциите и ликовите.

антиројоморфизација на катејорија-та книжевен лик

Значи, оние тенденции кои го третираше ликот како пресек на структурни функции, со текот на времето станале сè почигледни. Но, ако нашето внимание го задржиме на едно од најзначајните дела од тој период, како што е Лотмановата *Структура на уметничкиот текст*, мораме да признаеме дека честата употреба на поимите *јунак-дејствиел*, или *семантичко поле* кое го окружува јунакот, потоа извесната *граница* која треба да биде совладана, го провоцираат нашето внимание. Според зборовите на Јуриј М. Лотман (Юрий М. Лотман), овие елементи поседуваат збир од обележја и стапуваат во меѓусебни односи, задолжителни за секое сие. Еве како се дефинирани тие: „По однос на границата на сижетното (семантичкото) поле, вели Лотман, *дејствиел* е оној кој ја совладува, а по однос на него таа се нарекува *иречка*“.⁴⁸ Но, за Новица Петковиќ, еден од најдобрите српски познавачи на рускиот формализам и еден од највнимателните редактори и преведувачи на Лотмановото дело, поимот

⁴⁶ Ibid. 88-89

⁴⁷ Kłod Levi-Stros, „Struktura i forma“, in: *Morfologija bajke*, Beograd, 1982, 227-228

⁴⁸ Jurij M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, 312

дејствиел претставувал „личност која ја пре-
оѓа границата на семантичкото или сижетното
поле во кое е сместена. Дејствителот е личност
во акција и во некои работи се совпаѓа дури и
со поимот 'јунак'...“. Но, иако во својата те-
орија, Јуриј Лотман ги употребувал истовре-
мено трите термина: и *лик* и *личност* и *јунак*,
за новиот поим тој најчесто го користел „ста-
риот руски збор действитель..., нè уверува
Новица Петковиќ, или *оној кој дејствува*, кој
прави нешто, со еден збор *дејствиел* (франц.
acteur)...“.⁴⁹

Забележуваме дека оваа констатација,
полека но сигурно, нè враќа кон Аристоте-
ловиот термин *πρᾶξις*, но истиот миг како да
сме веќе во полето на една посовремена тео-
риска концепција која оперира со категории
блиски на актуелните. Тие, денес, прават мош-
не прецизна термиолошка дистинкција меѓу
сличните категории во оваа дисциплина. Колку
за илустрација, ќе го наведеме Лотмановото
размислување околу антропоморфизацијата на
поимот *дејствиел*. Сметајќи дека антропо-
морфната димензија на ликот може да биде
изоставена, на едно место од својата студија тој
го истакнува следново становиште: „...самата
антропоморфизација на личностите (мислејќи
притоа на ликовите во литературните дела –
заб. моја), сè уште не значи нивно поистовету-
вање со нашата персонална, обична претстава

⁴⁹ Ibid. 311 (Забелешката е на преведувачот, курзивот е
мој).

за човекот“.⁵⁰ Лотман верувал дека антропо-
морфизацијата е природна и вообичаена пос-
тапка која сижето на едно дело го изедначувала
со меѓучовечките односи во стварноста. Тоа
била една од причините прати кои се мешале
поимите лик и личност.

Соочувајќи се со оваа термиолошка не-
прецизност, добиваме потреба за свесна семан-
тичка дистинкција. Но за да можеме да ги
разбереме преобразбите на сижетната функ-
ција во лик „со човечки обележја“, треба да
имаме предвид уште една работа. Таа е со-
држана во следново размислување на Лотман:
„...*личност*а која во некои епизоди се појавува
како *дејствиел*, во други случаи станува об-
јект на измамата, и се појавува... како овапло-
теност на 'границата' – пречка на патот“.⁵¹

Ваквото сфаќање, дека ликот е истовре-
мено и делотворна сила која се манифестира
како пречка на сопственото делување, нè на-
ведува на помислата за неговата *поливалент-
ност*, поточно нè уверува дека е сосема можно
еден лик да исполнува повеќе функции. Овие
редови нè водат до следниов став од *Структу-
ра на уметничкиот текст*: „Тоа што во
текстот, едни исти елементи наизменично ис-
полнуваат различни сижетни функции, ја пот-
помага, всушност, нивната *персонификација* –
изедначување на функциите со личностите.
До аналоген ефект се доаѓа и поради менување

⁵⁰ Ibid. 314-315

⁵¹ Ibid. 317

на гледна точка“,⁵² подвлекува нејзиниот автор. Но, со оглед на тоа што синтагматската оска на текстот е многу важна за *парадигмата на карактерот* – чијашто целосна претстава, на еден индуктивен начин, читателот ја добива дури на крајот од текстот – го наведува Лотман кон *дисконинуираниот карактер* на поимот *лик*. Значи, влегувајќи во сложени функционални односи – иако меѓусебно независни – двете оски стануваат варијанти на парадигматичната структура на ликот, обезбедувајќи ја непредвидливоста на неговите постапки. Се разбира, тоа нема да го лиши од неговите индивидуални црти, оти „опозицијата меѓу *природата* и *културата*... пресекот на овие две диференцијации, им ја даваат на личностите нивната *индивидуалност* и неочекуваност во постапките...“,⁵³ која ги формира како „литературни конструкти“, како продукти на еден фиктивен свет.

**терминолошки
дисјункции:**

„тип“ и „карактер“

Досегапната хронологија и цитатите со кои го поткрепивме исцртувањето на поимот *лик*, укажаа на разликувачката димензија во термините *карактер* и *дејствиел*. Тие не само што станува неопходни, туку и клучни одредници за прецизирањето на уште една бинарна дистинкција – *тип* и *карактер*.

⁵² Ibid. 317

⁵³ Ibid. 329

Да потсетиме: *карактерот* во Аристотеловата миметичка теорија беше сфатен како *нешто* што му се припишува на ликот, како особина или генерално својство без кое можеше да постои фабулата, но без вршителот на дејството, т.е. без оној таканаречен *agent* (*ипатион*), не можеше да стане збор за трагедија. Ако на оваа констатација – го додадеме уште и настојувањето од времето на класицизмот, за доследно спроведување на античките принципи во сликањето на ликовите, тогаш ова искажување ќе нè одведе кон поимот *типизација*. Него можевме да го насетиме и во следнава Аристотелова сентенција: „характерите се она според коешто и лицата што дејствуваат ги нарекуваме *вакви или онакви*“.⁵⁴

Сепак, треба да подвлечеме дека потеклото на оваа *карактерна типологизација* егзистира уште од времето на античките философи. Таа суптилно се провлекува и меѓу француските моралисти од 17 век и класицистичките комедии на типови. Како олицетворение на некоја морална или карактерна црта, класицистичката комедија посочувала само „рамни“ или „еднодимензионални“ фигури. Во таа *еднозначна шаблонизација* ликовите биле репрезенти на некоја идеја или класа, за подоцна, во времето на романтизмот, да станат претставници на одредени, најчесто екстремни душевни состојби. Сè до 19-от век, за литературата останала непозната онаа „карактеризација“

⁵⁴ Аристотел, *op cit.* 26

која во ликовите гледала апстрактни елементи на една општа типологизација на човечки особини. Но, во рамките на стилските постапки на реализмот, социјалните, професионалните и етичките особености станале битен момент во структурата на ликовите. Тоа ги дефинирало поимите *тип* и *типичност*, оти сè дотогаш, ликовите од времето на реализмот биле сметани за *карактеристични*, а оние од времето на класицизмот – за *ежедневни* или *типични*.

Значи, спротивно на Аристотеловата концепција за *нужност* и *веројатност*, „неочекуваноста“ кај ликовите од епохата на реализмот произлегла од фактот дека карактерот не се градел веќе како однапред позната можност на дејствување, туку како *парадигма* или збир од можности, единствени на ниво на идејната структура а варијабилни на рамниште на текстот. Оттаму, за Јуриј Лотман *карактерот* станал „збир од диференцијални одлики кои се расветлуваат по однос на другите личности“, ⁵⁵ поточно, збир од бинарни опозиции кои го одредувале како парадигма на идентични и противречни пресеци.

За разлика од него, Клод Леви-Строс дефинирал класи *ликови-типови* кои, условно речено, стоеле некаде помеѓу она коешто подоцна било наречено *тематска рола* и *актер*. Но, за литературната наука од 19-от век, поимот *тематска рола* претставувал концентрација на типичното во рамките на еден лик, а

⁵⁵ Lotman. op. cit, 322

тој не бил ништо друго освен *persona agentis*. „Се работи за посредна скала меѓу *актантиот* и *актерот*, варијабилност во однос на актантот и инваријантност по однос на *актерот*“, ⁵⁶ истакнува во една од своите многубројни фусноти францускиот семиотичар Филип Амон и наведува на заклучокот дека, сè до реалистичниот 19 век, ликовите кои немале јасни индивидуални ознаки се наоѓале на полпат меѓу Гремсовите категории *тематска рола* и *актер*. Тоа ги одредило како *типизирани*.

Но треба да потсетиме дека аналогно на ова, нешто слично успеал да постигне и Владимир Проп. Се сеќавате, тој ги беше дефинирал оние сфери на дејствата, меѓутоа во истражувањата на француските семиотичари како битна констатација се издвојува следнаво: „тоа што Проп го дефинира, е... пред сè, еден културен и стилски *енитет*. Не секогаш кај него јасно се разликуваат функционалната и стилската дефиниција... Тоа што таму се дефинира е повеќе актантот-субјект (и/или корисникот) отколку самиот јунак. *Иако е доста често, совпаѓањето актанти-субјект = јунак, не е апсолутно задолжително*“. Потсетувајќи нè дека во „романот на порази“ од 19-от век, „еден лик кој никогаш не постигнува да се конституира како стварен субјект, сепак е – јунак“, ⁵⁷ Филип Амон,

⁵⁶ Филип Амон, „За еден семиолошки статус на ликот“ во: *Теорија на прозата*, Скопје, 1996, 263 (фуснота бр. 45; курзивот е мој).

⁵⁷ Исто, стр. 50-51

како „конвенционална предозначеност“ во дефинирањето на јунакот, ќе го наведе родот и ќе рече: Лотман верно го следи Проп иако кај него постои мешање на дистрибутивните, психолошките, функционалните и моралните критериуми. Потоа ќе додаде: „проучувањето на јунакот влегува во она кое може да се нарече област на една реторика („социостилистика“) на ликот, област доста блиска до идеолошките принуди и културните филтри“.⁵⁸

Но, ако не го занемариме фактот дека ликот – како ефект на текстот – се добива, всушност, во процесот на читањето, тогаш секој текст што гарантира макар минимум последователност, ќе биде подложен на еден вид психологизирано читање. Во тој процес, како компромис меѓу разграничувањето и повторувањето, читателот ќе може во својата свест да го изгради карактерот. Таа последователност ќе ја постигне преку идентичноста на името како негова основна функција. „Оттука натаму, можни се секакви комбинации“, подвлекува Цветан Тодоров во *Читањето како конструкција* и додава: „сите дејства можат да илустрираат една иста карактерна црта, херојот може да има противречно поведение, да ги промени условите на својот живот или пак, да претрпи длабока промена во карактерот...“.⁵⁹ Но, за поврзаноста меѓу дејствата и својствата на ли-

⁵⁸ Исто, стр. 53-54

⁵⁹ Цветан Тодоров, „Четенето како изграждане“ во: *Поетика на прозата*, Народна култура, София, 1985, 209

ковите, ќе се осврнеме во продолжението што следи.

**II РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКАТА
КРИТИЧКО-ТЕОРИСКА МИСЛА**

Ставовите на македонските критичари за ликовите во романот *Она што беше небо*

Во овој дел ќе говориме за глобалните тенденции кои во рамките на македонската литературна продукција го одбележале прашањето за ликовите. Но пред да преминеме на најзанимливите моменти, ќе се задржиме на едно битно искажување. Во настојувањето да ги прецизира аспектите кои го воведуваат предметниот поим, францускиот теоретичар Ролан Барт во „Уводот во структуралната анализа на раскажувањето“, ќе го заземе следново становиште: „...тоа што се нарекува психолошки роман обично е одбележано од мешањето на системите кои последователно ги мобилизираат знаците на безличноста и знаците на личноста; ...психолошката личност (од референцијален ред) нема никаков однос со лингвистичкото лице кое не се дефинира со расположенија, намери или својства, туку само со неговото место (кодирано) во дискурсот. Денес се настојува да се зборува токму за таква формална личност; станува збор за важна субверзија (...) затоа што целта е да се надмине раскажувањето од чисто констативен ред (...) кон перформативен ред, според кој значењето на еден говор е самиот чин што го проповеда: да се пишува денес не значи да се раскажува... етсе зошто еден дел од современата литература веќе не е дескриптивна, туку транзитивна“.

живна, која се шруди да исполни во речта еден толку чист презент, така што целиот дискурс се идентификува со актиот што го ослободува...“.⁶⁰

И покрај јасно изразената тенденција кај Ролан Барт, за строг научен пристап и прецизна структуралистичка ориентација, овој цитат нема да нè поколеба во намерата да ги изложиме македонските дилеми од средината на 20 век. Поттикнати од желбата за модернизација на јазикот и стилот кај повеќето македонски прозаисти, тие години кај нас, објективно, не можело да стане збор за некоја строга методолошка елаборација на категоријата книжевен лик, но некои настојувања од тоа време покажале жив интерес за ова прашање. Се разбира, најважните трудови им припаѓале на видни критичарски имиња. Ќе разгледаме само некои од нив.

индивидуализација на ликовите

Расправајќи за реалистичниот метод во делата на македонските писатели, во почетокот од својата студија *Критериум и догма*,⁶¹ критичарот Димитар Митрев говори за „мртвото на сочинителството“, како главна одлика на нивните ликови. Според него, литературните продукции од времето на соцреализ-

⁶⁰ Ролан Барт, „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“, во: *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 165-166 (истакнала А. Б.).

⁶¹ Димитар Митрев, *Критериум и догма*, Кочо Рацин, Скопје, 1956

мот манипулирале не со „живи ликови“ ами со марионетки кои немале свој живот, со „бездушности“ кои биле придвижувани со конците што ги држел авторот.⁶² Каква, всушност, била нивната литературна судбина ќе видиме во неколку етапи.

Првата критичко-теориска фаза од развојот на македонската литературна мисла, ги негувала постулатите на класицистичката логика. Таа ценела дека предмет на темелна опсервација треба да биде типичното, зашто, како општествена карактеристика, тоа било над субјективното и над индивидуалното, кои, божем, го осиромашувале ликот. Но, прашањето за индивидуализацијата како да имало намера да ги надмине „застарените“ механизми во шематското сликање на ликовите. Новите заложби во литературата, оние за внатрешен, дијалектички сооднос меѓу типичното и индивидуалното, го наметнале уверувањето дека ликот можел да биде претставен како дел од општото, *единствено и само*, преку *индивидуалното и посебното*. Затоа македонската романескна продукција почнала да бележи тенденции кон сè посмело навлегување во индивидуалната судбина на ликовите, една насоченост од површинското кон длабинското, од надворешното кон внатрешното. Митрев пишува: „големиот реализам владее суверено над еднообразноста на типот, преобразувајќи го во л и ч н о с т. Херојот и кога е носител на една исклучителна

⁶² *Чин и дело*, Мисла, Скопје, 1981, 65

страст е пред сè – човек. Со многу особени црти што го одредуваат како општествена и индивидуална даденост“.⁶³

Залагајќи се за една креативна реалистичка постапка, тој ќе настојува кај македонските писатели од тоа време да направи еден интроспективен пробив во психологијата на ликовите и да ги открие непознатите страни на стварноста. Затоа во едно од ретките позитивни искажувања за творештвото на Владо Малески, Митрев ќе признае дека кај овој писател се насетувало нешто што го одделило од тогашниот стандард и од тогашната конвенционалност во прикажувањето. Но убеден дека Малески, во својата ексклузивна романсиерска постапка го запоставил примарниот романсиерски проблем – развиеноста на ликовите, Митрев ќе подвлече дека и за него, „јасниот глас на една сложена човечка суштина..., на една своеобразна психологија, останува во сферата на непознатото. И во овој случај сме приморани да боравиме со хипотези...“, констатира Митрев и продолжува: „и зошто, ако се прими ликот како јунак на животната... на психолошката, на емотивната деформација, не е остварена таа деформација до крај и без остаток...“.⁶⁴ Така, доживувајќи го како пасивен и лишен од акционото, тој ќе си допушти глав-

⁶³ „Критериум и догма“ во: *Чин и дело*, Мисла, Скопје, 1981, 89

⁶⁴ Димитар Митрев: „Владо Малески: Она што беше небо“ во *Огледи и критики* 3, Скопје, 1970, 161

ниот лик од романот *Она што беше небо* да го оцрта како фрагментарен, а неговите постапки и реакции како привидни. Но, еве што вели за овој коментар на Митрев писателот Владо Малески: „Изградувањето на ликовите во мојата проза е долготраен и, би рекол, макотрпен процес. Сите тие – полнокрвни или анемични – се зачнале во мојата вообразба при средбите со живите луѓе. Но, во текот на обликувањето, доживувале такви трансформации што на крајот одвај припомнувале на прототипот“.⁶⁵

Иако, од аспект на еден современ теориски пристап, нашата анализа е должна да проследи различни ставови по однос на ова прашање, во име на една природна зачуденост не можеме а да не се задржиме кај побудите кои ги оформиле ваквите резонирања. Верувам оти причините лежат во сфаќањето дека ликот е, пред сè, *agentus* – дејствител и активен чинител на настаните, а дури потоа – според модерна терминологија на теоретичарите од типот на Клод Бремон – *patientus*. Оттаму, и убедувањето на Димитар Митрев дека ликот Наум Фурнациев од романот на Владо Малески е не-реален и само привидно стварен, дека е „примен на вера и дека по однос на најкомплицираното воздејствува неверојатно. А неверојатен е... затоа што е необразложен. А не е образложен зашто е *жртвуван во името на некаква психолошка постојайка*, а заборавена е зна-

⁶⁵ Владо Малески, *Разгледи* (Избрани дела: книга 5), Култура, Скопје, 1976, 99

чајната вистина дека и психолошкото се разрешува во својата животна ефикасност и во својата животна сугестивност како последица од бојата одредени човечки акции“.⁶⁶

Забележливо е дека токму онаа неангажираност кај ликовите во романот на Малески, го поттикнала критичарот Димитар Митрев на една ваква констатација, која е по малку и контрадикторна оти последиците што ги оставило класичното наследство во македонската модерничка продукција, биле и останале, навистина специфични. Но, ред е сега и по однос на овој аспект, да го проследиме мислењето на писателот Владо Малески.

Во еден од своите рани есеи насловен како *За 'социјалното' и 'психолошкото' во литературата*⁶⁷, тој ќе го истакне следново: „Книжевноста е пред сè и над сè обликување на живото, а тој мора да се гледа во сета негова севкупност. Дури и ако сè уште кај нас среќаваме во книгите праволинијни 'позитивни' ликови и до одвратност деформирани 'негативни' – сепак мислам дека проблемот на 'социјалното' и 'психолошкото' во литературата не постои како проблем... Треба веднаш да се каже дека ваквите барања, земени сами за себе... треба да значат инсистирање за што повеќе човечност во литературата... инсистирање за што повеќе литература во литературата. Но

⁶⁶ Димитар Митрев, „Владо Малески: Она што беше небо“ во: *Огледи и критики* 3, Скопје, 1970, 163

⁶⁷ *Разглед*, 1/1955, Скопје.

во многу случаи, зад овие разумни желби и барања, се крие стремежот за апсолутизирање на 'психолошкото', елиминирањето на општествените односи како фактор во индивидуалниот живот на човекот и неговото сведување исклучиво на психолошка единка“.⁶⁸

инерција на антиагонистичките сили

Од денешна дистанција се чини дека критичарот и писателот застапувале исти (или барем слични) ставови. Но објавена најпрвин 1967 во списанието *Разглед* – а подоцна, 1973, преиздадена во третиот том на едицијата *Македонската книжевност во книжевната критика* – статијата на критичарот Милан Ѓурчинов, „Трагања по коренот и смислата на продолжувањето“, ќе проговори за ликови изместени од установениот поредок, за ликови разнишани од некој подмолен немир и поставени во една „екстатична рамнотежа“. Сметајќи дека писателот Владо Малески не се занимавал со психологијата на „позитивниот јунак“, ами со „немирите и бурната дијалектика на промените во човекот, неговите психолошки и морални дилеми во моментот кога треба да се одредели“, ⁶⁹ авторот на оваа статија верува дека ликовите во прозата на Малески се принудени на постојано преиспитување и тра-

⁶⁸ Владо Малески, „За социјалното и психолошкото во литературата“, *Разглед*, 1/1955, Скопје.

⁶⁹ *Македонската книжевност во книжевната критика* 3, Мисла, Скопје, 1973, 227 (курзивот е мој).

гање по сопствените корени. Со оглед пак, на фактот што прозниот опус на Малески нуди бројни сведоштва за *драмата* на ликовите која се открива низ една внатрешна вертикала, Ѓурчинов е уверен дека нишките на преиспитувањата што врват низ „душевните немири“ на јунаците, се одразуваат преку нивната „страсна желба да се согледаат и остварат како *актери на живојот*, да се потврдат и продолжат во траењето...“.⁷⁰ Оттаму, и напорот за надминувањето на онаа „псевдо-природа“ станува стожерна тема во прозата на македонскиот писател.

Во една друга своја книга – *Прег прагој на иднината*,⁷¹ поточно во статијата со наслов „Во просторот на неспокојната реч (Еден пристап кон избраните дела на Владо Малески)“ – Ѓурчинов ја открива битката меѓу „*човекој* и *античовекој*“, меѓу најдоброто во него... и онаа другата, посесивната и егосентричната страна негова која, исто така, е дел од неговата природа“.⁷² Тој истакнува дека кај овие ликови не е најбитна акцијата туку *внатрешната борба*, она што му предходело на чинот на одлуката, на колебањата и на дилемите, на сомнежите и пресметките со минатото. Поставени на тој начин – меѓу акцијата и рефлексивната – јунаците во романот на Малески

го отпочнуваат оној внатрешен процес на преиспитување настојувајќи да раскрстат со минатото и да ја пронајдат *прагмата* којашто ќе го обележи и трајно ќе го потврди нивниот идентитет. Затоа, она што ќе биде најкарактеристично за нив, не ќе биде „*нивната акција или дејство*“, туку нивната мошне развиена и елоквентна *монологичка реч*“,⁷³ подвлекува Ѓурчинов.

Така, врз основа на ова искажување можеме да констатираме дека гореспоменатата синтагма „монологичка реч“ се однесува на поимот „тек на свеста“ кој, и покрај тоа што кореспондира со „ликовите рефлектори“ од теоријата на Хенри Џејмс, благо асоцира и на теоријата на еминентниот руски теоретичар Михаил М. Бахтин. Имајќи ја предвид комплексноста на неговиот теориски поим *говорна интеракција* или *речевое взаимодействие*,⁷⁴ нема да се впуштиме во подлабока елаборација туку само ќе напоменеме дека проблематизирањето на поимот *точка на гледање* и односот *автор – јунак*⁷⁵ не само што претставуваат битна композициска составка туку и елементарен услов за динамизирање на структурата на литературното дело. Но иако се карактеристични за романите од типот на психолошкиот реализам, ликовите за кои говореше критичарот Милан

⁷⁰ Исто, 231

⁷¹ Милан Ѓурчинов, *Прег прагој на иднината*, Македонска книга, Скопје, 1991

⁷² Исто, 192

⁷³ Исто, 196-197

⁷⁴ Bahtin / Vološinov, *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980

⁷⁵ Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1991

Гурчинов многу повеќе зборуваат за себе одошто авторот (Малески) говори за нив, така што впечатокот што ќе го добие читателот, произлегува всушност од нивната „склоност за самонабљудување“. Соочени со сопствените дилеми, тие како да ја потиснуваат мобилноста на заден план, па се добива впечаток дека се премногу пасивни.

Ако е точна оваа претпоставка а веруваме дека е така, тогаш природно искрснува прашањето на кој начин авторот на романот *Она што беше небо* ја разрешил противречноста меѓу монолитноста на војната и декомпонираната психолошка структура на своите јунаците? Според искажувањето на Милан Гурчинов, одговорот на ова прашање треба да се побара во ставот дека драмата на овие ликови произлегува од конфликтот и надраснувањето на некогашното и на сегашното, на она што тие некогаш биле и на она што тие сега можат да бидат. Ова ја наметнува потребата од попрецизно дефинирање на особеностите кои ги одредуваат ликовите како „вакви“ или „онакви“.

Но, некаде во 1967 година, во петтиот број од списанието *Современост*, ќе се појави статијата на Миодраг Друговац која веќе во наредната 1968, под скратен наслов „Никој и ништо“, ќе биде препечатена во книгата *Подвижно огледало*.⁷⁶ Тоа ќе биде една од првите поиздржани психолошки студии за ликовите на

⁷⁶ Миодраг Друговац, *Подвижно огледало*, Скопје, 1968

Малески, оти во настојувањето за попрецизно димензионирање и дефинирање на овој проблем, Миодраг Друговац ќе ги постави темелите на една класификаторска тенденција.

Потенцирајќи го интровертниот свет на ликовите, тој ќе истакне дека авторот на *Она што беше небо* водел сметка за психолошката активност на своите херои, кои, наспроти „инерцијата на антиагонистичките сили и рецидивите на сопственото минато...“⁷⁷ се нашле на самата пресвртница од својот внатрешен свет. Затоа Друговац ќе настојува да ги прецизира двата основни мотива кои учествуваат во градењето на ликовите кај Малески: „мотивот на борбата“ и „мотивот на потрагата по вистинското јас“. Бидејќи се работи за ликови „јрилично раслоен(и) во себе, конфронтиран(и)... коишто има(ајќ) 'две души' во себе...“⁷⁸ овој критичар ќе го застапува мислењето според кое двата споменати мотива се основните генератори на емоционалната ситуација, на секое искушение во романот и на обидот тие да бидат надминати.

инстинкти и мотивација Неколку години подоцна настојувајќи ги клучните поими што ќе ги детерминираат ликовите во романот на Малески, Атанас Вангелов ќе се залага за еден термин кој најблизу ќе ја опре-

⁷⁷ М. Друговац, „Никој и ништо“ во: *Подвижно огледало*, Скопје, 1968, 136

⁷⁸ Исто, стр. 140

дели „суштината“ на нашата категорија. Во својата исцрпна и за тоа време сугестивна студија, „Поезија на човековите инстинкти“, ⁷⁹ Вангелов истакнува дека „тој човек... (мисли на еден од ликовите во романот на Малески – забелешката е моја) е жив, ангажиран *актиер во наситаност*, понекогаш негов творец, понекогаш негова трагична последица“. ⁸⁰ Ако се присетиме на синтагмата „актери на животот“ што ја беше употребил уште Милан Ѓурчинов во една од своите статии, ќе забележиме дека определбата на Вангелов за една ваква дескрипција се однесува на настојувањето кое овој литературен критичар ќе го приближи до најактуелните теориски концепции од тоа време. Според нив, доведен во врска со ликот, *наситаност* ја претставувал најбитната одлика во креирањето и спецификувањето на ликовите воопшто. Од тие причини ќе кажеме дека овој текст на Вангелов изобилува со интерогативни форми во кои одговорот само се насетувал. Но, иако не биле систематски елаборирани, поставени дури и во ваква форма, неговите ставови ⁸¹ имале

⁷⁹ Атанас Вангелов, „Поезија на човековите инстинкти“, *Македонската книжевност во книжевната кристика* (том трети), Мисла, Скопје, 1973. Десетина години подоцна, ревидирана од самиот автор, оваа студија ќе биде печатена во книгата со наслов *Решето* (1983). Нашите извадоци се токму од неа.

⁸⁰ А. Вангелов, *Решето*, Наша книга, Скопје, 1983, 8

⁸¹ Во своите подоцнежни студии кои третираат слични наратолошки проблеми, овој литературен теоретичар ќе понуди навистина убедливи одговори во врска со категоријата книжевен лик.

сила на аргументи со кои можело да се праша: „дали секогаш..., времето, *наситаност*..., тој комплекс околности, се јавува како суштествен елемент за да се добие една ваква или онаква корелација меѓу неговите јунаци?“ ⁸²

Ставајќи го, значи, главниот акцент врз моќта на ликовите во творештвото на Малески, врз нивниот успон и морален пад, Вангелов ќе истакне дека тоа било резултат на инстинктот на јунаците. Но, иако ја именува како поезија на човековите инстинкти, во оваа проза тој ќе види протагонисти нагризени од драмата на животот. Затоа на едно место од својата студија ќе рече: „тие луѓе што ни ги претставува В. Малески реагираат... би рекол инстинктивно..., но има реакции кај нив, има преобразби и тие ја прават неверлива оваа поставка. Најзначајниот противаргумент е тоа што мнозина од ликовите на Владо Малески, на патот до својата Голгота, доаѓаат до една *свесност* која во суштина, не ја обезвреднува поставката дека *инстинктивно е свесноста на тој илустрацион кој се движи*...“ ⁸³

Значи, определувајќи го како *инстинкт* она што кај Друговац важеше за „*внатрешен коректив*“ а кај Женет за „*мотивација*“, Вангелов – свесно или не – ќе се приклони кон структуралистичкиот принцип на *внатрешна мотивација*, неопходен за градењето на ликовите. Оттаму, тој ќе дојде до заклучокот дека

⁸² Исто, 8

⁸³ Исто, 13

кај јунаците на Малески секогаш постои еден слој, „една вишора, помалку позната личност од првата – личност дејствена на текстовната рамнина. Тоа се два пола како две точки од една амплитуда и во тој простор се одвива менталната драма на неговиот јунак. Разбирливо, тие две точки се прошивени и исклучиви. Едната се наоѓа во центарот на една драма, често е трагичниот ефект на таа драма, втората го поставува тревожното прашање: исправна ли е жртвата?... Тие два слоја, иако соопоставени, доаѓаат и во состојба на меѓусебно сојување“.⁸⁴

Гледаме дека овие одлики, карактеристични за јунаците во романите на Малески, Вангелов ги подведува под категоријата „ментално очистување“ и додава дека на овој степен од неговата анализа треба да се постави прашањето коешто е од посебна важност за инстинктивната црта, најважната составка во менталниот профил на неговите јунаци. Со други зборови, „добро е, тврди Вангелов, да се разликуваме дали има некоја последователност меѓу јунаците кои се издигаат и оние што паѓаат од гледна точка на околностите“.⁸⁵

Ги наведовме овие, можеби предолги цитати, за да се задржиме на некои моменти кои ќе бидат клучни во специфицирањето и детерминирањето на ликовите-антагонисти. Имајќи го предвид времето на нивното настанување,

⁸⁴ Исто, 9 (истакнала А. Б.).

⁸⁵ Исто, 9.

како и теоретските околности кои ги обликувале погледите на македонската критичка мисла, можеме, без задршка, да кажеме дека кај сите македонски критичари од тоа време, изедначувањето на ликовите со „луѓе создадени од крв и месо“, зело изглед на настојување кое се совпаднало со тогашната тенденција за што поголема и поснажна „животност“ на егзистентите во еден психолошки роман. За ова, впрочем, се залагаше и Димитар Митрев во својата студија *Кријериум и догма*, но за разлика од него, Вангелов дава и еден ваков коментар: „неговите јунаци (мислејќи на ликовите во романот *Она што беше небо* на Владо Малески), изложени на ударите на судбината, се сложени природи. Речиси нема чисти позитивци... Јунаците, профилирани како негативци, носат изразити противречности, а нивната лична преобразба произлегува... најчесто од мотивите кои се во нив, со нив и околу нив“.⁸⁶

Свесен дека Малески ги гради своите ликови откривајќи ги однатре, Атанас Вангелов подвлекува дека кај ликот Наум Фурнаџиев мотивацијата ќе биде „исклучиво психолошка“: „култот кон таткото ја мотивира неговата личност кон пошфат за себепотврдување... Една култна, заштитничка самоидентификација нему му е нужна... Тој култ не го сосредоточува неговиот дух кон позитивна акција ами се налага како товар на неговата личност. Таа

⁸⁶ Исто, 12 (курзивот е мој).

личност е премногу окупирана со себеси...“.⁸⁷ Констатирајќи дека не може да стане херој и да се изедначи со моделот Денко Подземски, Вангелов ќе го идентификува ликот Наум Фурнациев како „трагична личност“.

Но, ако А е дел од Б, тогаш не е исклучена можноста за идентификација по моделот *pars pro toto*. Се работи, значи, за синегдоха или за метонимија по принцип на контигвитет кој подразбира и еден интровертен модел, во кој Б ќе биде А. Затоа Вангелов си допушта и ваков коментар: „Ако Наум Фурнациев не стасал да стане Денко Подземски тогаш во менталниот профил на Денко можат да се препознаат својства блиски до Наума. Не Наум, туку Денко му се приближил на Наума. Тоа приближување се распознава низ она што го потиснал Денко...“;⁸⁸ а ние нема да згрешиме ако речеме дека во овие зборови се насетува обид за еден психоаналитички пристап во толкувањето на ликовите.

антиројо-ценитризам Во насока на онтолошкиот, или подобро речено, антрополошкиот пристап кон уметничкиот дискурс на македонски писател Владо Малески, црногорскиот критичар Радомир Ивановиќ во *Современиот роман* (1977) ќе оперира со терминот антропоцентризам. Според него, терминот лежи во основата на Протагорината фило-

зофема, според која „човекот е мера на сите нешта и дека надвор од луѓето ништо не се случува, односно дека сите *збиднувања*, во рационалниот и ирационалниот свет, постојат само доколку се *сврзани со јунациите*“.⁸⁹ Залагајќи се за идејата дека уметноста е претворање на стварноста во нова, „уште постварна стварност“, Ивановиќ ќе напише: „Човекот од прозата на В. Малески е *човек од акција*. Неговото гесло е *да создава и да биде!* Тој мора да *остива и траја*... за своето постоење, мора во нешто или во некого да трае..., да се осмисли...“.⁹⁰

Забележуваме дека ова искажување е слично со ставовите на Вангелов, кои беа најблизу до актуелните теории. За нив ќе проговориме во подоцнежниот тек од анализата оти сега остануваме кај статијата „Современа визија на животот“. Во неа Ивановиќ ќе го напише следново: меѓу ликовите на Малески нема големи типолошки разлики и не може да стане збор за хоризонтално проширување на содржината на романот, туку за суштинско продлабочување на значењата изразени со помош на ликовите. Станува, всушност, збор за психолошка портретизација чиј методолошки процес сè уште не е довршен а романот открива три групи ликови: скицирани, делумно развиени и наполно развиени. „Сите критичари се со-

⁸⁷ Исто, 27

⁸⁸ Исто, 28

⁸⁹ Радомир Ивановиќ, „Современа визија на животот (Владо Малески)“, во: *Современиот роман*, Македонска книга, Скопје, 1977, 107

⁹⁰ Исто, 111

гласуваат дека најсложени се оние ликови од опусот на В. Малески кои не се чисто позитивни... кои доживуваат трансформација: од негативното кон позитивното (како Наум Фурнациев и Игно Подземски)⁹¹, истакнува Радомир Ивановиќ, па подвлекувајќи ја *внатрешната дијалектиза на јунаците* од овој роман, ќе настојува да покаже дека процесот *интерпретација* е онаа мотивациона постапка која ја овозможува индивидуализацијата на ликовите во романот.

восстановување на категоријата „субјект“

Од друга страна пак, имајќи ги предвид психоаналитичките согледби во интерпретацијата на уметничкиот дискурс, книгата под наслов *Македонскиот роман (1952-1982)* од Христо Георгиевски, ќе навести една фројдовска интерпретација. Според авторот на оваа книга, Малески тргнал кон „расчленување на појавите свесни и несвесни во структурата на јунаците“⁹² и во проекцијата на ликот Наум Фурнациев го изневерил реалистичкиот метод бидејќи се насочил кон сликањето на неговите субјективни и психолошки состојби. Нагласувајќи ја релацијата *ликови – збиднувања*, тој го истакнал „раслојувањето на личностите“, но не го направил експлицитен судирот на карак-

терите во *Она што беше небо*. Според Георгиевски, станува збор за еден егзистенцијалистички роман, со нагласена тенденција да се долови јунаковиот идентитет, т.е. да се „*воспостави субјектот*“.⁹³ Во останатиот дел од својата студија, Георгиевски загатнува и други прашања на кои, пред него, се обиделе да дадат одговор и други македонски критичари.

Некаде во исто време, во една слична студија но со поинаков наслов, „Растежот на литературната сублимација во сферата на макрокосмосот и микрокосмосот“,⁹⁴ еден друг автор ќе го подвлече моментот на психолошкото портретирање на ликовите кај Малески. Занимавајќи се со инстинктивното и интуитивното во неговите романи, Вецко Домазетовски ќе ги истакне „метаморфозите во психолошката драма на личностите“, па илустрирајќи го ликот Наум Фурнациев ќе констатира: „тој е изгубен во кругот на една тријада: *она што е – она што би требало да биде – она што може да биде*“.⁹⁵

Гледаме дека ориентацијата кон „интимата“ во прозата на Владо Малески, го поттикнувала и Домазетовски кон заклучокот дека за опстанувањето на ликовите во романот *Она што беше небо* е „потребна конкретна акција“. Така, поставувајќи го проблемот на егзистенцијално рамниште, тој ќе го напише следново:

⁹¹ Исто, 112

⁹² Христо Георгиевски, „Порадикална реструктуризација на раскажувачката материја“, во: *Современиот роман (1952-1982)*, Мисла, Скопје, 1983, 100

⁹³ Исто, 106

⁹⁴ Вецко М. Домазетовски, *Студии и согледби (во прашањето за македонскиот роман)*, Скопје, 1984, 109

⁹⁵ Исто, 125 (курзивот е мој).

„описот на психолошката состојба ја кочи динамиката на настанот, па добиваме една релативна статичност, која тендира кон модерното прозно проседе“.⁹⁶ Потоа вели: „авторот е во контакт со поединечниот агенс. Навлегува во светот на субјектите. Го прикажува нивниот проблем со светот и со себеси“ и додава, „ваквиот начин инсистира на *монолошки принцип во раскажувањето*. И авторот и читателот се наоѓаат пред *гласот на директниот субјект*“.⁹⁷

Овие и слични искажувања не наведуваат на помислата дека романсиерскиот опус на Владо Малески често бил користен за аналитички истражувања од структурален карактер и дека во македонската литературна наука, започнало, сè почесто, да се иницираат прашања од теорискиот аспект на ликовите.

мрежа на бинарни алтернативи

Сепак, во тие години, за еден по-современ пристап кон оваа категорија, сè уште било рано да се зборува.

Но, една од временски поновите студии кои на индиректен начин го третира прашањето за ликовите во рамките на македонската романескна продукција, е и книгата *Стируктурата на македонскиот реалистичен роман*.⁹⁸

⁹⁶ Исто, 121

⁹⁷ Исто, 119 (курзивот е мој).

⁹⁸ Венко Андоновски, *Стируктурата на македонскиот реалистичен роман*, Детска радост, Скопје, 1997, 206. Оваа книга е докторска дисертација на авторот.

Во неа, во духот на современите апликативни теории, Венко Андоновски истакнува дека како последица на некои претходни, процесуални наративни искази, романот *Она што беше небо* започнува со „една 'затекната' наративна ситуација“ која одговара на еден „стазисен наративен исказ: *јас сум двајца*“.⁹⁹ Од овој сублимативен, но сепак доволно асоцијативен извадок, не е тешко да се заклучи дека во дослук со современите перформативни теории, определувајќи се за синтаксички модел на анализа, Андоновски ги внесува во игра предикатите како еквиваленти на дејствата во романот, кои наметнуваат „ситуација на загрозен идентитет (двајцата не се едно)“.¹⁰⁰ Така, од аспект на еден современ аналитички пристап, кој го третира романот како голема хипостазирана реченица, овој теоретичар, ликот – носител на дејството во еден наративен исказ – ќе го вклучи во тријадниот модел на Клод Бремон. Со оглед на тоа што логиката на овој модел налага редуцирана мрежа на функциски јадра, кои имаат цел да го поништат алтеритетот содржан во бинарната пропозиција од типот (*јас сум Наум + јас сум Инокентие*), Андоновски открива двојство во идентитетот на ликовите. Тоа бара алтернативна процедура, според која виртуелниот субјект од базичниот наративен исказ е поставен во ситуација на избор. Ликот, „донесува одлука, што значи, *избира*...: ако остане дома тој е

⁹⁹ Исто, 206

¹⁰⁰ Исто, 206

никој, оти е двајца, ако отиде во партизани стекнува идентитет (тој е Наум, оти калуѓерите не одат (во) партизани)".¹⁰¹

Гледаме дека логиката на оваа интерпретативна анализа осцилира меѓу релацијата А и не-А, т.е. меѓу потврдениот и оспорениот идентитет на ликовите во романот *Она што беше небо*, постојано вплеткани во мрежата на бинарни алтернативи. Тие алтернативи го претставуваат проајретичкиот код кој на морфолошкото рамниште од текстот се трансформира во односот афирмација–негација.

Од друга страна пак, инсистирајќи на терминот „загрозен идентитет“, Андоновски истакнува: „може да се каже дека примарната семантичка артикулација започнува од контрадикцијата меѓу термините идентитет – алтеритет, при што првото подразбира дефиниција (формализација) од типот *јас сум јас*, а второто *јас не сум јас*".¹⁰² Така, следејќи ја логиката на наративната преку тријадниот модел на Клод Бремон и не запоставувајќи го семиотичкиот четириаголник, кој ги отсликува спротивните и контрадикторните односи меѓу двете клучни семи (идентитетот и алтеритетот), Андоновски ќе констатира дека во романот на Малески „наративната стратегија ќе биде насочена кон тоа ликовите со проблематичен идентитет да го стекнат вистинскиот".¹⁰³ Така, за првпат, во

смисла на оваа апликативно-интерпретативна анализа ќе биде поставена една констатација, која директно ќе ги засегне егзистентите во поливалентниот наративен дискурс на романот *Она што беше небо*. Имено: *Х сака да стане Х*.

Но, во улога на предикат од длабинската структура на наративните пропозиции, еден друг глагол од романот на Малески заслужува рамноправен статус. Станува збор за модализантот *мора* кој заедно со модализантот *сака* ги детерминира ликовите како антагонисти. Во анализата на романот *Она што беше небо*, нашата студија ќе им посвети посебно поглавје на овие ликови, но пред да се впуштиме во нивното интерпретирање, можеме веќе со сигурност да кажеме дека дури сега станува јасно од каде, всушност, потекна потребата за оној историски пресек од почетокот на нашата студија. Тој ги начна најдискутабилните прашања што го одбележаа историскиот развој и ја нијансираа категоријата *лик*, во современа смисла на зборот.

¹⁰¹ Исто, 207-208 (курзивот е мој).

¹⁰² Исто, 211

¹⁰³ Исто, 213

**III СТАТУСОТ НА КАТЕГОРИЈАТА
КНИЖЕВЕН ЛИК ВО ТЕОРИЈАТА
НА СТРУКТУРАЛИЗМОТ**

Оперативни поими

Сведена на неопходните поими со кои била експлицирана тезата за „психолошки ликови по суштина“, толку потребна за времето во кое се развивал нашиот психолошки реалистичен роман, македонската критичка мисла продолжила да оперира со термини кои само ја замагиле претставата за еден општ, унифициран, „граматикализиран“ модел на интерпретација. Оттаму, сосем разбирлива станала и сета терминолошка несреденост побудена од психологизацијата, антропоцентризацијата и егзистенцијалната насоченост на тие толкувања. Под влијание на начелата на класичната и формалистичката концепција, овој пристап долги години си обезбедувал примат во македонската критика.

Меѓутоа, теориските концепции од шеесеттите години на овој век, кои биле актуелни во Франција, го насочиле својот интерес кон специфични, структурно-лингвистички постапки. Под влијание на општоприфатената Јакобсонова формула за еднозначност на јазикот и литературата, тие оперирале со термини блиски до лингвистиката. Благодарение на структуралистичката интерпретативна доктрина која му обезбедила на ликот статус на рамноправен учесник во делото, оваа ориентација, во извесна мера, значела и грубо отфрлање на психологизацијата и антропоцентризацијата.

Изедначен со граматички поими, ликот во модерните интерпретации добил нова димензија која не само што ја овозможила појавата на граматикализиран јазичен код, туку и надминување на онаа традиционална терминологија несреденост. Затоа, согласно актуелните теории, ќе ја проследиме логиката на *семиолошкиот сѐашиус на ликои*, за која тој е *знак, актиант, субјект, карактер* или *јунак*, но истовремено ќе укажеме и на фактот дека при интерпретацијата на едно литературно дело семантичката анализа ѝ претходи на семиотичката. Со оглед, пак на тоа што во овој дел од нашата студија ќе се позанимаваме со оперативните термини, семиотичките конституенти ќе добијат приоритет над семантичките. Затоа ќе започнеме со најелементарната категорија – знакот.

знак (σημεῖον) Нагласувајќи ја *произвол-наста* (*арбитрарна*) природа на знакот, лингвистичката концепција на Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure) ќе си обезбеди значајно место во теоријата на литературата. Таа, имено, ќе ја наметне идејата дека јазичната единица претставува целина која произлегува од врската меѓу ознаката и означеното,¹⁰⁴ но сфаќањата на францускиот лингвист Емил Бенвенист (E. Benveniste) отворија нова страница во модерното толкување. За разлика од Сосир, врската меѓу ознаката и означеното тој ќе ја

¹⁰⁴ Ferdinand de Saussure, *Opšta lingvistika*, Beograd, 1989, 85

смета за *необходна*, оти „*ознаката и означеното*, менталната претстава и акустичката слика се, всушност, две лица на еден ист поим и заедно се однесуваат како *она што ошелошворува и самостојно ошелошворено*... Консупстанцијалноста на ознаката и означеното го обезбедува структуралното единство на лингвистичкиот знак“.¹⁰⁵ Но, да ѝ се вратиме на нашата категорија.

Ако за ликот во еден прозен дискурс рече дека е знак на една структура, тогаш потребата од разликување на консупстанцијалната претстава за ликот (како знак) и човекот (како живо суштество), ќе нè ориентира кон прашањето за *вредноста* на тематскиот поим. По однос на овој аспект, ставот на Бенвенист е познат: за него вредноста беше „атрибут на формата“, па затоа, „да се каже дека *вредноста се релативни*, значи да се каже дека се тие релативни *едни насирои оружи*... зарем тоа не е доказ за нивната нужност“.¹⁰⁶ Ова исказување нè води до следнава констатација: релативната вредност на елементите во едно литературно дело, укажува на нивната меѓусебна зависност, оти иако противречни, вредностите се дефинираат само преку своите разлики.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Emil Benveniste, *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975, 58

¹⁰⁶ Ibid, 60 (курзивот е мој).

¹⁰⁷ Во својата статија „Природата на лингвистичкиот знак“, Емил Бенвенист укажува на дијалектичката нужност на вредностите кои се наоѓаат во постојана опозиција и со кои, всушност, управува апсолутниот карактер на лингвистичкиот знак. Затоа, кога станува збор за лико-

Од друга страна пак, аналогијата меѓу елементите на прозниот дискурс и лингвистичките знаци, укажува на констатацијата содржана во Јакобсоновата формула која на литературното дело гледа како на една голема реченица. Во неа лингвистичките знаци (личните заменки и имињата кои реферираат на говорниците во дискурсот), играат улога на граматички ентитети: субјекти и објекти. Кажано со зборовите на Чарлс Сандерс Пирс (Charles Sanders Peirce), тие се „означители“ кои играјќи ја улогата на „означени“, отворајќи го принципот *семиоза* и исполнувајќи ја функцијата *комуникабилност*, укажуваат на фактот дека секој *интерпретиран* може да стане знак кој ќе произведе нов интерпретант.

Во смисла на споменатото, Чарлс Морис (Charles Morris) во својата книга *Основите на теоријата за знаци*, ќе ја истакне забелешката според која не постои никаква противречност во тврдењето дека секој знак има свој *designatum* („интерпретант“ кај Пирс, а „означено“ кај Сосир). Меѓутоа, и покрај тоа што има *designatum*, секој знак не мора нужно да има и *denotatum* (нешто на коешто ќе ре-

вите како знаци во еден систем, нагласката што ја ставаме врз категоријата *вредност* и принципот *опозиција* ќе говори за неопходноста од нивното дефинирање: „...апсолутниот карактер на лингвистичкиот знак управува со дијалектичката нужност на вредностите во постојана опозиција и претставува структурален принцип на јазикот“ – (види: Emil Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975, 60-61; курзивот е мој).

ферира во актуелната стварност), што значи дека *designatum*-от не е предмет, ами „еден вид објект или класа објекти – а класата може да има мноштво членови, или еден или ниеден“¹⁰⁸ на коишто се однесува знакот. Одредувајќи ги *денотирањите* како членови на таа класа, Чарлс Морис на едно место од својата студија ќе рече дека ако *нешто* постои како изолиран знак, тогаш ако не актуелно, барем потенцијално, *секој знак ќе биде поврзан со други знаци* од системот на којшто припаѓа, што говори за синтаксичката димензија на семиозата. Но, да запреме за миг и на овој момент.

Служејќи се со термините *доминантен знак* и *спецификатори* и одредувајќи ги како заемно релативни во составот на некоја реченица, Морис ќе искоментира дека „она што се одредува како доминантен знак по однос на некој спецификатор и самиот може да биде спецификатор по однос на некој поопшт доминантен знак“.¹⁰⁹ Ова, се разбира, зависи и од прагматичните закони кои со *комбинирањето на знаците коишто имаат карактеризирачки способности*, допуштаат *соодветен степен на спецификација*. Но, за разлика од синтактиката која водење сметка за меѓусебната зависност на знаците, освен со односот кон нивните „означени“, *семантиката* ќе се позанимава и со објектите што ги денотираат тие. „За разлика од

¹⁰⁸ Čarls Morris, *Osnove teorije o znacima*, Beograd, 1975, 21; (курзивот е мој).

¹⁰⁹ Ibid, 33

правилата на формација и трансформација, кои се занимаваат со комбинација на знаците и нивните односи, 'семантичкото правило' во семиотиката означува правило кое одредува под кои услови некој знак може да се примени на некој објект или ситуација; таквите правила воспоставуваат врска меѓу знаците и ситуациите кои можат да се денотираат со помош на знаци¹¹⁰, вели Морис. Значи, *синтаксичките* и *семантичките* правила стануваат сè понеопходни.

Што се однесува пак, до универзалноста (или општоста) на знаците, треба да се истакне следново: сингуларноста, или она што Чарлс Сандерс Пирс го нарекуваше *sinsign*, е нешто *партикуларно* што функционира како знак. Тоа се, всушност неговите индекси – знаците без сличности со објектите на кои упатуваат и со кои се наоѓаат во временски и просторен однос (личните заменки, имињата). Но, во одреден момент од семиозата тие ќе фигурираат како *универзалии*, ќе влезат во еден *метајазик* каде ќе функционираат како *lex* (закон) – или *legisign* според Морис, кој оваа терминологија ја презема од Пирс. Со други зборови, „да се каже за некој носител на знакот дека е 'универзален' (или општ), значи да се каже само тоа дека е тој член од една класа објекти кои имаат својство или својства неопходни за предизвикување на извесни очекувања, за специфични комбинирања со други носители на знаци и за денотирање на извесни објекти, т.е. тој е член

¹¹⁰ Ibid, 37-38

од една класа објекти која подложи на истиите правила на знаковна употреба¹¹¹, или попрецизно, „носителот на знакот... е една *специфичност* (a definite particular), еден сингуларен знак; неговата 'универзалност' – тоа што тој е закон-знак – се состои во фактот кој може да биде изречен само во еден метајазик, според кој тој е член на класа објекти способни да вршат исти знаковни функции“¹¹².

Се надевам дека нема да биде претерано ако кажеме дека овие цитати дискретно не упатуваат на поимот *актиант*. Но, да го оставиме сепак ова прашање за понатамошниот дел од студијава а да си допуштиме, засега, еден ваков коментар: знакот го изразува но не го денотира својот интерпретант; дури по однос на интерпретаторот, тој станува предмет на означување кое на едно повисоко рамниште од семиозата стекнува статус на нов знак. Ако некои објекти или ситуации допуштиле примена на некаков знак, тоа значи дека постоело нешто што било подеднакво вистинито за сите нив, дека тие – во извесна смисла – биле исти, без оглед на разликите кои се, всушност, неважни за процесот на семиозата. Затоа, Чарлс Морис разликуваше *индекси*, *карактеристични* (икони, симболи) и универзални знаци.

Гледаме дека универзалноста (општоста) на објектите е особено важен семантички термин за категоријата ликови-антагонисти. Но, од

¹¹¹ Ibid, 62; (истакнатото е мое).

¹¹² Ibid, 62

друга страна, сфатен како хомоген систем од знаци кој одразува постојани односи, јазикот стана предмет на научни анализи и како таков подложен на аксиоми. Во него, знакот (*signe*), семиотичкиот феномен, започна да функционира како „психички ентитет со две лица“. Неговата бинарност – која ја подразбира иманентната диференцијација меѓу *ознакаш* (акустичката слика) и *означенош* (поимот) – ја исфрли на преден план концепцијата на Сосир, според која дуалната врска во знакот стана делумно немотивирана. Заправо, таа беше *произволна* (*арбитрарна*), оти реализирајќи се само преку односите во системот, знакот можеше да ја стекне својата вредност. И тука се насетува типичната бинарност на Сосир: односите меѓу знаците можат да бидат *синтагматски* (во опозиција со другите знаци од низата) и *парадигматски* (по пат на асоцијација која ги надминува рамките на знаковната низа), а делото може да се опише со термините на една универзална семантичка теорија. И конечно станува јасно: прифаќањето на Сосировата концепција за ознаката и означеното, не можеше да биде ништо друго туку прифаќање на Бенвенистовото разликување меѓу семиотиката (знакот) и семантиката (дискурсот).

две рамништа На ова место од нашето истражување ќе му посветиме внимание на поимот *рамниште*. Еве зошто. Основната цел на ова проучување – барем кога станува збор за психолошките ро-

мани – се однесуваше на потребата да се осветли категоријата *лик*. Но сите досегашни постапки насочени кон хронолошкиот принцип во проучувањето на ликовите како да го игнорираше фактот дека анализата на едно дело се состои, всушност, од две оперативни постапки: *дистрибуција* и *интеграција*. Ако дистрибуцијата се занимаваше со секој елемент одделно, т.е. со неговиот однос во рамките на останатите елементи од линеарниот (синтагматски) ред на дискурсот, тогаш интегративната постапка ќе биде онаа која ќе може да се дефинира со парадигматскиот однос на елементите во делото. Тоа бара прецизирање рамништа на анализа кои ќе имаат директно влијание на категоријата *лик* и на нејзините граматички ентитети: актанти и субјекти.

Значи, ако тргнеме од фактот дека секој елемент од наративниот систем на делото е дефиниран со збирот елементи кои го окружуваат, поточно од целината во која се појавува, тогаш според мислењето на францускиот лингвист Емил Бенвенист, истражувањето ќе наметне двојна релација: релација на односи *in praesentia*, или *синтагматски односи* со елементите базирани врз основа на контигвитет, и релација *in arsentia* или *парадигматски односи* со елементите кои се отсутни од системот, но заемно заменливи поради нивната меѓусебна сличност. Оттаму, со оглед на рамништата определени за интерпретација на елементите во едно дело, ќе ја користиме дистинкцијата *дис-*

прибуитивност – *интеграитивност*, според која францускиот теоретичар Ролан Барт (Roland Barthes) ги беше дефинирал тие елементи, но ќе ја прифатиме и сугестијата дека тие рамништа не се ништо друго освен *операции*, или подобро, *системи од правила* неопходни за една анализа од ваков вид. Притоа, ако раскажувањето претставуваше хиерархија на инстанции како што нè уверуваше Ролан Барт, тогаш за ликовите, интегралните елементи на прозниот дискурс, ќе ја употребиме логиката на овие рамништа, зашто, изедначени со дејствата кои во рамките на нарацијата претставуваат чинови (акти), во поширока смисла на зборот, ликот ќе биде она коешто произлегува од тие акции. Затоа на површинското рамниште од текстот, дејствата ќе ги примиме како ликови без притоа да го потцениме лингвистичкиот оперативен модел во кој тие беа третирани како субјекти или објекти на исказните функции. Значи надвор од оваа дескрипција, ликот кому му беа припишувани извесни „дејства“, не ќе може да биде разбирлив. Тоа нè обврзува да ја прифатиме неговата двојна конфигурација, поточно неговата *дискурсивна* и *нараитивна* (лингвистичка) структура, која ќе нè одведе кон преминот од длабинската на површинска структура. Во наративната граматика на Ноам Чомски (N. Chomsky), читаме: „длабинската структура на некоја реченица е апстрактна форма која лежи во основата и која го одредува нејзиното значење; таа е присутна во умот, но не мора нужно да биде директно претставена во

некој физички сигнал. Површинската структура на некоја реченица е реална организација на физичкиот сигнал во фраза... или во збор од различни категории...“.¹¹³

Сега можеме да го цитираме и следниов став на Бенвенист: „Некоја единица ќе биде сметана за дистинктивна единица на дадено рамниште, доколку ја идентификуваме како 'составен дел' (partie integrante) на единиците од повисокото рамниште, чиј 'интегрант' е таа“.¹¹⁴ Тој ќе нè одведе кон заклучокот дека рамништата не се нешто надворешно по однос на делото. Напротив, тие се дел од анализата во која играат улога на оператори.

И уште нешто: следејќи ја логиката на сегментирање на дискурсот и супституирање на неговите единици, полака доаѓаме до категоријата *реченица* и до рамништето на *предикациите* кои ја формираат истата. Но пред да преминеме на тоа прашање, ќе кажеме неколку збора и за интерпретативните модели кои ќе ги воведат клучните поими на нашата анализа. Имено, антропоморфните учесници и нивните дејства кои ги забележуваме на површинското рамниште од текстот, произлегуваат од длабинската структура на делото во која владеат поопшти поими од ликовите и дејствата. Наречени *акцијант*и, тие поими ја формираат *макросиструктурата* на текстот во која ликовите стануваат елементи на наративната граматика,

¹¹³ Noam Čomski, *Gramatika i um*, Nolit, Beograd, 1973, 43

¹¹⁴ Benvenist, op. cit, 125-126

а тоа ни дава сосема јасна претстава зошто патот на нашето истражување мораше да води преку двете рамништа на текстот, преку синтаксичката и семантичката природа на делото кое ги содржеше двете конфигурации: *наративната* и *дискурсивната*, на кои ќе се задржиме во продолжението на студијата.

Наративна конфигурација

Што подразбираме под синтагмата *наративна конфигурација*?

Следејќи ја логиката на лингвистичката анализа која допушташе хомологија меѓу длабинската (макроструктура) на текстот и структурата на реченица и која дефинираше класи на имиња и предикати, нашата анализа под терминот *конфигурација* ќе подразбере група од синтаксички елементи со иста вредност а различно значење, зависно од местото и улогата во наративниот дискурс. Поедноставно кажано, она што во рамките на фиктивниот универзум на човечката имагинација беше резултат од проекцијата на индивидуалниот и колективниот свет, произлегува, всушност, од една структура која – по примерот на лингвистиката – содржи елементи од една наративна граматика. Ќе ја наречеме *актантавната структура со две матрици*: првата ја образуваат субјектите и објектите на исказите, а втората – испраќачите и примачите на исказувањата. Така, согласно логиката на А. Ж. Гремас, ги констатиравме при-

марните елементи на една прелиминарна артикулација на имагинарното. Но, да појдеме со ред.

актантав¹¹⁵ Имајќи го предвид фактот дека станува збор за една *конструирана* а не зададена *единица* на наративната граматика, поимот *актантав* – во речникот на Јуриј Лотман именуван со терминот *архилик*, а во терминологијата на Етјен Сурио како *dramatis personae* – претставува, всушност, класа од актери ликови, специфицирани од постојана група функции и зависни од дистрибуцијата во раскажувањето. Ако, згора на ова, го прифатиме и Гремасовото укажување според кое, во еден наративен дискурс, актантот може да се манифестира во повеќе актери и обратно, еден актер да претставува синкретизам од повеќе

¹¹⁵ Според лингвистичката терминологија, *актантавот* е таков тип единица која не само што означува суштество или предмет, туку како статист учествува во некој процес изразен преку глагол. Употребен за првпат кај францускиот лингвист Tesnière, поимот *актантав* претставувал „носител на дејство“, или подобро, функција непосредно зависна од некој предикат кој имал улога на гнездо. Гремас прифатил шест актанти: испраќач – примач; помошник – противник; субјект – објект. Првиот однос го нарекол етиолошки („знае“), вториот – модален („може“), а третиот – телеолошки („сака“). Функционално редуциран, овој поим ја одбегнал двосмисленоста карактеристична за живите суштества, за предметите и за појавите, кои освен актантни, содржат и актерски димензии (види: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997).

актанти,¹¹⁶ тогаш можеме да ја донесеме следнава констатација: како релативно стабилна структура, *актантијската конфигурација* не зависи ниту од бројот, ниту од антропоморфизацијата на актерите во еден наративен исказ. Напротив, во зависност од трите програмски содржини: *изоморфијата*, *демултипликацијата* и *синкретизмот*, таа може да биде дефинирана како семиотичка наративна структура, а тоа подразбира воведување на уште еден поим – *актантина улога*. Таа ќе ѝ понуди на нашата анализа аргумент повеќе за несовпаѓајќата природа на актантиите и актерите.

Веќе е јасно дека во наративните искази на едно дело, предикатите кои стекнале статус на функции можат да го дефинираат односот меѓу актантиите. Но, тезата на францускиот семиотичар А. Ж. Гремас, според кого постојат два вида синтаксички структури: од една страна *субјект – објект*, од друга *испраќач – објект – примач*, нè уверува дека релацијата меѓу актантиите подразбира мрежа од парадигматски односи. Затоа, Гремас претполага еден семиотички правоаголник кој ќе ја претстави *елементарната структура* на значењето. Во неа, секој актанти е зависен од својот позитивен или негативен деиктик,¹¹⁷ но самиот факт што мо-

дализираните („сака“, „знае“, „може“), *системот* од *позитивни и негативни вредности* и *степенот* на *актуелизацијата* (реална или виртуелна) го дефинираат раскажувањето како *циркулација на вредности*, за оној стабилен актантиен однос помеѓу испраќачот, објектот и примачот, ќе речеме дека претставува синтагматска конфигурација, дефинирана со помош на *субјектот* и *објектот*.

субјект. Но, што е тоа што ги одредува **(виртуелен и стварен)** како субјекти учесниците на една актантиска структура од типот *испраќач – објект – примач*? Одговорот, чинам, е содржан во постапката која ги воведува во игра *модализациите* и перформативот *прави*. Имено, ако примачот (лишен од програмата за остварување) успее да ја задоволи концепцијата пренос на модализантот *сака* од испраќачот врз себе, тој ќе се преобрази од *виртуелен* во *стварен субјект*. Така, дефиниран од програмата *сака-да-прави* тој ќе се преобрази во *стварен субјект*, што ја потврдува нашата идеја дека освен синтагматската, и парадигматската проекција на актантината структура, игра голема улога во дефинирањето на литературното дело. Но, на планот на наративната, *волјата* на виртуелниот

¹¹⁶ Alžirdas Žilijon Greimas, „Aktanti, akteri i figuri“, во: *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd, 1978, 99

¹¹⁷ Во толкувањето на Филип Амон, *деиктикот* е лингвистички знак, семантички недефиниран. Тој упатува на некоја инстанција во искажувањето чијашто смисла зависи од конкретната говорна ситуација и додава дека во

терминологијата на Бертран Расел, деиктиците се „егосцентрични околности“ чие значење не е дефинирано. Подробно за ова прашање во книгата *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 239

субјект да изврши одредено дејство е добар предуслов за неговата *дејствителност* која ќе го дефинира како субјект (или анти-субјект), *вршилел на дејството*. Тогаш, според Гремас, *субјектот кој поседува способност* и оној кој *дејствува*, „нема да образуваат два различни субјекта, туку ќе претставуваат две инстанции на еден единствен актант. Согласно *логиката на мотивацијата* (post hoc, ergo propter hoc), за да стане дејствителен, субјектот најпрво мора да стекне одредена способност; но согласно *логиката на подразбирањето*, дејствувањето на субјектот ќе претпоставува и поседување на способност за дејствување“.¹¹⁸

Овој цитат укажува на фактот дека *актантиот субјект* може да преземе извесен број *актантини улоги* дефинирани со синтаксичкото и морфолошкото одредување на актантот, со неговата положба и неговото модално остварување. И еве сме сега кај категоријата *актантина улога* која ќе ни помогне во дефинирањето на актантите од длабинската и површинската структура на текстот.

актантина улога Ако во претходното искажување утврдивме дека *виртуелниот субјект* се разликува од субјектот кој ја усвоил програмата *сака-да-прави*, тогаш е јасно дека тој, во наративниот исказ на делото, се установил како *актуелен субјект* кој во зависност од модализантите *може* *знае* ќе се

¹¹⁸ A. Ž. Greimas, op. cit, 104

атрибуира и како *јунак на моќ* или како *јунак по знаење*. Уважувајќи ги овие квалификации, можеме да констатираме дека тој субјект прифатил извесни актантни улоги. На што се должи оваа констатација?

Како имагинарна проекција на реални ситуации, раскажувањето ги експлицира дејствувањата на субјектите на два начина: како синкретизам и како изоморфија на извесни модалитети. Во таа насока, нашата анализа има потреба од наративна синтакса која ќе допушти типологија на субјектите во едно дело. Нивните *актантини улоги* ќе бидат дефинирани од модалните вредности и од нивната синтагматска положба. Но, еве што вели за промената на наративните програми, познатиот семиотичар и структуралист Алжирдас Жилиен Гремас (Algirdas Julien Greimas). Во својата најпозната студија „Актанти, актери и фигури“, тој го истакнува следново: „востановениот субјект (обдарен со модализантот *сака*) веднаш... се распаѓа на *субјект* и *анти-субјект*. Според модализантите *може* или *знае* (или според двата...), секој од нив може да стекне способност нудејќи, на тој начин, најмалку 4 актантни улоги (или дури 8), овозможувајќи, притоа, една типологија на способни субјекти (јунак или предавник)“.¹¹⁹ Значи, надградени со модалитетите *вистинитио* – *невистинитио* и *тајна* – *измама*, овие „надарени со способност“ субјекти, не само што го умножуваат бројот на ак-

¹¹⁹ Ibid, 106

тантните улоги, туку внесуваат и промени во синтаксичките движења на актантите-субјекти. Притоа, со додавањето и одземањето на модалитетите кои ги дефинираат нивните улоги, „*може да се пресметта збирот на нараативните трансформации до кои се доаѓа во рамките на една зададена програма*“,¹²⁰ пишува Гремас. Но, говорејќи за актантните улоги¹²¹ кои се во состојба да го прекријат дискурсот и да го направат динамичен, тој нема да заборави дека постојат и случаи кога еден актер презема на себе две актантни улоги (испраќач и примач), па посочувајќи го примерот со Фауст, ќе додаде: „субјектот и објектот можат да бидат обединети, и во еден единствен актер да водат 'внатрешна борба' на (живот и) смрт“.¹²² Но, кога станува збор за една текстуална анализа – која, не само што ќе се обиде меѓу синтаксичките актанти на наративните исказите да ги утврди актерите, туку и да ги дефинира, без оглед на нивната постојаност и променливост – нема да можат да се постигнат задоволителни резултати, сè додека не се изврши испитување на најмалите значенски единици, кои Гремас ги

¹²⁰ Ibid, 107, (курзивот е мој).

¹²¹ „Актантната улога е општествено профилирана, самостојна и препознатлива, но секогаш во релација со положбата или состојбата на актантот во неговите различни фази на движење. Сама по себе, таа положба сè уште не е доволно дискретна за да произведе актер“ – (Види: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, 3).

¹²² A. J. Greimas, op. cit. 109

нарекче *нуклеусни фигури* или *семи*.¹²³ Оваа констатација ја открива и нашата намера, од синтаксичкото да преминеме на семантичко рамниште, кое ќе ги има предвид ликовите како елементи на една дискурсивна структура. Во таа смисла, веќе сме во доменот на една нова конфигурација.

Дискурсивна конфигурација

Ако актантот го дефинираме како елемент на една наративна граматика тогаш по примерот на лингвистичката теорија, елементите од површинското рамниште на литературниот дискурс ќе можеме да ги прифатиме како *лексеми*, како *фигури на смисла* кои – со оглед на способноста да располагаат со едно минимално, но стабилно семантичко јадро – ќе го исполнат првиот услов за нивното вклучување во контекстот. Како поаѓалиште за развојот на извесни семемски патеки, тоа семантичко јадро, таа *нуклеусна фигура* ќе ни овозможи на лексемата да гледаме како на „виртуелна семичка организација, која никогаш, освен... (кога е моносемична), не се остварува онака како што е во манифестираниот дискурс“.¹²⁴ Што ни предочува ова искажување?

¹²³ A. J. Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, 1966, p. 49-50

¹²⁴ Greimas, „Aktanti, akteri i figuri“, во книгата *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd, 1978, 113

Како нуклеусни фигури на смислата, семите не претставуваат статични и затворени содржини. Напротив. Доаѓајќи во допир со сродни содржини (читај фигури!), тие образуваат ативни констелации кои им подлежат на сопствените правила и на сопствената дистрибуција. „Конфигурациите за кои станува збор“, тврди Гремас, „не се ништо друго, туку *фигури на дискурсот* (...) и не се совпаѓаат ништо со *наративниот*, ништо со *фразичкиот* облици. Благодарение на тоа, тие, барем делумно, ја формираат специфичноста на дискурсот како форма на организација на смислата“.¹²⁵ Кои се, всушност, тие *дискурсивни фигури* за кои стана збор во овој извадок? Да појдеме со ред.

актер Опишувајќи го како „лексикализирана единица“, француската семиотичарка Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) истакнува дека *актерот* не им припаѓа само на драмските уметности. Напротив, тој е истовремено и елемент на дискурсот во кој се манифестира заедно со ликот. Но, и покрај тоа што поседува извесен број семи, *актерот* не претставува индивидуализирана единица.¹²⁶ Затоа неговото

¹²⁵ Ibid, 114 (курзивот е мој).

¹²⁶ Филип Амон застапува мислење спротивно на Гремасовото искажување кое ја истакнуваше индивидуализацијата на актерот. Имено, за него актерот беше „интегрантна индивидуа која осигурува повеќе ролји“ (цитирано според Амон, „За еден семиолошки статус на ликот“, во: *Теорија на прозата*, Скопје, 1996, стр. 263; фуснота бр. 45). Но, ослонувајќи се на автокорекцијата извршена од страна на

дефинирање ќе го оствариме со помош на синтагмите *лице-извршител* и *сфера на дејство*.

Со оглед на тоа што за него не е карактеристичен само *процесот* во кој се реализира како номинална синтагма – наспрема предикатот кој е вербална синтагма – туку и еден определен број *разликувачки црти* во бинарен однос, *актерот* ќе биде оној елемент од површинската граматика кој ќе игра точно одредена улога и кој ќе поседува извесен број дистинктивни својства. Попрецизно кажано, тој е еден апстрактен елемент сместен во онаа точка од приказната која обединува извесен број *парадигми* и неколку наративни *синтагми*.

Истакнувајќи дека не е лесно да се направи разлика меѓу актерите и ликовите, Иберсфелд го застапува мислењето дека во теоријата на литературата, лишени од индивидуалност, актерите се заправо она кое се подразбира под категоријата *ликови-типови*. Еве што мисли за тоа Гремас: „Ако е поимот актант од синтаксичка природа, проблемот на *актерот*, барем така изгледа на прв поглед, не спаѓа во синтаксата туку во семантиката; *еден актер дејствува како актант дури кога ќе го преземе или наративната, или лингвистичката синтакса*. Во поглед на својата син-

Гремас, Ан Иберсфелд ќе прифати дека *актерот* не е ниту антропоморфна, ниту партикуларизирана единица со која се манифестира поимот актант. Тој е само лексикализирана единица која не може да биде изедначена со категоријата *лик*.

шаксичка уиошреба, шој се наоѓа во положба слична на именската лексема која е подложна на ситие можни манипулации на синтаксата“.¹²⁷

Бидејќи ова согледување ќе биде од особено значење за нашата анализа, ќе истакнеме дека образложувајќи ги своите ставови, Гремас укажал на уште едно согледување кое довело „два екстремни типа на можни акторијални структури: а) акторијална манифестација со максимална експанзија, која ја карактеризира олицетворувањето на секој актант... во еден независен актер...; во тој случај велиме дека акторијалната структура е објективизирана; и б) акторијална манифестација со минимална експанзија, сведена на еден единствен актер кој на себе ги презема ситие неопходни актантни и актантни улоги (оспварувајќи потполна внатрешна драматизација); во тој случај велиме дека акторијалната структура е субјективизирана“.¹²⁸ Што, всушност, значи ова?

Сфатени како лексеми, актеритие располагаат со семантички фигури способни да одиграат некоја актанта улога. Некои од тие фигури (читај семи!) се издигнуваат до степен на тематски улоги и добиваат име *актери*. Во таа смисла, за нас ќе биде сосема оправдано тврдењето дека *актерот* е она место на кое се среќнуваат и спојуваат нарајивниот и дискурсивниот структури, заправо, граматичката и семантичката компонента. Гремас смета дека

¹²⁷ Ibid, 112 (курзивот е мој).

¹²⁸ Ibid, 109-110, (курзивот е мој).

овој поим е задолжен со една актанта и една тематска улога. Тој е, истовремено, и местото на кое овие улоги добиваат значење и на кое се трансформираат, зашто, „во рамките на нарративните објекти, семиотичката дејност се состои, пред сè, од играта на добивки и загуби, од промената и размената на вредностите, модални и идеолошки. Акторијалната структура се прикажува како тополошка структура: ...зависна и од нарајивниот и од дискурсивниот структури, таа е само местото на нивното пројавување и не им припаѓа ниту на едната, ниту на другата“.¹²⁹

тематска улога Прифаќајќи го мислењето на А. Ж. Гремас според кое *улогата*

(*ролајта*) претставува персонифициран фигуративен ентитет, но анонимен и социјален, Филип Амон – расправајќи за описните рамништа на раскажувањето – ќе истакне дека се работи за посредно скалило меѓу актерот и актантот. Од друга страна пак, литературниот теоретичар Лубомир Долежал во неа ќе види двоен однос: инваријантен по однос на актерот, варијабилан по однос на актантот. Затоа ќе речеме дека *ролајта* е, истовремено, и тема и улога. На лингвистички план, нејзиниот еквивалент го откриваме во *името на вршиштелот на дејството*, кое „истовремено, е и име (т.е. именска фигура) и *вршиштел* (т.е. пара-

¹²⁹ Ibid, 122 (курзивот е мој).

синтаксичка улога)“,¹³⁰ појаснува Гремас и додава дека во примерот со лексемата *рибар*, *тематската улога е исклучиво именска фигура* која со помош на некоја актантна улога остварува премин од наративната кон дискурсивната структура на делото.

Веќе можеме да констатираме дека како семиотички и плуридисциплинарни елементи на текстот, актантот, улогата и актерот можат да се вклучат во теоријата на субјектот. Таа ќе ги има предвид и ликовите како *фигури во настанување*.

лик (единица на значењето) Да се рече за ликот дека е премин од семиотика кон семантика, дека е резултат на хомологијата меѓу знакот и дискурсот, значи да се прифати дека тој е – истовремено – и факт и книжевно уметнички конструкт.

Поаѓајќи од ова становиште, современата теорија не заборава да истакне дека идејата за поливалентноста го дефинирала ликот како *двојна артикулација на морфема*,¹³¹ но и како поим изграден врз основа на *чешири клучни*

¹³⁰ Ibid, 119

¹³¹ Кога станува збор за семиолошкиот концепт на ликот, Филип Амон ја истакнува синтагмата „морфема-преселница“ или „мигративна“ морфема, „манипулирана од дисконинуираното означувачко (некој број признаци) кое се упатува кон дисконинуираното означувано (‘значењето’ или ‘вредноста’ на ликот)“ – Види: Филип Амон, „За еден семиолошки статус на ликот“, во: *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 243

односи: сличност, опозиција, хиерархија и дистрибуција. Следејќи ја логиката на синтагматскиот и парадигматскиот ред, таа го постави во релација со другите елементи на делото. Значи, дефиниран како дисконинуирана морфема, ликот ќе биде носител на извесни *конзервации и трансформации* на раскажувањето. Со ова становиште застапниците на структурализмот постигнале консенсус околу лингвистичката дефиниција на ликот. Затоа, ако ликот – носителот на универзумот на приказната – претставува збир од разликувачки признаци, сосема е прифатливо искажувањето на Филип Амон дека ликот – на почетокот сфатен како *празна морфема* која наместо значење има *контекстна референцијата* – ќе стане „полна морфема“ дури со последната страница на текстот кога ќе завршат сите трансформации чиј носител и дејствител (агент) била таа“. ¹³² Но, бидејќи помнењето е психолошки феномен, ние како читатели сме принудени дискурсивните конфигурации на едно дело да ги сведеме на тематски улоги и да пристапиме кон семиотичко исчитување на текстот. Еве што вели Ролан Барт во семиолошката анализа на Балзаковата *Саразина* (Sarrasine): „кога во повеќе наврати, идентични семи исполнуваат едно лично име и, притоа, изгледа како таму да се фиксираат, се појавува ликот... *Личното име функционира како поле за еманиција на семиите; задолжително упатува на едно тело и*

¹³² Ibid, 247-248

повлекува семичка конфигурација во еволутивниот (биографско) време“.¹³³

Овој цитат ни кажува дека наспроти традиционалната критика – за која ликот беше „душа“, „супстанција“, „трансцендентален Кантовски субјект“ или „вечен Човек“ – современата семиотика војува со овие навики: таа го исчитува ликот како семантички збир од текст и метатекст. Иако метатекстот ја замаглува претставата за ликот како чисто книжевен конструкт, семиотиката ќе го претвори овој поим во место на *функции*. Причините за ваквиот став се чинат едноставни: истражувањата од областа на психологијата веќе не допуштаат употреба на „излитени“ поими чија архаична дескрипција ги квалификува книжевните ликови како „суштества“ повистинити од живите суштества, „постварни“ од самата стварност. Затоа, не можеме а да не се согласиме со идејата на францускиот структуралист Франсоа Растие (Francois Rastier) дека опозицијата меѓу *својствата* и *дејствата* нема научна заснованост во лингвистиката и дека таа не може да биде оперативна оти го урива идентитетот на ликовите.

Но, „како да се повлече граница меѓу дистриктивната црта *оној кој сака* (X е тој кој сака) и *процесот*: X го сака Y“,¹³⁴ се прашува теоретичарката Ан Иберсфелд. Како проекција на парадигмата во синтагма, ликот ќе биде

¹³³ Roland Barthes, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 74

¹³⁴ An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, 94

збирна точка на разновидни знаци и основен фактор за вертикалата на текстот. Иако може да прими разни актантни улоги, тој не може да се поистовети ниту со актантите (учесници во една синтаксичка структура), ниту со актерите (дискурсивни елементи што можат да примат повеќе актанти). „Ако кажеме дека поимот *a* е однос, збир или производ од два елемента *b* и *c*, тоа никако не значи дека *a* не постои ($a = b + c$ или $a = b \times c$ или $a = b / c$)“,¹³⁵ нè потсетува Иберсфелд во книгата *Како да се чита театарот*. Оттаму, ќе речеме дека книжевниот лик е чиста апстракција, точка во која се вкрстуваат различни функции, поим кој не може да се пренебрегне. Но, да генерализираме: на површинската структура од текстот, оспорен како супстанција (значи, изедначен со лингвистичкиот поим *лексема*), ликот ќе се појави како граматичка функција (субјект или објект на некое дејство). Всушност, тој – припаѓа на една синтаксичка структура во која може да фигурира и како реторички елемент: како метонимија или метафора. Но, исто така, тој може да се претстави и како *оксиморон* – фигура која обединува противречни атрибути. Виден, значи, на тој начин, ликот ќе биде вистинско место за драмската тензија. Сепак, освен како синтагматска проекција на парадигматските односи, во психолошките романи ликот станува центар на дискурсивната полисемија. Во таа насока, можеме да кажеме дека еден од главните ли-

¹³⁵ Ibid, 97

кови во романот на Малески (кој ќе биде предмет на нашата анализа) ќе ја постигне својата персонална црта преку личното име. Тоа ќе го специфицира како индивидуализиран актер и ќе допушти двојност во неговиот идентитет: ликот ќе стане, истовремено, и Наум, и Инокентие. Тоа ни кажува дека некои субјекти на дејството можат да се толкуваат и како „*идоовени природи*“. Нашата анализа ќе ги нарече *антагонисти*, но пред да го констатираме тоа, должни сме да потсетиме дека оној кој во раскажувањето вели *јас*, всушност, нема име. Заправо, тоа *јас* „веќе не е замена, ами именка, најдобра меѓу именките; да речеш 'јас' значи да се атрибуираш со означените; значи, исто така, да се лишиш од биографско траење, да се потчиниш на интелигибилната 'еволуција' да се означиш како предмет на судбината, да му дадеш смисла на времето. На ова ниво, она 'јас' (...), претставува лик. Сè друго е фигура...“,¹³⁶ појаснува Ролан Барт.

Зошто го наведовме овој цитат? Ако вредноста на ликот се остварува преку *идоовувањето* (преку реверзибилност на признаците и на супстантивите), преку *аккумуляцијата* и *трансформацијата*, преку *ојозицијата* и *односот vis-a-vis групите ликови* во делото, тогаш клучен проблем на секоја семиолошка анализа ќе биде утврдувањето на семантичките оски кои ја формираат семантичката етикета на ликот. Тоа, се разбира, ќе ни овозможи да ги

¹³⁶ Roland Barthes, S/Z, Paris, 1970, p. 74

утврдиме *ликовите-типови*, но пред да го сториме тоа ќе напоменеме дека слично мислење заговарал и францускиот семиотичар од бугарско потекло Цветан Тодоров. Имено, со оглед на тоа што *семантичката етикета* на ликот не е нешто а priori дадено, туку е конструкција која се исполнува во зависност од времето на фиктивната авантура, ќе кажеме дека таа е, всушност, „празна форма која треба да биде исполнета со различни природи“.¹³⁷ Но, со самиот факт што ги прифаќа овие становишта, нашата анализа е должна и да ја утврди разликата меѓу она што „претставува (=е)“ ликот и тоа што „прави“. Со други зборови, треба да ја разграничиме неговата квалификација од неговата функција. Затоа, имајќи ја предвид актантната матрица на Гремас ќе се обидеме да ја утврдиме синтаксичката *функција* на ликот, да го одредиме *објектот на желбата* и да ја испишеме *базичната реченица*. Така, ставајќи го тежиштето врз најбитните функции – испитувајќи, притоа, како еден лик презема на себе различни куќички од еден ист модел, неговата релација со останатите елементи од дискурсот – оваа студија ќе направи обид да го преформулира актанцијалниот модел и да го одреди местото на *конфликтот*. Но, пред да преминеме на теориите кои ќе го одбележат нашето истражување, да го разјасниме и прапањето за

¹³⁷ Се мисли на атрибутивните и предикативните регистри на природите (Види: Цветан Тодоров, „Граматика на разказа“, во книгата *Поетика на прозата*, София, 1985, 61).

јунакоѝ – еден од најзастапените поими во интерпретациите на македонските критичари.

јунак = јунак Ако се вратиме на Томашевски, на неговото толкување на поимот *јунак* и ако уште се надоврземе на она што Лотман го подразбираше под овој поим, ќе забележиме дека нивните теории не воделе доволно сметка за разликувачките признаци: *јунакоѝ* и *ликоѝ* најчесто биле заменуваани меѓусебно. Од тие причини, потребата за издвојување на нивните диференцијални специфики (карактеристиките кои ги определуваат овие поими), станува сè понеопходна.

Разврската на оваа мешаница лежи во реторичката постапка на писателот, т.е. дали тој повеќе го акцентира ракурсот на едниот, одошто на другиот лик истакнувајќи ги неговите идеолошки вредности. Така, благодарение на социолошкиот аспект имплициран од страна на читателот и неговата културна компетенција, во игра влегува и механизмот *хиерархија*. Но, со оглед на фактот што тој наметнува и валоризира етички, естетски и философски диференцијации, именувањето на ликот со терминот *јунак* ќе зависи од неколку фактори: од културниот код на референцијата, од диференцијалните признаци, од мрежата природи што ги валоризира одредена епоха и од остварената или виртуелната субјективност.

Во таа насока го истакнуваме и мислењето на Филип Амон. Имено, „ако ја при-

фатиме играта на зборовите, смета Амон, ќе речеме дека јунакот = *heros* е заправо гласник = *heraut* (тој што носи и прогласува вредност на дадено општество или група)“,¹³⁸ но имајќи ја предвид *диференцијалната автотономија* на ликовите ќе додадеме уште дека „јунакот е независен: а) од каква било антропоморфизација; б) од каква било индивидуација; в) од каква било модалност на раскажувањето; г) од каква било дефиниција на актантноста (актив или пасив, субјект или објект)“. ¹³⁹ Така, припишувајќи му модални категории од типот на *сака* (кој го доведува ликот во релација со објектот на желбата), на *може* и на *знае* (кои го поништуваат неговиот почетен недостиг), Филип Амон го дефинира јунакот а priori како производ на културата и а posteriori како конструкција на раскажувањето.¹⁴⁰ Сепак, не треба да заборавиме дека во рамките на една наративна граматика, јунакот претставува субјект на искажувањето. Тој се претставува преку модалните категории кои играат двојна улога: едните тежнеат кон некое *дејство*, другите изразуваат некаква *волја*. Во основа, модалитетите на волјата или *деонтичкиите модалитетите* – оние облигативните и оптативните – се сврзани со категоријата остварливост. За разлика од нив, таканаречените *хипотетички* модалитети се однесуваат на кондиционалниот и предикатив-

¹³⁸ Филип Амон, *op cit.*, 280, footnote 73

¹³⁹ Ibid, 282, footnote 74

¹⁴⁰ Ibid, 282, footnote 75

ниот начин на искажување. Само кај првите, субјектот на искажувањето и подметот се едно исто лице, но имајќи ја предвид опозицијата *присусивно* – *описусивно* на волјата, Цветан Тодоров истакнува нешто сосем друго. Неговата логика нè уверува дека онаму каде што превладаат оптативните и кондиционалните модалитети, може да стане збор за истоветност меѓу субјектот на *искажувањето* и субјектот на *искажаното*. Само во тој случај „субјектот ќе се доведе во прашање самиот себеси“, ¹⁴¹ вели Тодоров. Меѓутоа, ако карактерот беше таква литературна категорија која можеше да се симболизира преку дејствата, тогаш треба да се има предвид и фактот дека секој јунак не мора нужно да биде претставен како карактер. Како резултат на дескриптивната јазична форма (личното име, личните заменки или некои други дескриптивни изрази), јунакот кој е само именуван но не и опишан, нема да добие сопствена содржина. Во таа насока, Тодоров заклучува: „но, *дојдеме ли до некоја психолошка ойределба, јунакот преминува во карактер*: тој дејствува така *зашто* е неодлучен, слаб или смел. Без детерминизам (од тој ред) не може да стане збор за карактер“. ¹⁴² Сепак, не треба да забораваме дека за разлика од јунакот, *карактерот* не беше ништо друго туку резултат на

¹⁴¹ Цветан Тодоров, *Поетика на прозата*, София, 1985, 66; (курзивот е мој).

¹⁴² Цветан Тодоров, „Четенето като изграждане“, *op. cit.*, 209

еден вид психологизирано читање на текстот. Во таа смисла е мошне индикативно искажувањето на Никола Милошевиќ, во книгата *Негативниот јунак*. По однос на замената на фиктивното со стварното, тој ќе ги искаже следниве зборови: „она што во рамките на некоја книжевна структура се нарекува *морално негативно* и она што се нарекува така во рамките на една личност, суштински битно се разликува... употребен во еден литературен контекст, самиот израз *морално негативно* звучи неадекватно и лажно. Користејќи го во рамките на некој лик, овој израз проектира нешто што е земено од некоја друга целина; од реалниот живот. Гносеолошката причина на ова проектирање се гледа во формалната сличност меѓу некои уметнички и некои етички карактеристики. Се разбира, формалната сличност не е исто што и реалната“. ¹⁴³

¹⁴³ Nikola Milošević, *Negativni junak*, Beletra, Beograd, 1990, 20

**IV АПЛИКАТИВНИТЕ ТЕОРИИ НА
БАРТ/ГРЕМАС/ТОДОРОВ**

Систем од единици. Правила

Во рамки на прашањата со кои се занимава оваа студија, се наметнува и потребата од усвојување на еден метод кој – поради консупстанцијалниот карактер на литературната категорија *лик* и хуманистичката *личности* – не обврзува (барем засега) да ги оставиме настрана психолошките елементи кои беа мошне значајни за раниот период на македонската критичка мисла. Затоа во постапката изолирање и теориско систематизирање на ова прашање ќе се ориентираме кон извесен збир правила со кои ќе се обидеме да ја утврдиме „имагинарната“ рамка на категоријата книжевен лик. Но, тезата за *имагинацијата* која, всушност, подразбира *аналитичности*, не води кон ставот на францускиот семиотичар Ролан Барт, за кого: „постои една бездна меѓу најсложената случајност и најпростата комбинаторност, а пак, никој не може да комбинира (да произведува) доколку не му се обрати на некој систем од единици и од правила“.¹⁴⁴

Упатени, значи, на една дедуктивна процедура која налага хипотетички модел на дескрипција, не ни преостанува ништо друго освен при интерпретацијата на категоријата *ликови-антиагонисти*, да ја прифатиме тезата за хо-

¹⁴⁴ Ролан Барт, „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“, во: *Теорија на прозата*, Скопје, 1996, 131 (курзивот е мој).

мологијата меѓу фразата и дискурсот. Таа ќе ни ги открие второстепените системи или така наречените *демултипликатори* со чија помош ќе ги дефинираме клучните поими на раскажувањето. Но, неопходноста за разликување *рамништите на дескрипција* нè увери дека тие системи не можат да произведат значење до колку не се интегрираат¹⁴⁵ во некое надредено рамниште, и тоа преку два типа односи: дистрибутивни (односи од исто рамниште) и интегративни (од едно до друго рамниште). Распоредени во класи на функции, тие препознаваат и два типа единици. Првите, интегративните, ги подразбираат сите *индиции* и се однесуваат на поимот *лик*, кој иако е дифузен, сепак е неопходен за значењето на приказната. Но, ако во уметничкиот дискурс ги препознаеме како вертикални оски, тие семантички единици, со тенденција кон парадигматско санкционирање, ќе бидат упатени кон некое означено. Така, базирани врз основа на контигвитет, *функциите* кои подразбираат метонимиски односи ќе одговараат на функционалноста на глаголот *прави*, а оние другите, *индициите*, кои произлегуваат од метафоричките односи во делото, ќе одговараат на функционалноста на глаголот *е*. Но, бидејќи редот на нивното појавување во дискурсот не е задолжително пертинентен, за да видиме за што, всушност, служи

¹⁴⁵ Согласно со Гремас, *интеграцијата* е фактор на исотопијата: секое рамниште им ја дава својата исотопија на единиците од пониското рамниште.

некое индициско бележење, ќе преминеме, како што вели Ролан Барт, на едно „надредено рамниште (дејности на ликовите или рамниште на нарацијата), зашто, само таму се заврзува единицата“.¹⁴⁶ Благодарение пак, на фактот дека „психолошките“ романи се високо индициски, сфаќаме дека во оваа интегративна¹⁴⁷ класа функции постојат „индиции во потесна смисла, што посочуваат карактер, чувство, атмосфера (на пример сомнение), филозофија и – *известителите* (информанти) кои служат за идентификација, преку поставање нешто во време и во простор“.¹⁴⁸ Затоа, пред да го направиме неопходното класирање на индициите кои ќе го олеснат дефинирањето на категоријата *ликови-антагонисти*, ќе го појасниме и прашањето за поимот *аспект* или *гледна точка*, кој е во тесна врска со погоре ка-жаново.

Имено, иако природата на нашава студија не допушта поголем простор за разгледување на ова прашање, останува фактот дека поимот *гледна точка* не може да се заобиколи. Напротив, неговото одредување налага воведување на уште еден поим, во наратологијата познат како „визија со“.¹⁴⁹ Станува, всушност,

¹⁴⁶ Ролан Барт, *op. cit.*, 143

¹⁴⁷ Таа е дел од еден параметриски однос, чиј втор, имплицитен термин е континуираноста.

¹⁴⁸ „Индициите имаат секогаш имплицитни означени. Известителите, напротив, го немаат тоа... тие се чисти дадености, непосредно означителни“ (Ролан Барт, *op. cit.*, 147).

¹⁴⁹ Тип нарација според која нараторот во едно дело знае исто колку и ликовите.

збор за тип раскажување мошне карактеристично за видот „психолошки романи“ за кои, Цветан Тодоров – имајќи ја бездруго предвид класификацијата на Жан Пујон (Jean Pouillon) – во „Категориите на литературното раскажување“ ќе го посочи следниов аргумент: „раскажувањето може да биде водено во прво лице (тоа што ја правда постапката) или пак во трето лице, но секогаш согласно визијата за настаните од ист лик... Од друга страна пак – истакнува Тодоров – нараторот може да следи еден или повеќе ликови (при што менувањето може да биде систематско или не)“.¹⁵⁰ Значи, имајќи го предвид стеснувањето на логиката на гледната точка, остварена преку поимот „визија со“, нашата анализа ќе се задржи на уште еден поим – *фокализација*.¹⁵¹ Која е потребата од неговото нагласување?

Неодминливата студија „Кон критичката наратологија“¹⁵² на холандската теоретичарка Мике Бал (Mieke Bal) ревидира извесни ставови од Женетовата теорија за фокализацијата и предпочува дека во наратолошките истражувања треба да се имаат предвид, истовремено, и *субјективо* и *објективно* на раскажувањето. Ако се согласиме дека поимот *гледна точка* неиз-

¹⁵⁰ Цветан Тодоров, „Категории на литературното раскажување“, во: *Теорија на прозата*, Скопје, 1996, 211

¹⁵¹ Попрецизно за овој проблем во трудот на Славица Србиновска, *Видови фокализација во романот* (докторска дисертација) – фонд на Филолошкиот факултет во Скопје, 1998

¹⁵² *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 313

бежно води кон издвојување рамништа – за кои, пак, од голема важност е разликувањето на *екстрадијалектски* и *интрадијалектски* раскажувачи, сосем различни од *хетеродијалектски* и *хомодијалектски* кои ги засегаат говорните субјекти и субјектите на дејството – не ни преостанува друго освен да потсетиме дека оваа дистинкција укажува на инстанциите *оној кој гледа* и *оној кој зборува*. Тие го отвораат прашањето за субјектот.¹⁵³ Затоа, истакнувајќи ја лингвистичката теорија на Емил Бенвенист кој се занимаваше со *субјективност*,¹⁵⁴ ќе кажеме дека граматичките ентитети вклучуваат во игра два вида субјекти – субјектот кој зборува (референтот) и субјектот за кого се зборува (реферираното) – но, бидејќи лингвистичкиот статус на категоријата *лице*, му овозможува на говорителот себеси да се претстави како „субјект“, неговото постоење ќе ја истакне трансцендентната позиција на *јас* по однос на *ми*. Реверзибилноста на овие термини го навела

¹⁵³ Ако субјектот беше семантичко средиште, тогаш тој е, истовремено, и место на семиотички дејства изразени преку оној кој раскажува и неговото гледање фокализирано со помош на друг субјект. Затоа дистинкцијата на Мике Бал по однос на прашањето за фокализацијата, се покажа како мошне полезна за нашето истражување. Таа ги воведо двата субјекта: прагматичниот и „спознајниот“, кои соодветствуваат на веќе утврдените категории *актјер* и *фокализатор* (како посебна категорија актант). (Види: Mieke Bal, „Prema kritičkoj naratologiji“ in: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, 1992, 325).

¹⁵⁴ Таа ги дава основните координати за дефинирање на *субјективно* – заменките и глаголските облици.

Бенвенист на следново укажување: „тоа *јас* установува едно друго лице кое, колку и да е надворешно по однос на 'мене', станува мој одек кому *јас* му вела *ми*, и кое мене ми вели *ми*. Во говорот, *поларицијата на категоријата лице* е првиот услов, а процесот на општење од кого тргнуваме е само прагматична последица на тој поларитет“.¹⁵⁵ Станува јасно: вредноста и значењето на субјектот на еден дискурс се потпира врз вториот пол од посочената парадигма – заменката *ми* – која, не само што му ја ускратува автономноста, туку и го упатува кон објектот.

Така, определувајќи се за една експлицитна класификација на индиции од типот *оној кој гледа* (во едниот случај субјектот гледа „се“, а во другиот – субјектот го гледа само тоа што може да го види и ликот), нашата анализа се определи за индициите од типот *оној кој зборува*. Тоа ја потврди и дистинкцијата меѓу двете инстанции. Но, имајќи ги предвид споменативе категории, можеме да констатираме дека во романот „Она што беше небо“ (кој ќе биде предмет на нашава анализа) станува збор за *полифокален или нарација*. Токму полифокалноста ќе ја одреди природата на ова истражување, а доминантните психолошки индиции ќе бидат причината за нашето ориентирање кон моделот на Ролан Барт. Тој ќе ни ја овозможи примената на следнава класификација (остварена според оној кој зборува):

¹⁵⁵ Benvenist, op. cit, 200

I. Индиции кои потекнуваат од *лицето-раскажувач* (Наум, Игно) и кои бараат *прво или второ лице еднина* (n = л)

II. Индиции водени во *второ лице еднина* кои потекнуваат од *нарацијата* и кои се однесуваат на другите ликови (n > л). (Помалубројни се, ќе ги разгледуваме само во врска со атрибуцијата).

Оваа индицијска распределба (направена според точката на гледање која го подразбира и говорниот субјект), е ориентирана кон категоријата *лице*, имплицирана во глаголите и експлицирана во заменките. Внимавајќи на исказите кои содржат *јас* и кои, според Чарлс Морис, му припаѓа на прагматичното рамниште, Емил Бенвенист ќе рече: „*Јас* може да биде дефинирано само со термините на говорот, но не и со термините на објектот како што е случај со именскиот знак. *Јас* го означува 'лицето' кое ја искажува сегашната инстанција на беседата која го содржи тоа *јас*'. Таа, по дефиниција, е единствената инстанција која стекнува вредност само преку својата единственост“.¹⁵⁶

Јасно е: овој цитат упатува на две различни граматички категории – „лице“ и „субјект“ – кои, не само што не треба да се изедначуваат, туку треба да се нагласи дека за разлика од категоријата субјект која може да се задоволи и со неиздиференцирани облици, категоријата *лице* се однесува само на глагол-

¹⁵⁶ Benvenist, op. cit, 193

ските облици и на заменките за прво и за второ лице (содржани во тие облици), за кои, повторно Бенвенист, ќе го рече следново: „Во двете први лица постои, истовремено, и едно имплицитно лице и дискурс за него. Така, посочувајќи на оној кој зборува, *'јас' имплицитно исказ за тоа што 'јас'...*“.¹⁵⁷ Но, водејќи сметка за инверзибилноста на заменките кои се обележани со карактерот на персоналноста, ќе си допуштите да констатираме дека наспроти субјективноста претставена во заменката „јас“, секое друго лице може да се дефинира како „не-субјективно“ оти интериорноста и трансцендентноста на „јас“ по однос на некое фиктивно „не-јас“, го овозможува дефинирањето на заменката „ти“. Но, доколку сакаме да ги издвоиме атрибутите кои ги исполнуваат ликовите со најразлични признаци, постапката¹⁵⁸ класирање на индициите кои содржат доминанти на духовната или рационалната состојба на ликовите, ќе изгледа вака:

1. *Психизми* или исповеди на субјектот. За нив одговара поделбата на афектизми, морализми и идеологизми. Тие подразбираат:

а) доминанти на „духовната“ состојба на ликовите (страв/храброст, самосожалување/сочувствување, сигурност/колебливост); искуше-

¹⁵⁷ Ibid. p. 169; (курзивот е мој).

¹⁵⁸ За неа попрецизно во есејот „Околу една семиологија на ликот“, кој го третира прашањето за класификацијата на индициите. (Ангелина Бановиќ-Марковска, *Интерпретативни стратегии: теориско-критички есеи*, Гурѓа, Скопје, 1999, 129-149).

нија од непознатото – тоа води кон ревалоризација на внатрешниот свет;

б) доминанти на „рационалната“ состојба на ликовите – ориентација кон постоечкиот свет и неговите правила (религиозност/атеизам)

2. *Перцепции*: она што влегува во видното поле на ликовите – *што* гледаат и *како* гледаат го утврдува нивниот идентитет.

Но за да го избегнеме шематизирањето на постапката која би можела да го стерилизира нашето истражување, наједноставно ќе биде да ги издвоиме само оние индициите кои би биле функционални за анализата на ликовите-антагонисти. За таа цел, во прво време ќе се задржиме на *иманентната хронологија*¹⁵⁹ од романот на Малески. Вистина, таа ќе ја наруши *синтагматската композиција* на делото, но ќе ни ги предочи главните протагонисти во „Она што беше небо“. Па, да појдеме со ред.

¹⁵⁹ „Иманентната хронологија е линеарна конструкција во која не доаѓа до мешање на времето, зашто, движењето се одвива од крајната точка на минатото кон крајната точка на иднината... Нејзината шема е едноставна оти конструкцијата, односно реконструкцијата, секогаш се манифестира како права линија“ – Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*, Zagreb, 1987, 74-75

Апликација на ликовите-антагонисти во романот „Она што беше небо“

две приказни Јасно е дека посложените форми на литературно изразување содржат повеќе од една приказна, но со оглед на фактот што *причинско-последичните односи* на настаните во еден психолошки роман никогаш не се линеарни, анализата ќе ја започнеме со *иманентната хронологија* која ќе ни го претстави главниот протагонист НАУМ ФУРНАЦИЕВ, а потоа, врз основа на индициите, ќе пристапиме кон утврдување на неговата наративна програма.

По наговор на својата мајка, Наум Фурнациев заминува во Битола да изучи за поп. Годишите поминати во богословското училиште целосно му го менуваат животот. Под закрила на отец Алексеј, духовникот на богословијата, младиот Наум Фурнациев решава да се замонаши: оттогаш, во него заживува Инокентие. Но, притиснат од младешките пориви и световните искушенија тој се колеба: посакува да ги отфрли стегите на црното расо и да се ослободи од Инокентија.

Почетокот на војната и затворската средина во која, по некоја случајност, ќе се најде, отвораат нови искушенија за него: повикот да ѝ се придружи на партизанската бригада е нов предизвик и уште една проверка на решеноста да се ослободи од влијанието на духовната средина.

Контактот со Денко Подземски наликува на поткрепата од отец Алексеј. Без него, ја губи самовербата: се чувствува несигурен и беспомошен;

дури и желбата да изгледа голем и силен во очите на Русанка, исчезнува без трага штом ќе се најде надвор од неговата заштита. „Јас постојам само како Денкова сенка“, ќе рече за себе бившиот монах Инокентие.

Искушенијата и големите премрежија низ кои минува партизанската бригада, оставаат траги во Наума. Тој е постојано во дилема: да се бори или да им се предаде на силните искушенија? Ако успее да дејствува, сенката Наум ќе стане човек, во спротивно... Крајот на романот ја навестува трансформацијата на овој лик: оставен сам да одлучи за судбината на четата, Наум Фурнациев, со очајнички истрел во мракот, решава да ја победи противречноста во себе.

Веќе констатиравме дека во „Она што беше небо“, станува збор за *полифокален* тип на рација, или попрецизно, за *внатрешна фокализација* која го обезбедува неопходниот психолошки кредибилитет кај ликовите. Бидејќи, освен Наум Фурнациев, и вториот централен лик од овој роман трага по една особина која е во постојано „бегство“ – пред да направиме класификација на индициите на ликот, кој во својство на наратор се гледа себеси од внатрешна дистанција – ќе ја приложиме втората сижетна линија. Таа ќе го претстави ИГНО ПОДЗЕМСКИ и ќе ја сочува целината на романот „Она што беше небо“. Значи:

Верувајќи дека може да ја искористи привилегијата на „ополченец“ од времето на Балканските војни, манастирскиот слуга Игно Подземски ќе се

обиде да издејствува службичка од новата власт. Но условот – да потпише лојалност пред полицијата – нема да му се допадне, па настојувањето да добие службичка од бугарската воена сила, ќе остане само пуста желба.

За да биде неволјата уште поголема, окупаторската власт го констатира неговото „пробугарско минато“. Така, при едно апсење во градот, таа ќе го ослободи од сигурна смрт а другите затвореници ќе ги стрела. Игно ќе се најде во безизлезна ситуација: за властите – неполезен симпатизер, за народот – шпион.

Огорчен од постапките на својот татко, Денко Подземски одбива да признае сродство со него. Кавгата меѓу таткото и синот ќе ги залади нивните „роднински“ односи.

Наредбата од полицискиот старшија – да му однесе писмо на кметот – му создава на Игна Подземски нови проблеми: тој ќе биде заробен од група партизани и ќе се најде во истата бригада со Денко. Но, „сомнителното минато“ му ја отежнува состојбата: Денко веќе не е расположен да го признае татка си. Решен да ги поврати симпатиите на синот, Игно Подземски ќе се обиде да докаже дека не е предавник: тој решава да ја извече бригадата од непријателскиот обрач. Но во тоа не успева: останува, засекогаш, заеван во снегот.

Сега можеме да преминеме на индициите. Од аспект на претходно споменатата класификација (стр. 129 et passim), станува збор за оние кои потекнуваат од ликот-раскажувач: во првиот случај како монах (Инокентие), а во вториот – како Наум Фурнациев. Имено:

Индиции кои потекнуваат од монахот Инокентие:	Индиции кои потекнуваат од Наум Фурнациев:
„Јас не сум повеќе Наум. Сакам да бидам и веќе сум Инокентие“ (142)	„...јас не бев Инокентије туку пак Наум Фурнациев“ (159)
„...зашто, Наума Фурнациев го бев потребал јас самиот со помошта на отец Алексеј...“ (7)	„...иако разведен, иако Наум, во мене сè уште (и денгнеска) живее Инокентије“ (134)
„...Отец Алексеј ...ми се сјори дека бесповратно го однесе со себе некогашниот Наум Фурнациев, а во замена за него, на Инокентија му го остави својот на камбаниите и љубовта кон смиреноста со која ќе ги победи (мора да ги победи!) и најлукавиите блазени на светот оврешен...“ (155)	„Пак имав поткрепа: се врзав за тебе иако пак најров смисла некоја во живеењето без камбани. Ми беше добро оти ги посетовеш, како што ми беше добро Алексеј кога посетовеш. Но токму во тоа и е мојата несреќа: добро ми е кога ќе му се предадам некому“ (162)
„... тоа беше моето сопствено оштетување од самиот себеси и замесетување со некој друг“ (148)	„Но јас кога велам: Не може! значи: Не можам!... Од вчера конечно стана сенка. Денкова сенка...“ (105)
„...иа, Наум испари, јас испарив и веќе сум облак а облакот го движат ветрови“ (39)	

Што ни укажува оваа индициска селекција?

Пред сè, таа зборува за една очигледна поовоеност во ликот Наум Фурнациев и како клучен предуслов за драмската тензија во романот, нè опоменува дека во овој момент од нашата анализа постои потреба за еден унифициран и стандардизиран модел на интерпретација. Но, пред да се префрлиме на рамништето на дејствата – или подобро, на рам-

ништето на ликовите – ќе се обидеме преку трансформацијата и примената на еден број „обични предикати“ да ги утврдиме правилата на раскажувањето. Во основа нас, овде, нè занима оној лингвистички модел заснован врз теориите на Клод Леви-Строс и Алжирдас Жилиен Гремас, оние таканаречени парадигматски опозиции, но битно е, исто така, да кажеме дека насоката скицирана од Цветан Тодоров, допушта комбиниран модел на интерпретација. И затоа, пред да преминеме на техниката со која ќе го водиме нашето истражување, ќе се осврнеме на студијата „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“. Во неа, Ролан Барт говори за правилата на функционалната комбинаторика.

Имено, прифаќајќи ја тезата за мешањето на консекутивната и консеквентноста, тој запира на логиката¹⁶⁰ која ги притиска главните функции на раскажувањето и по тој повод го вели следново: „Сиоред Ц. Тодоров, се покажуваат три главни насоки на истражувањето. Првата насока (Бремон) е потесно логичка: станува збор за тоа да се реконструира синтаксата на човековите однесувања, да се илустрира праекцијата на 'избори', на кои, на секоја точка од приказната, судбински се покорува некој лик“.¹⁶¹ Бидејќи се работи за „енер-

¹⁶⁰ Повикувајќи се на фамозниот осми број од списанието *Communications* (Paris, 1966), Ролан Барт ќе укаже на некои прилози кои расправаат за логиката на функциите.

¹⁶¹ Ролан Барт, *op. cit.*, 151 (курзивот е мој).

гетичка логика“ која ги опфаќа ликовите во мигот кога тие избираат да дејствуваат, Барт додава дека проблемите што ги покренува оваа класификација, сè уште не се решени, па најважното што треба да го направиме е да го одредиме *местото и улогата на субјектот во актантината матрица*. Имено: „многу од раскажувањата фрлаат во битка... два противника чии 'дејства' се од изедначен вид. Има во тоа, можеби, некоја тековна архаична форма, како самото раскажување... да познавало... некој двобој на личности. Тој двобој... го приближува раскажувањето до структурата на некои игри (...) во кои два рамноправни противника посакуваат да освојат предмет ставен во движење од арбитер. Таа тема, истакнува Барт, потсетува на актантната матрица на Гремас“¹⁶².

ипарадигматски опозиции Значи, заснована на две рамништа: *појавно* или лингвистичко и *иманентно* или семиотичко,¹⁶³ Гремасовата теорија го застапува гледиштето според кое наративните структури им претходат на своите појавувања, а за своите манифестации користат лингвистички единици. Ако ја прифатиме уште и тезата на Роман Осипович Jakobson според која анализата на раскажувањето можеше да се изедначи со анализата на дискурсот, тогаш одредувањето на

¹⁶² Ролан Барт, *op. cit.*, 160

¹⁶³ Ова кореспондира со Бенвенистовата лингвистичка теорија за манифестациони рамништа.

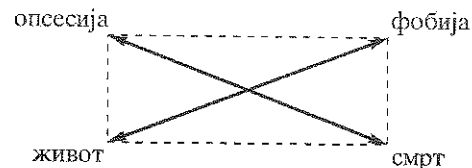
базичната реченица: „Субјектот (С) го сака објектот (О)“, ќе ни предочи две конститутивни синтаксички категории, сврзани со желбата.¹⁶⁴ На рамништето на дејствата, таа ќе се манифестира како *пошрага*, или подобро – како *пошреба*,¹⁶⁵ која одразува *состојба на неоситиџ*. Со други зборови, ако за основен пар на секоја „драмска“ приказна го земеме парот *субјект–објект*, а корпусот тематски сили го сведеме на две основни: опсесија и фобија, тогаш базичната реченица „С го сака О“, создава можност за она што Ан Иберсфелд¹⁶⁶ го нарече „психоанализа на субјектот кој сака“ и кое се однесуваше на една фројдовска желба: желба за другиот или желба да се биде некој Друг.

Но, бидејќи актантите (*dramatis personae*) не се психолошки карактери – поточно, не се „личности“, како што беа третирали кај раните македонски критичари – двете основни сили, опсесијата и фобијата, ќе ги примиме како *бинарни семички категории*. Поставени во однос на *спротивност*, тие ќе ја одредат *елементарната структура на значењето*:

¹⁶⁴ Желба или *тематска сила* – (Etjen Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd, 1982).

¹⁶⁵ Вистина, потребата е состојба на недостиг. Таа го поттикнува ликот да ја исполни постоечката празнина – да ја затрупа како дупка – и да ја укине желбата. Како би го нарекле тоа? Самоостварување?

¹⁶⁶ An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982



Како резултат на парадигматското читање на дискурсот, овој таксиномиски модел ќе може да се дефинира и како „сооднос на противречни полови во двојки“,¹⁶⁷ но сфатен токму на тој начин – како структура со четири пола и синтаксички односи кои образуваат сооднос меѓу две шеми – овој модел ќе биде независен од начинот на манифестацијата и ќе ја претстави *првата таксономиска инстанција*. Ако ја прифатиме тезата дека смислата се постигнува само доколку се артикулира, тогаш можеме да констатираме: загатното на *иманентното рамниште*, преку *изошпијата* со лингвистичките термини, значењето ќе ја манифестира својата смисла на едно друго – *појавно или површинско рамниште*. Но, за да го видиме тоа на едноставен начин, еве еден пример со кој ќе ги анализираме пропозициите содржани во длабинската структура на почетната индиција од романот на Малески. Со оглед пак, на фактот што сакаме да ги дефинираме актантите, ќе пристапиме кон одредување на семантичкиот и граматичкиот субјект во длабинската структура на исказот:

¹⁶⁷ Алжирдас Ж. Гремас, „Елементи за една наративна граматика“, во: *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 101

Ме викаа Наум Фурнациев. Појтоа бев Инокентије... никаков (просто само Инокентије), зашто Наума Фурнациев го бев погребал јас самиот со помошта на отец Алексеј.

Во првиот и во вториот дел од искажувањето на ликот, отсуството на граматичкиот субјект нè уверува дека него треба да го побараме во трансформираниите пропозиции од типот:

– Луѓето ме викаа Наум Фурнациев

и

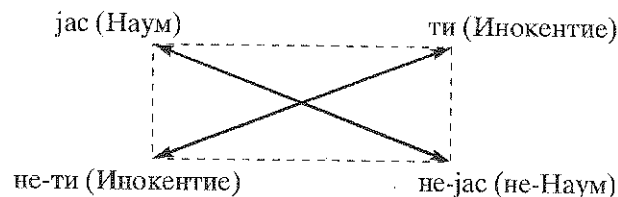
– Јас бев Инокентие

Имено, според правилата на синтаксата, првата пропозиција укажува дека субјектот луѓе – поточно друѓошт како логички субјект – му одредува на објектот улога на *можен граматички субјект*. Имено, кратката заменска форма „ме“ (во улога на индиректен објект), се однесува на субјектот на искажувањето, на ликот Наум Фурнациев. Но, длабинската анализа на втората пропозиција *Појтоа бев Инокентије*, открива нешто друго: субјектот *јас*, добиен со трансформација на глаголската форма *бев*, имплицира неистовестност, поточно, содржи *нарушен идентитет* меѓу директниот објект од првата пропозиција *Ме викаа Наум Фурнациев* и имплицитниот субјект од втората пропозиција *Појтоа бев Инокентије*. Се разбира, тоа не значи друго освен дека станува збор за дуплирање на идентитетот или за *овојство во самиот субјект*: *Јас сум јас* и *Јас сум некој друѓ*. Потврда за оваа констатација наоѓаме уште и во следниве искази од романот:

„Тој другиот во мене...“ (стр. 148) и „...иако Наум, во мене сè уште (...) живее Инокентие“ (стр. 134).

схизматичен идентитет Проблематичноста на ова прашање ја изнудува историјата на поимот „другост“. Ако се потсетиме дека *јас* се однесуваше на нешто сосем лично, на нешто што во лингвистичка смисла на зборот го опфаќа говорителот во чинот на индивидуалната беседа, тогаш идентификацијата на овој термин ќе ја оствариме не само преку заменките и глаголските облици како инстанции на дискурсот, туку и во релација со еден друг термин во составот на таа парадигма – личната замена *ти*.

Во најопшт случај, логично би било да претпоставиме дека *друѓоста* како антипод на ликот Наум Фурнациев, постои некаде надвор од него – во ликот на Денко Подземски или отец Алексеј – но пред да проговориме нешто за овој механизам на идентификација, ќе речеме дека *максималниот нуклеус* на пропозициите од типот: „...иако Наум, во мене сè уште (...) живее Инокентие“, изгледа вака:



Значи, како функционира феноменот *ио-вродена природа*, кога е во прашање ликот Наум Фурнациев?

Со оглед на тоа што *јас* кое има своја ан-тислика (негација) во *не-јас*, може да се де-финира единствено по однос на *ми*, во играта на овие „антропоморфизирани компоненти“ внесуваме три клучни односи: *сироишност*, *ироишвечност* и *иобразирање*. Ако против-речноста која се состои во негирањето на ед-ниот пол од шемата, воедно значи потврдување на спротивниот, полека доаѓаме до заклучокот дека наративната стратегија во романот „Она што беше небо“ е насочена кон проблема-тичниот идентитет на ликот Наум Фурнациев. Се разбира, нашата цел е да го пронајдеме вис-тинскиот. Ќе го илустрираме тоа на следниов начин:

идентитет: алтеритет :: *јас сум јас* : *јас сум*
некој друг

Меѓутоа, бидејќи структуралната анализа акцентот на својата интерпретација го става врз „примитивните секвенци на логиката“, ¹⁶⁸ логично е да очекуваме дека хронолошкото проследување на настаните во едно дело ќе се ресорбира во една атемпорална матрична структура. Таму ќе се појават ликовите во ми-гот кога избираат да дејствуваат. Затоа велíme дека секоја наративна секвенца, дефинирана како *загрозено логичко единство*, содржи мо-мент на ризик, или место на кое е можен нека-

¹⁶⁸ Ibid. op. cit, 150

ков избор. Бидејќи станува збор за споменатата *енергејшчка логика* за која говореше и Ролан Барт, ќе се обидеме кај Игно Подземски, вто-риот лик од романот на Малески, да го де-финираме *ираекшош на избори*.¹⁶⁹ Но, да пот-сетиме: секоја логика заснована врз алтерна-тиви, содржи извесна драматизација. Ја откри-ваме во ликот, во центарот на раскажувањето кај психолошките романи.

модализанџи Еден конкретен пример од ро-
и базични манот „Она што беше небо“
иредикаџи говори за следново:

Во моментот кога му е понудено да потпише лојалност за да добие службичка од бугарските полициски власти, Игно Подземски се наоѓа пред својата прва ди-лема: да го прифати или да го одбие понуде-ното. Но, непотпишувањето на документот не му ја олеснува положбата: тој е веќе етети-ран како шпион од страна на своите сограѓани.

Може лесно да се забележи дека оваа наративна ситуација, окарактеризирана како стазисна, отвора нови алтернативи за ликот. Имено, со прикачен лажен идентитет, Игно Подземски се наоѓа пред ново искушение: ако го однесе писмото од полицискиот старшија, тој ќе ги потврди сомневањата, доколку пак, одбие – ќе си ја навлече омразата на окупаторот. Не

¹⁶⁹ Да не забораваме: Аристотеловата логика упатуваше на проајресис – рационален избор на дејства кои треба да ги исполни ликот за да се потврди како *ираџишон*.

наоѓајќи разумен излез од апсурдната ситуација во која западнал, тој сепак се решава за првото. Но „среќата“ сакала, наместо кај кметот писмото да стигне до групата партизани кои го пресретнуваат и заробуваат Игна. И тука, пред авторитетот на бригадата – уште едно ново искушение: ако успее да ги извлече од непријателскиот обрач, Игно Подземски ќе има реални изгледи да си го поврати загубениот идентитет и повторно да ја стекне довербата на синот. Тоа ќе биде доволна потврда дека успеал да остави трага.

Оваа епизода од романот на Малески укажува на фактот дека раскажувањето не е линеарно нижење на настани, туку примена на принципот *специфични алтернативи* кои отвораат можност за една нова секвенца. Се разбира, ова прашање е во власта на авторот кој решава дали ликот од неговиот роман ќе постапи вака или онака, но во основа, двата централни лика од „Она што беше небо“ се наоѓаат во **расцеп образуван од модализантите сака и мора, кои – а за тоа ќе се увериме во продолжението на студијава – ќе ја специфицираат и детерминираат нивната противречна природа.** Но, пред да го елаборираме ова укажување ќе потсетиме дека романот на Владо Малески упатува и на нешто друго.

Ако се вратиме на почетокот од анализата, ќе видиме дека при интерпретацијата на ликот Наум Фурнациев, една пропозиција од типот: *Наум сака да го уништи Инокентије во*

себе и друга – Инокентије знае дека мора да биде уништен од Наум (односно, од себеси) – добиени преку трансформацијата на индициите од романот – ја образуваат клучната перформанса. Таа го навестува конфликтот и го формира антиагонизмот. Бидејќи тој антагонизам не може да биде лоциран на друго место освен во длабинската структура на ликот, подвоеноста ќе биде првиот услов за неговата противречност. Се разбира, и во примерот со вториот лик, Игно Подземски, откриваме карактер на внатрешен судир, но за да бидеме појасни ова тврдење ќе го илустрираме кај обата лика. Најпрвин, индициите кои потекнуваат од Наум Фурнациев:

1. *Јас не сум повеќе Наум. Сакам да бидам и веќе сум Инокентије*
2. *Тој, другиот во мене... расинај на крст*
3. *Јас не бев Инокентије, туку пак Наум*
4. *...иако Наум, во мене сè уште (...) живее Инокентије*

Што можеме да заклучиме? Ако пропозициите од овој вид ги сведеме до една канонска формула од типот: $X \text{ е } Y$, каде што X (Наум) ќе биде семантички субјект, а Y (Инокентије) – семантички објект или анти-субјект, тогаш лесно можеме да ја испишеме базичната пропозиција која ќе ја навести *амбивиталната шензија* кај првиот лик од романот: „Јас не сум повеќе Наум, јас сум Инокентије“.

И во примерите со Игно Подземски имаме индиции кои отсликуваат слична дилема. Имено:

1. *Не сум твој тито ме мислаи!* (49)
2. *Ојолчанец бев тиа титион не бидувам!* (43)
3. *... твој друг бев јас...* (113)
4. *Игно не е шугава овца! Простито: Игно Подземски, манастирски слуга...* (95)
5. *Тајко а не титион!* (95)

Сепак, вреди да се спомене дека семантичкиот конфликт кој ги формира *ликовиите-антиагонисти*, може да се уочи и на поинаков начин – преку базичниите *предикати* кои имаат *рестриктивна улога по однос на субјектите*. Во тој случај, ако се потсетиме на утврдените правила, можеме да кажеме дека клучен момент за одредување на актантот-подмет ќе биде модалниот прирок *сака*, кој во својство на антропоморфна класема ќе го преобрази субјектот во евентуален оператор на *прави*. Но, бидејќи наративните искази се, всушност, синтаксички искази кои не зависат од содржината што во нив ја внесува програмата на некое *прави*, секоја семантичка рестрикција на функцијата ќе се одрази врз актантот и обратно. Во таа смисла станува разбирлива трансформацијата на вредностите. Со оглед пак, на фактот што таа се одигрува на местото каде што оската на желбата ги поврзува субјектот и објектот, констатираме дека *трансформацијата* укажува на ова *подметта со противречни дејства*. Затоа, во овој дел од анализата на ликовите-антагонисти ќе се повикаме

на експертизата што Цветан Тодоров ја направи врз примери од романот *Ојасни врски*.¹⁷⁰ Тој посочува неколку предикати, групирани околу три фундаментални оски: *желба, комуникација и искушение*.

оска на желбата Најнапред, неколку збора за *оската на желбата* на желбата и за прирокот *сака* кој ја отвора истата. Него го има во оние пропозиции кои го формираат синтагматскиот јазол на романот. Тој упатува на драматичен заплет. Ако речеме дека заплетот се јавува во вид на судир меѓу две антитетички сили, од кои едната ја симболизира неостварената желба на субјектот *да биде твој самиот* (или барем *соистивената претстава за себеси*), а другата – стравот што во него ја предизвикува желбата *да се биде некој друг* (или класичен пример на *бегство од себеси*), тогаш конфликтот меѓу овие две опонентни сили (желба и фобија), ќе ја конструира основната наративна рамка. На оваа фабулативна синтагма ќе – одговара актантна парадигма од само еден¹⁷¹ актантен пар. Но, да појдеме со ред.

Врз основа на Гремасовата теорија за наративна граматика и со помош на базата предикати од аналитичката техника на Тодоров, во

¹⁷⁰ Цветан Тодоров, „Категории на литературното раскажување“, во: *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996

¹⁷¹ Сето она што во прозните форми со еден актант ќе се појави како пречка на неговото дејствување, ќе биде толкувано како метонимиска претстава за анти-актант.

овој момент од нашата анализа ќе ја конструираме перформансата која го засега првиот лик од романот на Малески. Имено:

Ако на едно јавно рамниште, монахот Инокентие посакува, длабоко во себе, да го пошисне остатоците од световниот Наум, тогаш – на рамниште на сушностиа – Наум Фурнациев нема да дојде да биде изменет од својата „втора природа“.

Станува збор за негирање, поточно, за отфрлање на активниот прирок *посакува*¹⁷² кој насочен кон објектот на желбата (остатокот од световниот Наум), на субјектот (Инокентие) му доделува статус на интровертен карактер и изразува дејство психолошко по природа. Така, формирана на овој начин, нашата перформанса ја открива опозицијата меѓу *poiesis* и *phenomenon*. Но, иако во својата внатрешност *ликот Наум Фурнациев посакува да сѐстане Инокентие, кој* – само навидум – е некој друг, сосем различен од Наума.

Што можеме да заклучиме? Прво, под влијание на модализантот *сака*, се конституираат два актанта. Оската на желбата која ги обединува, допушта да ги интерпретираме како *виртуелен погмет (перформанс)* и како *објект (вредност)*, но во зависност од желбата на субјектот – поточно, во зависност од тоа дали актуелизацијата на *сака* ќе биде изразена по пат на атрибуција – „објектот“ воспоставен како *вредност* на едно виртуелно поседување,

¹⁷² *Посакува* е екстериоризација на базичниот прирок *сака*.

може да се изрази на два начина: хипотактички или хипонимски.¹⁷³ Што се однесува до последниов начин, тој ќе биде карактеристичен за психолошкиот тип нарација, поточно за романите во кои јунакот истражува по некоја иманентна и автентична вредност, која се наоѓа во него самиот.

*две
инстанции:
афирмација/
негација*

Но, ако некој лик поседува способност да изврши дејство, тоа не значи дека тој автоматски треба да се изедначи со субјектот кој дејствува, зашто – како што можевме да се увериме врз примерот со Наум Фурнациев – не станува збор за два различни субјекта, туку за *две инстанции на еден единствен актант*. Да го илустрираме и ова тврдење.

Видовме дека во најголемиот дел од романот на Малески, ликот Наум Фурнациев не дејствува. Тој постојано се предава некому: „*Никогаш не сум дејствувал туку сум се предавал, да правам од мене она што посакале*“ (стр. 162). Тоа ни дава право да кажеме дека

¹⁷³ Двата типа атрибуција го откриваат, всушност, основниот критериум за појаснување на наративната структура за која Гремас го вели следново: „додека објектите во кои се внесени 'објективни вредности', се појавуваат во дискурсот во облик на посебни индивидуализирани актери (...), објектите со субјективни вредности се појавуваат во оние актери кои во себе ги обединуваат истовремено и субјектот и објектот...“ – (Alžirdas Žilien Gremas, „Aktanti, akteri i figuri“, во: *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd, 1978, 108).

одредувањето на субјектот зависи од дејството што го врши и од корелацијата со објектот врз кого е насочено тоа дејство. Со други зборови, *релацијата субјект-објект*, покажува дека во длабинската структура на ликот Наум Фурнациев се одвива една логична и оправдана замена на содржини. Таа инверзија која актантот-објект го претвора во субјект на желбата, укажува на фактот дека циркулацијата на вредностите која се одвива во самиот субјект, всушност, е резултат на еден ретрограден процес. Но, и обратно: оној момент кога ликот Наум Фурнациев, во улога на субјект, ќе прими атрибут од типот: *...јас сиот сум голем, добро сушен шрапнел... без какво и да е чувство, без зрачка радост или трошката тлага, без каква волја им се предавав на црните луѓе и без среќен што не учествувам во своето социјално, целосно отпирање* (стр. 150), тој ќе се реифицира, поточно, ќе стане објект.

За разлика од него, вториот лик на романот „Она што беше небо“, е подготвен да се појави како оператор на некое дејство. Имено, снабден со виртуелноста на глаголот *прави*, субјектот Игно Подземски ќе стекне наративна програма со чие реализирање ќе ја оствари сопствената „преобразба“: од народен непријател и шпион – во протагонист на Революцијата, и од одроденик – во татко на сопствениот син. Но, за да го оствари тоа, ликот ќе треба да ја поништи презентната состојба во која се наоѓа. Каде нè води оваа логика?

Со оглед на фактот што трансформацијата, *од виртуелност во актуелизација*, се базира на замената на модалниот глагол *сака* со модален глагол на постоење – *е*, станува збор за две пропозиции: една од типот *Игно сака да го поништи лажниот идентитет*, и друга – *Игно (мора да докаже дека) е шпион на Денко Подземски а не шпион*.

Оваа забелешка нè уверува дека афирмацијата истовремено значи и негација, но ако на површинската структура од текстот, подметот со функција на доминација ја застапува инстанцијата негација, а оној со функција на атрибуција – инстанцијата афирмација, тогаш според зборовите на А. Ж. Гремас, ним ќе им биде доделен „карактер на судир и борба“. Затоа, една синтагматска низа – синкретизам од два модални исказа својствени за секој подмет – ќе го претстави односот на контрадикција.¹⁷⁴ Еве ја и клучната перформанса за вториот лик од романот:

Игно сака да го врати изгубениот идентитет, но тој знае дека мора да го однесе нисмото на старинијата.

Со оглед на рестриктивната природа што меѓусебно ја имаат функциите и актантите, можеме врз основа на овој пример да си го поставиме и прашањето за *модализациите* кои учествуваат во обликувањето на субјектите, но претходно ќе се потсетиме на уште еден важен

¹⁷⁴ Овој однос Гремас го претставува на следниов начин: $НИ_1 = \Phi : \text{конфронтација} (Пд_1 \leftrightarrow Пд_2)$.

момент. Ако во преносот на желбата, усвојувањето на прирокот *сака* го претвора актантот-подмет во субјект на желбата, воведувањето на модализантот *мора* во наративната структура на романот укажува на фактот дека авторот сметал на „принудата“ што кај ликовите од романот „Она што беше небо“ ќе ја предизвика овој модализант. Затоа, во продолжението на анализава ќе се осврнеме и на неговите ефекти.

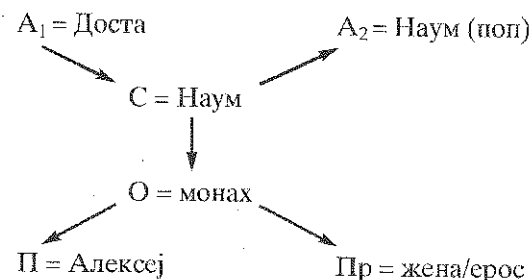
циркулација Видовме дека во раскажувачкиот систем на делото, циркулацијата на вредностите можеше да се оствари и како негација по пат на лишување. Од тие причини, одразената атрибуција не можеше да биде ништо друго освен посебен случај на една многу поопшта атрибуција, во лингвистиката позната како *шема на оишћење* (комуникација) или *структура на размена*. Во својата канонска форма таа ќе претставува исказ со три актанти – *испраќач, примач и предмет на оишћење*.¹⁷⁵

Овој момент од нашата анализа, ја отвора општата матрица во која субјектот, објектот и антисубјектот се главните актери на настанот, но бидејќи еден литературен дискурс може да содржи повеќе субјекти (реализирани во односот кон некое дејство и во корелација со објектот), базичната шема на актантниот модел, според Ан Иберсфелд изгледа вака: „ A_1 сака C

¹⁷⁵ А. Ж. Гремас, op. cit, 117

да го посака O во корист на A_2 “.¹⁷⁶ Да ја илустрираме оваа матрица со примери од нашиот роман.

Една епизода од „Она што беше небо“ говори дека ликот Наум Фурнациев заминува за Битола да ја исполни желбата на својата мајка (Доста) и да изучи за поп, но под влијание на духовникот на богословијата (отец Алексеј), тој набрзо ја менува одлуката и се замонашува.

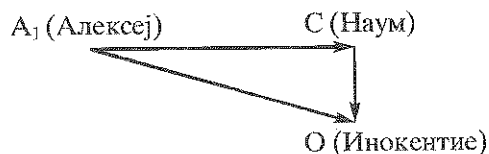


Јасно се гледа дека стрелката на желбата¹⁷⁷ која го обликува ликот Наум Фурнациев,

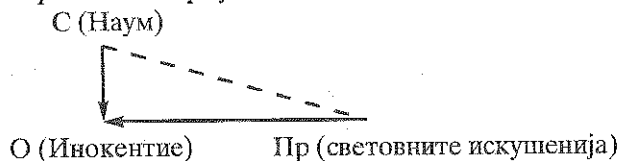
¹⁷⁶ Актантниот модел на Ан Иберсфелд го сочинуваат: адресантот (A_1), субјектот (C), објектот (O) и адресатот (A_2).

¹⁷⁷ Потиснатата психологија на односите меѓу актантите се наоѓа во *стрелката на желбата* која ги сврзува C (субјектот) и O (објектот). Тука лежи опасноста од враќање кон категориите на традиционалната психологија. Но, ако стрелката на субјектот одговара на глаголот во базичната реченица (сака, посакува, мрази), тогаш желбите и дејствата не можат да бидат ништо друго освен драмски дејства. Другите елементи од шемата која (според Гремас) го илустрира *актантниот модел со шест куќички*, ги содржи и помошникот и противникот, обележани со кра-

не потекнува од него. Тоа, меѓу другото, укажува и на фактот дека изборот на објектот не зависи од субјектот на желбата, туку од идеологијата, поточно од оската $A_1 - C$ во актантниот модел, кој ја илустрира оваа секвенца. Овој пренос на желбата ја доведува во прашање автономијата на субјектот, но развојот на настаните во романот „Она што беше небо“ ќе им додели нови улоги на актантите. Имено, актантот-помошник (во случајов отец Алексеј) ќе ја преземе на себе улогата на актант-адресант и ќе го формира психолошкиот тријаголник, во кој како објект ќе се најде главниот лик Наум Фурнациев, но овој пат како монах Инокентие. Илустрирано, тоа би изгледало вака:



Ако се согласиме дека психолошката карактеризација на односот $C - O$ зависи од идеологијата содржана во оската $A_1 - C$, тогаш е време, врз основа на развојот на настаните во романот на Малески, да го поставиме првиот конфликтен тријаголник. Во него:



тенките П и Пр. Истите кратенки ќе ги употребуваме и натаму.

Не е тешко да се заклучи дека ликот „роден“ како Наум Фурнациев не може да го издржи притисокот на манастирската средина и искушенијата врз неговата „душевност“, од причина што тој мора да го прави токму тоа што не сака. Имено, не успевајќи да ги надмине младешките пориви (*Очиите мои – грешни, прегрешни! – се вовреа меѓу двесте бујни дојки... и стирасно посакав од нив да се причестам... Одненадеж, низ мене прелетна молскавично: Таа сигурно заштурне од моите грешни мисли!* – стр. 158), тој ќе согреши пред законите на црквата (*...стирчав по скалилата... и застанах пред Марија од иконостасот... Дближив, се прекрстив шријатин, се пошсегнав на прстииите и ја бацив. Ја бацив во усниите. Тогаши првпат усетиив како пржеле усни во усни. Ме обзеге блаженство никогаши невкусено и ...покорно му се предадов. Не знам колку време помина така – усни во усни – но, кога ги откорнав моите од иконата, вреснав зашто видов што сиорив... Тогаши конечно разбрав дека во мене нема ни толку сили колку што се потребни за да се биде Инокентие!* – стр. 158), па според логиката на сопствениот морал, ликот ќе мора да се распапи. Така, тој ќе упадне во ситуација на загрозен идентитет. Сето она што ќе се случува во продолжението на романот ќе биде резултат на настојувањето на ликот Наум Фурнациев, да се ослободи од дилемата што во него ја отвора прашањето за потврдувањето или негирањето на *алигеријетот*, зашто, не е можно да се биде

некој друг а – притоа – да се сочува идентитетот.

оска на комуникација (принуда и механизам на идентификација)

Ако, сега, по аналогија на трите базични предикати од аналитичката техника на Тодоров запреме кај *оскајта на комуникација*, ќе речеме дека неа ја отвора глаголот *се доверува* кој во интерпретацијата на романот „Она што беше небо“, освен Наум Фурнадиев, вклучува уште два други лика. Согласно студијата „Категории на литературното раскажување“¹⁷⁸ и горенаведениот шематски приказ, нив ќе ги прецизираме во следниве две пропозиции:

Како Инокентиј, Наум му ја доверува својата духовна преобразба на ојец Алексеј (додека овој не исчезне од неговиот живот)
и

Својата световна преобразба Наум му ја доверува на Денко Подземски (додека овој не се повлече поради лични дилеми)

Не е тешко да се заклучи дека довербата за која говоревме се должи на оние особини кои, всушност, му недостасуваат на ликот Наум Фурнадиев. Тој не е кадарен да се бори, постојано се предава некому: *Им се предадов на мачителите. Исто онака како што му се предадов... на ојец Алексеј (а ми ја гмечи ду-*

¹⁷⁸ Во: *Теорија на прозајта*, Детска радост, Скопје, 1996, 179

штајта полни девеш години!), на царството небесно, на имагинарниот сираганија Христия ради (стр. 162). Затоа, за неговиот одбранбен механизам ќе речеме дека е механизам на идентификација чија природа не е само психолошка, туку претставува вредносен систем и услов за секаков вид аксиологија. Неговото приклонување кон *некој друг* – кон лик близок на претставата за идеалот – се чини единствено можно решение. Конечно, благодарјќи ѝ на таа проекција, Наум Фурнадиев ќе ја прими наративната програма „прави-да-може“ и на тој начин ќе ја ублажи сопствената неефикасност. Имено: *Денко вели 'Може!'... Но, за да може, требаат сили, сопствени сили што никој не ти ги подарува. Ги најдеш ли – може отишукати онаму* (стр. 105). Но, неговата постојана потребата за идентификација открива дека ликот има сериозни проблеми со сопствениот идентитет (не е тој што е), дека оспорувањето остава последици врз него, зашто, никој не може да егзистира како *никој*, ниту пак, вечно да осцилира во просторот меѓу А и не-А. Станува јасно: за да се *биде*, треба да се дејствува. За ова е „свесен“ и ликот: *Да можам јас да убијам, да убијам нечовек, сенката – Наум би станала човек!... Но, да убиеш нечовек значи да дејствуваш. А јас можам само да се предам другему* (стр. 163).

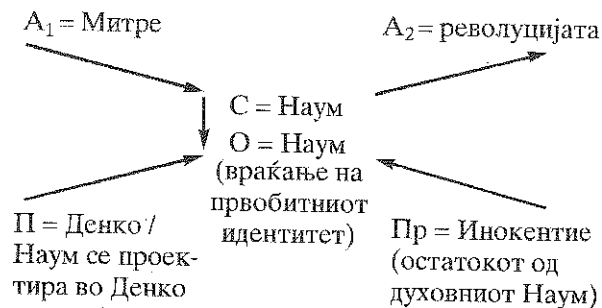
Но, оваа дилема останува отворена до крајот на романот. Во нејзиниот внатрешен расцеп осцилираат **желбата** и **принудата**, точно, тоа што ликовите *сакаат да бидат* и

она што тие мора да го прават – затоа и ги именувавме како *антиагонисти* во насловот на темата – но, ако се вратиме на почетокот од романот, ќе видиме дека настаните укажуваат на една *принуда*, која не само што е посилна од субјектот на дејството, туку е и противречна со неговата актантна улога. Имено, фабулата на „Она што беше небо“ открива ситуација во која партизанот Митре, на веќе раскалуѓерениот Инокентие му упатува повик за партизани. На тој начин, пасивната ситуација во која се наоѓа ликот е обременета со нова дилема. Но, ако за виртуелниот субјект Наум Фурнациев таа дилема претставува уште една можност успешно да ја надмине нерешливата ситуација по однос на своето разнишано себство (јас сум Наум + јас сум Инокентие), за нас – неговото заминување во партизани ќе биде ново „критично место“ во романот на Малески. Тоа ќе биде нова шанса ликот Наум Фурнациев да си го врати загубениот идентитет. Но, бидејќи не е кадарен да се бори, ами постојано да се предава некому (*...шокму во шоа и е мојата несреќа: добро ми е кога ќе му се предадам некому... Тоа е да се смееш. Да се смееш и да илачеш* – стр. 162/163), Наум – веќе раскалуѓерен – не може да биде Инокентие. Затоа самиот се опишува како сенка¹⁷⁹ (*...оштогаши* *Денко*, *речиси*, *ја носи својата*

¹⁷⁹ Да го појасниме мотивот на „одразот“. Психолошки, тој ги содржи истовремено и „јас“ и „другиот“, меѓутоа како Јас, сенката е во директна каузалност со Другиот. Нему му го должи своето постоење. Нејзиното исчезнување е

*сенка. Оштогаши... ме влечка оржејки ми ја ег-
ната рака префрлена преку неговиот тил и не
ме пушта да ползам по него* – стр. 127; *...Та,
може ли човечка сенка без човек?* – стр. 161).

Еве како изгледа шематскиот приказ на спомената епизода:



Имајќи ја предвид *принудата* содржана во императивната форма на модалниот глагол „мора“, кој – било на имплицитен или на експлицитен начин – им се припишува на ликовите од овој роман, се наметнува прашањето кој е нивниот вистински противник и дали тој, можеби, постои во самите нив? Се чини дека е така, зашто, растргнати меѓу *е* и *мора да биде*, двата централни лика од романот на Малески, не престануваат да осцилираат меѓу своите два егзистенцијални пола. Во случајот со Наум Фурнациев, едниот пол го претставува манастирот, топлиот круг на братијата; тоа е кругот на сигурноста, на авторитетот, на смиреноста и

сврзано со исчезнувањето на објектот на идентификацијата.

хармонијата, но и на егзистенцијалната осаменост, оти животот во него е без страсти и емоции. Надвор од него постои предизвикот на световните искушенија, на истражувањето по виулиците, светот на мразот и смртта, светот на страста и емоциите. Сместен, значи, во процесот меѓу двете истанции на својот идентитет, ликот Наум Фурнациев се претвора во антагонист.

Веќе можеме да констатираме дека врз основа на подвоеноста меѓу *желбата* (која е позитивна, која води кон себепронаоѓање и самопотврдување) и *нужноста* (која во суштина е рестриктивна и која се изразува како кодекс, норма, или компромис), се наметнува заклучокот дека *нужноста* секогаш налага *принуда* (тенденција за усогласување со идеологијата на средината). Нејзиното неисполнување имплицира казна. За разлика од неа, *желбата*, макар и илузионистичка, секогаш е конструктивна и претставува *spiritus movens* за ликот. Тоа е особено очигледно во наративната програма на ликот Игно Подземски, но има ли расплет на оваа драма?

оска на искушение Ќе го побараме во третата оска, во таканаречената *оска на искушение*, онаа која е подредена на оската на желбата и која е формирана со односите означени со генеричкото име *учесиво во настанието*. Во случајот со ликот Наум Фурнациев, таа се сведува на следнава перформанса:

Ако Наум Фурнациев свикне свест дека треба да ја понизат својата двојна природа, тој ќе дејствува во корист на соопствениот идентитет, ќе ја отфрли калуѓерската манија и ќе замине со бригада.

Прикажано со хомологискиот модел на Клод Леви-Строс и Цветан Тодоров, тоа би изгледало вака:

Наум : Инокентие :: потврден идентитет :
оспорен идентитет

Затоа на драмската сцена од романот, повторно стапува принудата а модализантот *мора* станува новата „сила“ која субјектот Наум Фурнациев ќе го претвори во објект ускратувајќи му го правото на избор и на желба. Сега е јасно зошто ни требаа оние психолошки и идеолошки односи меѓу актантите во актантната матрица. Тие не само што укажаа на подвоената природа, туку го дефинираа и конфликтот во ликот Наум Фурнациев. Но, кога на субјектот му е ускратено правото да го реализира изборот на сопствената желба, тоа покажува дека во игра влегле и други актанти. Влегол противникот – негативниот субјект, со вектор спротивен од желбата на позитивниот субјект. Затоа, кога постои конфликт меѓу две желби – меѓу онаа на позитивниот субјект и онаа на противникот – доаѓа до внатрешен расцеп, а на ликот не му останува ништо друго освен да се реализира себеси. Се разбира, тој тоа *мора* да го стори.

Да ги погледнеме сега, следниве индиции од романот „Она што беше небо“:

„Уштите првите месеци оставенички живот, посакав никога да не помислам на манастиров... **Посакав, но само посакав... Зашто, иако разведен, иако Наум, во мене се уштите (и денденеска) живее Инокентије. Го корнев Инокентије со ноќните на волјата, но тие се покажаа премек за да го ошкорнат, тие само го раскрвија Инокентије во мене...**“.

„**Но, сознанието дека сум тука само неколку часови пред моето сиражарење (јасно ми е: морам на сиража сам, сам-саменичок, во ноќта манастирска), ме раздразнува до немоќ и... ме плаши**“.

Забележуваме дека кај ликот Наум Фурнациев не станува збор за позитивна желба, за желба која би можела да го придвижи ликот (како ерос, како нагон или искушение), туку за нејзината опачина која само навидум изгледа како желба, а всушност е принуда (види стр. 147 од оваа студија). Во тој случај, ако е навистина доминантна онаа другата желба – *желбата на друшото* – толку доминантна што субјектот мора да ја прими како своја, се поставува прашање за каков субјект, всушност, станува збор? Се работи за лик, кој во терминологијата на Клод Бремон е наречен *patientus*, лик за кого *пошребата* станала поголема од *желбата*. Но, оваа теза бара дообјаснување.

Познато е дека потребата е многу слична на оној вид желба која бара спокојство и која се манифестира со пасивно приклучување кон некој друг субјект. Тоа настојување да се биде асимилиран од некој или од нешто, всушност,

е потреба за реификација која не допушта екстаза. Таа создава статични книжевни карактери. Се разбира, тие како да се наоѓаат во постојана потрага по некаква сигурност, по еден вид заштита што можат да ја понудат домот и спокојството по долгите беспака на разнишаното себство.¹⁸⁰ Таа, таканаречена „потрага по дом“ – по *номинален ентитет* – е во тесна врска со опседнатоста: да се открие идентитетот и да се доживее себството, вистинскиот дом на ликот.

Но, за разлика од Наум Фурнациев, вториот лик – Игно Подземски, не се жали на двојство, туку на *проблемите што му ги наметнало „јавното мнение“* кое го *осиорило неговиот идентитет*. Да се потсетиме: тој беше етикетан како предавник и шпион, дури и од страна на сопствениот син, кој го беше оспорил нивното сродство. Значи, незадоволен од стекнатиот идентитет – проблематичен за него оти е лажен а за средината вистинит, оти е рамен на претставата што другите ја стекнале за него – кај ликот Игно Подземски се јавува желба, по секоја цена да го врати загубениот статус, „да остави трага“ и да биде запомнет во колективната свест како татко на партизанот Денко Подземски а не како „шпион“. Со други зборови, ако успее да ја извлече бригадата од не-

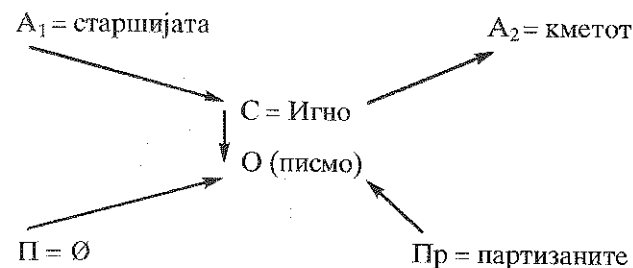
¹⁸⁰ „Куќата (домот - заб. моја) ја елиминира неизвесноста во животот на човекот... Без неа тој е само разбиено, распрснато суштество“ – (Gaston Bachelard, *Poetika prostora*, Beograd, 1969, 34).

пријателскиот обрач, ликот Игно Подземски ќе си обезбеди афирмација на сопствениот идентитет и враќање на загубеното сродство со синот. Но, што значи за нас неговото настојување?

За разлика од Наум Фурнадиев, овој лик може да се опише како лик-agentus, како кинетички карактер со карактеристична желба за трансформација на идентитетот во *карактерна особина* (ја откриваме во супстантивите 'Рбетповиен, Никојништо) и обратно – со карактеристична желба за трансформација на карактерната особина во *идентитет* (татко а не шпи-он). Но, ако неговата мотивација ја наречеме Агапе, тогаш ликот Игно Подземски не само што ќе биде *идентитет* да излезе од рамките на *идентитет*, туку ќе посака да стане „некој друг“. Конкретно, мотивиран од љубовта кон синот, Игно Подземски ќе посака да го оспори своето минато на „народен непријател и шпион“, па од статичен, ќе прерасне во *експанзивен* идентитет, или поточно од *pattientus* во *agentus*. Но, она што го одредува како лик-антагонист, е дилемата од психолошка природа. Предизвикана од наративната логика на романот, таа е пресликана во „јазот“ кој го создаваат модализантите *сака* и *мора*. Како изгледа тоа?

Игно сака да добие службичка за да си обезбеди лесен живот, и Игно знае дека мора да остави прага (да направи погрешка) за да биде зајомнеш како чесен манастирски слуга и татко на Денко Подземски.

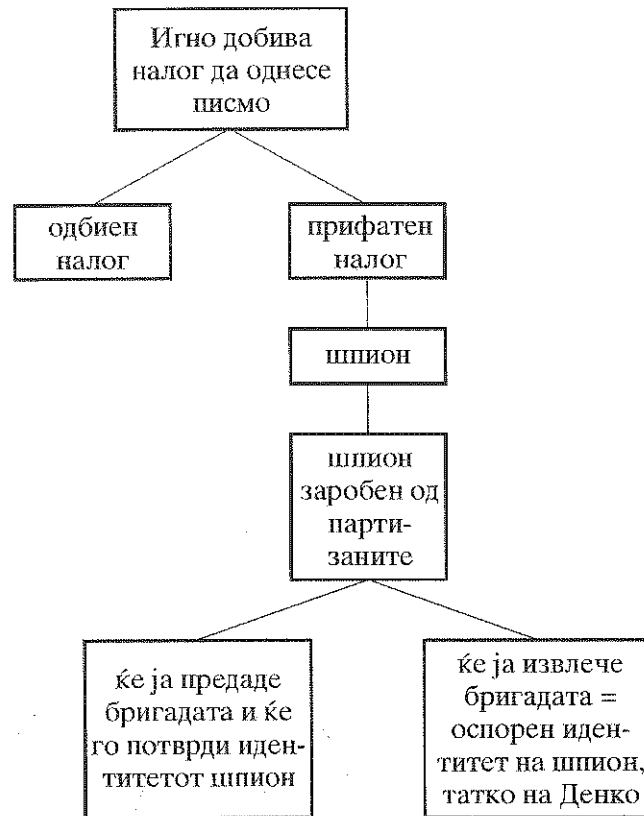
Се разбира, за развојот на наративната структура на романот „Она што беше небо“, најважна е дилемата на ликовите. Врз примерот на Игно Подземски видовме дека да се добие службичка, значи да се потпише лојалност и свесно да се прими нов идентитет = да се стане омразен окупаторски шпион. Но така ќе се загуби примарниот идентитет, кој во продолжението на романот е ставен пред уште едно искушение: писмо до кметот.



Структурната шема на ликот Игно Подземски ни кажува дека, во основа, тој *не сака* да ја исполни наредбата на старшијата, но *мора* – оти животот му е во прашање. Според логиката на правилата, тоа *сака-мора* се коси со *желбата* на *субјектот* кој е независен во својот избор. Затоа мотивот принуда ќе делува лимитирачки, па прифатената понуда не ќе значи ништо друго, туку губење на идентитетот: во очите на своите соселани тој веќе не ќе биде таткото на партизанот Денко Подземски, туку шпион. Сепак, развојот на настаните кажува нешто друго. Но, пред да ја покажеме трансформацијата на ликот Игно Подземски, ќе ја

установиме и неговата преобразба од актант-подмет во актант-предмет, поточно, ќе го утврдиме начинот на кој дошло до таа промена во романот на Малески.

Но, претходно, еве го и шематскиот приказ на споменатите епизоди:



*однос на
атрибуција
(иرويئивречئي
атрибуئيئ)*

Ако прифатиме дека атрибуцијата е еден вид одразено „прави“ – т.е. прием на предметот-вредност од страна на подметот – тогаш можеме да констатираме дека во нашата анализа имаме *случај кога подметот-иерформатор се атрибуира самиот себеси*. Со други зборови, тој истовремено допушта да биде третиран и како *подмет*, и како *предмет-вредност*. Што значи ова?

Со самата функција на пренос, атрибуцијата сигнализира дека дошло до прием на модалната вредност од страна на подметот. Познатиот семиотичар Алжирдас Жилиен Гремас, тоа го претставува на следниов начин: $НИ = \Phi : \text{атрибуција} (Пд \leftarrow Пр)$.¹⁸¹ Но, *активниот-предмет* (кој не е ништо друго туку *објект на желбата* на актантот-подмет), може да биде од редот на предикатите „има“ и „е“. Бидејќи се работи за *однос на атрибуција* кај *еден семантички пар*, овој процес ќе зависи од интерната природа на објектот. Затоа ќе се обидеме да ги класираме индициите кои ги содржат споменатите предикати. Поради просторните ограничувања, ќе примениме селективен пристап во нивното претставување:

¹⁸¹ А. Ж. Гремас, „Елементи за една наративна граматика“ во *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 114; (НИ = наративен исказ; Пд = подмет; Пр = предмет).

Индии кои потекнуваат од ликот Наум	Индии кои потекнуваат од ликот Игно
„Осиданав сам.... Обезгласен... лишен од благоста на... отец Алексеј. Но јас веќе бев вистински монах, Инокентије, се венчав со Христиа“ – 151	„...ни пустина не можеше да има во Игна Паршалко, Самсо-себейодбивач, 'Рбей Повиен, во Игна Никојинишито. И... таков ќе се вишосав ако не дојдеше он а од пред три го-дини...“ – 42
„...јас сиот сум голем, добро сушен трај... без какво и да е чувство, без зрачка радост или трошока шага, без кайка волја им се предавав на црнците луѓе и бев среќен што не учествувам во своето сојствено, целосно оптринување“ – 150	„Уста имам – јазик немам... Цело село на уста ме држи, клетви попрака... Како да им кажам: Не сум?“ – 44
„Зародок на смев почна да жуѓа во мене... а никна илачење над Наума-покојник, што бил Инокентије, и пак се завикал Наум, сега значи покојник“ – 127	„Селани, не сум, селани! Распорете гради, барајте ишионлак и, ако најдете, сечете го на парчиња Игна Подземски, мајчицата негова! Сечете селани! Ама ако најдете!“ – 43
„Дојдов горе: преилашен зајак... сторив повеќе од што можев јас ваков – изгмечен, расчечен, опусиен и убиен... Да можам јас да убијам, да убијам нечовек, сенкаша – Наум би станала човек!... Но да убиеш нечовек значи да дејствуваеш. А јас можам само да се предавам другему. Тоа е да се смееш. Да се смееш и да илачеш“ – 163.	„Кој е шуѓава овца, шуѓа ве шуѓосала?! Кој? Игно Подземски? Игно не е ни шуѓава ни овца. Ни стирко Игно сум! Просто: Игно Подземски, манастирски слуга, кој свршил задача и така стигнал до виделото...“ – 95
„Очите мои – грешни, пре-грешни! – се вовреа меѓу овците бујати дојки... и стирасно посакав од нив да се причестам... но се најдов во мојата соба, сам, расинај на крст од разгорени глави“ – 157 – 158	„...јас ишион не сум! Бригадата ја изведов! ...синко! ти беше заштитница и одеше синојно зашто друг те водеше... штој друг бев јас... а сите ве носев во рачишпава и ...ве изведов... и тебе те изведов; сега... си одам!“ – 113

„...онаму во снеговите, разбрав дека сум само гробник! а гробник не е жив, не е воскреснал... гробник е мртвец што заскипал по светов... ќе скипа се додека не ја растовари тежината...“ – 151	„...ќе му речам дека оставив прага, дека сум Игно Подземски, а штој мој син Денко Подземски. Син а не говедо! Тајко а не ишион! И на селаните да им речам и штогаи да секнам... да секнам како кларенец“ – 95
„...јас премрзнам во душата, чувствувам како ми исцелува свесата... јас на стиража (не сум, но ќе бидам, а што е како да сум)“ – 133–134	„Ойолчанец бев та ишион не бидувам!“ реков. Но штогаи беше нок и никој не виде и никој не чу“ – 43
„Бев шажен... почувствував дека почнувам да не сум дете! ...се што имаше во мене... стана страв...“ – 149	„Дете, не сум штој што ме мислај!“ – 49
„Јас не сум кадарен да барам каква и да е смисла, па ни оваа“ – 100	

Оваа постапка потврдува дека во романот „Она што беше небо“ преовладуваат индии кои го образуваат хијонимискиот модел на нарација – поточно, оние кои упатуваат на субјектот на искажаното – но, со оглед на фактот дека станува збор за сиромашна етикеција а богата психолошка осенченост, можеме да констатираме: се работи за противречни атрибути кои ја специфицираат и детерминираат природата на категоријата ликови-антиагонисти. Имајќи ги предвид најпарадигматичните индии од романот на Малески, го даваме следниот приказ на атрибути:

Наум	Игно
монах	стрико Игно
без чувство, без надеж, без волја	(не е тој што го мислат)
обезглавен, расчеречен,	татко а не шпион
распиат на крст	ополченец
уплашен, несигурен, некадарен	шугава овца
изгмечен, грешен	Парталко
умрен а жив	Самосебеподбивач
гробник	Рбет Повиен
покојник	Никојништо
Денкова сенка	

Што можеме да заклучиме од досегашно истражување?

Нашиот аналитички приказ на епизодите од романот „Она што беше небо“, недвосмислено потврди дека актантот-противник не мора секогаш да биде екстериерен по однос на ликот. Растргнат, меѓу сопствените желби и барањата на средината, ликот-протагонист може да си биде противник единствено себеси. Оттаму, логичен ќе биде заклучокот дека двојството во него, не е резултат од битката за некој надворешен предмет, туку од настојувањето да се сочува идентитетот. Оној миг кога субјектот-подмет од актантната матрица ќе се атрибуира во предмет, вредноста ќе добие интерен карактер: Игно ќе биде, истовремено, и шпион и манастирски слуга, и татко и одроденик; Наум – и монах и револуционер и сенка и човек; обата – и трпители и дејствители, и антагонисти и протагонисти на сопствената претстава за себеси.

И конечно, можеме да заклучиме дека подвоената природа на ликовите во овој роман,

го оправда *хијонимискиот* модел на нарација. Поточно, според Гремас, *циркулацијата на вредностите во раскажувачкиот систем* на „Она што беше небо“, се реализира како негација по пат на лишување, а се интерпретира како атрибуција на предметот-вредност врз подметот кој станал доминантен. Но, нашата анализа покажа, исто така, дека во романите од овој тип еден ист лик може да ги содржи и субјектот и објектот на дискурсот, дека неговите мисли и чувства можат да бидат прилагодени до степен на единствено дејствие кое ќе ја направи, речиси незабележителна артикулацијата на фи-зичкото и дека со еден ваков тип на интерпретација веќе не може да се говори за второстепена улога на ликот по однос на настани-те, туку за фактот дека ликот е основниот јазол околу кој се гради уметничката замисла на авторот. Значи, дефиниран од инстанцијата на дискурсот, а не од стварноста инстанција, тој веќе не е пасивизирана и типизирана конструкција, туку активен учесник во приказната.

**НАКУСО:
ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ**

Ако романот „Она што беше небо“ на писателот Владо Малески, го сфатиме како парадигматична приказна за едно доближување и оддалечување, тогаш во основа, неговата акторијална структура ќе можеме да ја опишеме како *акторијална манифестација со минимална експанзија*¹⁸² во која останатите ликови добиваат споредни актантни улоги. Општ впечаток е дека низ целиот тек на романот доминира внатрешната драма на само еден лик – Наум Фурнадиев. Имено, секогаш кога ликот ќе се свртеше кон едниот од двата свои пола, тој ќе ја загубеше целината, сопствениот идентитет, ќе станеше тоа што не е. И тоа траеше сè додека авторот не одлучи да му додели улога на дејствувач, на активен учесник во настаните. Така беше уништен магичниот круг на безизлезот. Впрочем, не беше тешко да се забележи дека двете екстремни точки на ликот Наум Фурнадиев содржеа извесни недостатоци, но малку потешко беше да се измират нивните вредности. Можеби од таа причина, подвоената природа на овој лик ја побаравме во *антиагонистичката симбиоза* на двата негови екстрема. Како таа да беше единствената причина

¹⁸² Станува збор за еден актер кој ги презема на себе сите актанти и актантни улоги. Види A. Ž. Greimas, „Aktanti, akteri i figure“, во: *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd, 1978, 110

што истрелот од крајот на романот, се претвори во вредност за ликот.

Но, логиката на дејствата ни допушти да заклучиме дека наративната програма на ликовите во романот „Она што беше небо“, содржеше такви пречки кои, ликот Наум Фурнациев на пример, ги доживуваше како опасност. Прво, на почетокот од романот беше загрозен неговиот монашки идентитет: неговата наративна програма беше соочена со искушенијата во облик на мајчинска љубов, ерос и страв. Опасноста што ја предизвикаа тие, се рефлектираше како отпор, како желба на ликот да побегне од себеси-монах. Тоа беше она што го нарековме интрига на раскажувањето. Но, ние не можеме да го занемариме фактот дека дејствата што ги извршува некој лик се независни од него. Затоа овој тип раскажување го именувавме како *психолошко*: организирајќи ги останатите елементи на раскажувањето, ликовите во овој роман одиграа улога од прв ред.

Сепак, треба да појасниме зошто во овој парадигматичен роман, видовме, пред сè, една антагонистичка симбиоза?

Желбата за самопотврдувањето на ликовите подразбира *агон*. Агонот претпоставува динамика, спротивна на статиката содржана во чинот на предавањето. Излезот од оваа пасивна состојба, неподнослива за ликот, е можеен единствено со негирање кое пак, не е ништо друго туку афирмација. Затоа, онаа антите-

тичност во ликот ја сведовме на поимот *агон*, кој изразен преку чинот на дејствувањето го укина Другиот во Јас. На тој начин, антитезата премина во идентитет.

Оваа парабола со вектор од алтеритет кон идентитет, ја видовме и кај вториот лик. Но, зарем враќањето кон идентитетот на Игно Подземски, не нè увери дека Јас не може да постои без Другиот, дека и тоа Јас е само некој Друг? Ако сите настани во романот „Она што беше небо“ одеа кон тоа да се совлада конфликтот меѓу Јас и Другиот – така што Јас постојано ќе настојува да го укине Другиот во себе – не значи ли дека оваа тенденција претставува, всушност, една контрадикторна ситуација во која антитетичкиот идентитет не може да биде поништен, туку само збогатен со својата спротивност – алтеритетот?

Веќе врз основа на овие размислувања можеме да констатираме дека во романот на Малески, двата лика (Наум и Игно) имаат полемичка, или емфатички кажано, „распукната“ природа. Како парадигматски фигури тие се во постојан конфликт со самите себеси. Сомнежот во сопствениот идентитет несвесно упатува кон дејствување: да се бара излез од агонијата во која се наоѓа ликот значи да се има страв од неговата конечна загуба. Но, што произлегува од ова тенденција? Зарем антитезата не го потврдува идентитетот, а идентитетот – антитезата? Тогаш, зошто таа го принудуваше ликот кон насилничко поништување на едната опозиција и целосна превласт на другата?

Пред да одговориме на ова прашање, ќе кажеме уште дека, при дефинирањето на некоја класа ликови-типови – во случајов на ликовите-антагонисти од романот на Малески – од пресудно значење ќе биде хомологијата, или подобро, изедначувањето на семантичките оски и етикети. Но, ако сликата на особеностите сврзани со ликовите-антагонисти ја дополниме (или конфронтираме) со нивните функции (со дејствата што ги исполнуваат во текот на раскажувањето), ќе ја добиеме шемата од стр. 180.

Се разбира, на ваков или на сличен начин, можеме да ги рангираме сите ликови кои припаѓаат на истата класа, зашто, тие (во поголема мера), исполнуваат исти функции, со таа разлика што ликот Игно Подземски на пример, во споредба со ликот Наум Фурнациев – *и сака и знае*. Тој е решен да дејствува. Нему, за разлика од Наума кој е максимално пасивен, не му требаат помошници. Оттаму – од гледна точка на приемот на дејството и неговото исполнување – за ликот Игно Подземски ќе речеме дека е *agentus*, а за ликот Наум Фурнациев – *pattientus*. Или, според логиката на Филип Амон, едниот ќе биде „подејствен“ од другиот, кој со самото примање и спроведување на наративната програма „прави-да-може“, со истрел во ноќта, се трансформира од *pattientus* во *agentus*.

На крајот, ни останува да констатираме само дека парадигмата на ликовите во романот на Малески е антитетичка конструкција која

178

имплицира идентитет, зашто, ликовите во романот „Она што беше небо“, речиси по секоја цена, настојуваа да ја надвладаат својата антитеза и да се потврдат себеси. Имено:

идентитет : алтеритет :: удвојување на идентитетот : поништување на алтеритетот

И конечно, *in* писе, оваа анализа ни допушти да ги наречеме *антиагонистички* оние ликови кои *поседуваат противречни атрибути и кои – по влијание на модализациите „сака“ и „мора“ кои ја специфицираат и детерминираат нивната противречна природа – постојат на трансформациони процеси од инверзијен карактер.*

Истражувањето спроведено врз романот „Она што беше небо“, од македонскиот прозаист Владо Малески, недвојбено го илустрираше ова сознание.

Во Скопје, ноември 1997 год.

Функции Ликови	сака да прави	може да прави	знае да прави	мора да прави	прием на инфор- мации	прием на вред- ности	решение на кон- фликтот
Наум	+	-	-	+	+	+	+
Игно	+	+	+	+	+	+	+
Денко	+	+	+	-	-	0	0
Алексеј	+	+	+	-	-	0	0

НАМЕСТО ПОГОВОР

Изборот на методолошката постапка во аналитичкиот пристап на некој литературен текст, не подразбира случајност. Се разбира, тој не подразбира нишу апсолутности, зашто, желбата да се даде одговор на најзначајните прашања што ги отвора некој текст, не значи фаворизирање на една насироштина друга поетичка школа. Се работи, всушност, за едно настојување да се сроведе доследно, од почеток до крај, извесна методолошка стравежија.

Основната причина што овој труд е вообличен во манир на едно структурално-семантичко толкување на текстот, произлезе од сознанието дека за нашата релативно млада теориска мисла, игнорантниот став кон придобивките на една од носечките дисциплини на XX век, е како зигање кука без темели. И, вистина: во семантичкиот „амбис“ на ознаката и означеното кој го форсираат новите теориски доктрини, историјата на литературната теорија остави праша и во концепциите на семантичките кодови и структури се попиша со името структурализам. Затоа, насироштината сознанијата дека вистинските извори на литературните значења постојат некаде надвор од габинските структури на текстот, оваа анализа сепак зайочна

и заврши со нив, оти – ако она што навистина
го имаме е нашејто субјективно читање, тоа,
во најголема мера, зависи од усвоенијето интер-
претативни стратегии.

Трудој Ликови-антагонисти е илустра-
ција шокму на овие убедувања.

Авторот

**ИНДЕКС НА ПОИМИ
И ИМИЃА**

А

агенџус, 19, 168, 169, 182
агон, 180
акџанџи, 13, 14, 20, 57, 78, 88, 93, 100, 101, 103, 108, 109, 129, 151, 153, 158, 170
акџанџина улога, 101, 103, 111, 162
акџанџина маџирица, 117, 140, 166, 175
акџер, 56, 72, 100, 105, 107, 109, 115, 129, 179
акџориџална манифестациџа, 109, 179
акџориџални стџрукџури, 109
алџериџеџи, 146, 183
Амон, 56, 57, 101, 108, 111, 112, 118, 119, 182
аналиџичностџи, 43, 125
ананџаџон, 39
Андоновски, 81-83
анџагонистџи, 19, 71, 75, 84, 94, 115, 126, 127, 135, 150, 162, 174, 179, 180, 182, 183, 188
анџи-субџекџи, 149
анџройоценџиризам, 77
арџиџарностџи, 88, 94
арџилик, 100
Аристотел, 25-36, 38, 39, 41, 42, 44, 49, 54
асџекџи или глџедна џочка, 127
аџрибуџиџа, 153, 155, 171, 172, 176

аџрибуџи, 46-49, 115, 154, 171, 174, 183

Б

Бахтин, 69, 70
Бал, 128, 129
Барт, 14, 16, 18, 33, 61, 62, 96, 116, 123, 125, 127, 131, 139, 140, 146
Бедџе, 46
Бенвенист, 89, 90, 96-98, 129, 130, 131, 132
бинарни алџтернаџи, 83
бинарни оџозиџи, 56
Бремон, 14, 65, 82, 83, 140

В

Вангелов, 72-78
вероџаџностџи, 40
Веселовски, 47

Г

Георџиевски, 79
глџедна џочка, 53, 127, 128
Гремас, 14, 99-101, 103-105, 107-110, 123, 126, 140, 142, 153, 155, 157, 158, 172, 175

Д

деџикџик, 101
деџстџивџител, 13, 14, 21, 40, 50, 51, 52, 54, 65, 113, 175

дејство, 18, 20, 27, 34, 37,
69, 115, 152-154, 157

демултипликација, 101
демултипликациони, 126

деонитичкије
модалиитети, 119

дискурс, 31, 32
дискурс, 17, 47, 62, 77, 79,
84, 89, 90, 96, 99, 100, 106,
119, 126, 130, 132, 157

дистрибуција, 95, 100, 107,
112

дистрибутивност, 96
Долежал, 111

Домазетовски, 80

драматическа персона, 13, 25,
46, 100, 142

дружбост, 144

Друговац, 71, 74

Дукат, 36, 37, 39

Ѓ

Ѓурчинов, 67, 68, 70, 72

Е

егзистент, 14, 19, 46, 75,
84

ентитет, 57, 94, 111, 168
епихос, 12, 25, 34, 35, 37, 38,
49

Ж

Женет, 32, 40, 74, 197

З

знак, 88-92, 94, 101, 131

И

Иберсфелд, 107, 108, 114,
141, 157

идентитет, 11, 12, 18, 19,
69, 79, 82, 83, 133, 144,
146, 147, 155, 156, 160,
162-165, 168-170, 175, 179,
181, 183

идентитет-алтеритет,
83

иманентна хронологија,
134, 135

индекси, 94

индици, 126, 127, 130, 149,
166, 172, 174

интеграција, 19, 95

интерпретација, 90, 91

Ивановиќ, 77

изоморфија, 101, 104

изотопија, 143

Ј

Јакобсон, 49, 141

јунак, 40, 45, 50, 57, 65, 68,
70, 74, 88, 104, 117, 118,
120, 121

К

карактер, 12, 38, 43, 44, 47,
53, 54, 58, 88, 90, 120, 125,

127, 149, 152, 155, 168,
175, 183

катарса, 26

класа објекти, 91, 93

конфигурација, 11, 13, 97,
99, 101, 102, 106, 113

конфликт, 150, 166, 181

конфликтен

тријаголник, 159

Квинтилијан, 28

Л

лик, 11, 14, 18-20, 26, 30, 31,
33, 35, 42, 45, 47, 50-54,
56, 57, 65, 76, 84, 85, 95,
108, 111, 114, 116, 117,
121, 125, 126, 128, 136,
140, 146-149, 152-155, 158,
161, 165, 167, 168, 170,
179

лингвистичко лице, 61

Лотман, 44, 50-53, 56, 57,
100, 118

М

макросируктура, 99

Малески, 20, 61, 64-66, 68,
70, 71, 73-80, 83, 84, 134,
143, 146, 147, 159, 163,
169, 170, 174, 179, 181,
183

Милошевиќ, 121

мимеса, 28-31

Митрев, 62-64, 66, 75

монологичка реч, 69

Морис, 90, 91, 93, 94

мотивација, 13, 39, 40, 43-
45, 48, 72, 74

мотиви, 44, 45, 76

Н

наратив, 128, 131

настан, 14-16, 19, 31, 42,
65, 128, 135, 146, 158, 159,
162, 165, 170, 179

номина агенитис, 37, 56

О

објект, 52, 91, 92, 100-102,
115, 119, 141, 144, 149,
154, 158, 165, 172

операција, 96

оска на искушение, 165
оска на желба, 150, 151,
165

оска на комуникација, 160

П

парадигма, 11, 15, 18, 56,
130, 145, 151

патитиентис, 19, 65, 167,
169, 182

перцепција, 133

персонификација, 53

Петковиќ, 51

Петрушевски, 27, 34, 39

Пирс, 90-92

Платон, 26, 27, 31

поливалентност, 20, 52

праймон, 25, 34, 37, 38, 51,
54, 146

пречка, 51, 52, 180
предикат, 16, 49, 99, 139,
 147, 150-152, 160, 172
примач, 101, 102, 105, 157
проајресис, 36, 39
Проп, 14, 44, 46-49, 57
прототипонист, 135, 155,
 175
психизми, 133
психолошки тријаголник,
 158
Пујон, 128

Р

рамништа, 16, 17, 95, 96,
 98, 111, 126, 129, 140, 141
раскажувач, 43, 50, 129,
 131, 137
Растие, 114
Рикер, 28, 30

С

семантички оски, 116
семантика, 111
семи, 14, 16, 83, 106, 107,
 110, 113, 142
семиоза, 90, 94
сизе, 27, 50
синкретизам, 100, 104, 155
систаса на прагми, 25, 26
Сосир, 88, 91, 94
спецификатори, 91
сфрелка на желбата, 158
Строс, 49, 56, 139, 165
структура, 17, 25, 28, 30,
 53, 56, 70, 84, 89, 97-99,

101-103, 106, 109, 110,
 111, 114, 115, 121, 142,
 143, 146, 148, 153-156,
 169, 179
субјект, 11, 16, 19, 57, 79,
 81, 82, 88, 100-104, 113,
 115, 119, 129-132, 138,
 141, 143, 144, 149, 154,
 156, 162, 166, 167
субјективност, 18, 129,
 132
субјект на желбата, 158,
 170
Сурно, 15, 100, 141
својство, 12, 17, 37, 38, 54,
 93, 136, 150

Т

таксиномиски модел, 142
таксиномиски нуклеус,
 145
тематска ролја, 56
тематска улога, 111
тий, 20, 40, 43, 50, 54, 55,
 96, 100, 128, 131, 136
точка на гледање, 70
Тодоров, 14, 58, 116, 117,
 120, 123, 128, 139, 140,
 150-152, 160, 165
Томашевски, 41, 44, 45, 117
траект на избори, 146
трансформациски
процеси, 183

Ќ

Кулавкова, 32

У

улога (ролја), 110
универзали, 92

Ф

фабула, 27, 29-31, 35, 54,
 162
фокализација, 128, 129,
 136
Форстер, 13
функции, 14, 25, 37, 44, 47,
 48, 50, 52, 53, 58, 93, 100,
 101, 113, 115, 117, 126,
 127, 139, 155, 172 182

Х

хипонимиски модел, 153,
 174, 175
хипотетички, 153
хипотетички модали-
тетички, 119
Четмен, 17, 19, 37, 42
Чомски, 97

Ц

Цејмс, 15, 69

Ш

шема на описување, 156

**ТЕОРИСКО-КРИТИЧКА
БИБЛИОГРАФИЈА**

АНДОНОВСКИ, Венко: *Структурална на македонскиот реалистичен роман*, Детска радост, Скопје, 1997

АРИСТОТЕЛ: *За поетиката*, (превод Михаил Д. Петрушевски), Македонска книга, Култура, Скопје, 1979

ARISTOTEL: *O pjesničkom umijeću*, (preveo Zdeslav Dukat), Zagreb, 1983

БАНОВИЌ-Марковска, Ангелина: „Околу една семиологија на ликот“, во: *Интерпретативни стратегии* (теориско-критички есеи), Гурѓа, Скопје, 1999

BART, Rolan: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979

BARTHES, Roland: *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970

БАХТИН, Mihail: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1991

БАХТИН, Mihail (V. N. Vološinov): *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980

БАХТИН, Mihail (Medvedev P. N): *Formalni metod u nauci o književnosti*, Nolit, Beograd, 1976

BAŠLAR, Gaston: *Poetika prostora*, Beograd, 1969

BEKER, Miroslav: *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1991

BENVENIST, Emil: *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975

BITI, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997

BITI, Vladimir: *Interes pripovjednog teksta*, SNL, Zagreb, 1987

BITI, Vladimir: „Subjekt diskurza“, *Treći program*, jesen 1986, Zagreb

BITI, Vladimir: „Poprišta pripovjedne komunikacije“, *Republika*, 9-10/1987, Zagreb

BREMOND, Claude: *Logique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1974

BUT, Vejn: *Retorika proze*, Nolit, Beograd, 1976

ВАНГЕЛОВ, Атанас: *Решето*, Наша книга, Скопје, 1983

ГЕОРГИЕВСКИ, Христо: *Македонскиот роман (1952-1982)*, Скопје, 1983

GIRO, Pjer: *Semiologija*, BIGZ, Beograd, 1975

GREIMAS, A. J.: *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Librairie Larousse, Paris, 1966

ДИКРО, Освалд: *Енциклопедиски речник на науките за јазикот*, Детска радост, Скопје, 1994

DOHERTY, Tomas: „Od motivacije ka mobilnosti“, *Treći program*, jesen 1986, Zagreb

ДОМАЗЕТОВСКИ, Вељко: *Студии и согледаби (во просториите на македонскиот роман)*, Скопје, 1984

ДРУГОВАЦ, Миодраг: *Поможно огледало*, Скопје, 1968

ГУРЧИНОВ, Милан: *Преглед на иронијата*, Македонска книга, Скопје, 1991

ŽENET, Žerar: *Figure*, Nolit, Beograd, 1985

IBERSFELD, An: *Čitanje pozorišta*, Nolit, Beograd, 1982

ИВАНОВИЌ, Радомир: *Современиот роман*, Скопје, 1977

ЈАКОВСОН, Роман: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966

JAMESON, Frederic: *U tamnici jezika*, Stvarnost, Zagreb, 1978

КАЛЕР, Донатан: *Структуралистичка поетика*, Книжевна мисао, Београд, 1990

CULLER, Jonathan: „Priča i diskurs u analizi pripovjednog teksta“, *Republika*, 2-3/1984, Zagreb

COHN, Doritt: „Pripovijedani monolog“, *Republika*, 1/1984, Zagreb

КОЛЕВА, Елена: *Система на прагми како поетичко начело*, (фонд на Филолошки факултет „Блаже Конески“), Скопје, 1991

LASIĆ, Stanko: *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*, Globus, Zagreb, 1987

LEVI-Strauss, Claud: *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1989

LOTMAN, Jurij M.: *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976

МАКЕДОНСКАТА книжевност во книжевната кристика (шом шреџи), Мисла, Скопје, 1973

МАЈЕСКИ, Владо: *Разгледи: Избрани дела 5*, Култура, Скопје, 1976

MILOŠEVIĆ, Nikola: *Negativni junak*, Beleta, Beograd, 1990

МИТРЕВ, Димитар: *Кристериум и роџма*, Скопје, 1956

МИТРЕВ, Димитар: *Огледи и кристики 3*, Скопје, 1970

MODERNA teorija drame (priredila Mirjana Miočinović), Nolit, Beograd, 1981

MODERNA teorija romana, Nolit, Beograd, 1979

MORIS, Čarls: *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975

PELEŠ, Gajo: *Priča i značenje (semantika pripovjednog teksta)*, Zagreb, 1989

PELEŠ, Gajo: *Iščitavanje značenja*, Rijeka, 1982

PELEŠ, Gajo: „Lik i ličnost: ili o odnosu književne i izvanknjiževne zbilje“, *Umjetnost riječi*, 1-3/1977, Zagreb

PERS, Čarls Sanders: *Pragmatizam*, Beograd, 1979

ПЛАТОН: *Гозба или за љубовта. Федар или за убавината*, Скопје, 1979

PROP, Vladimir: *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982

РАЈФАТЕР, Мајкл: „Изјаснета фикционалност“, *Lettre Internationale*, 2/1996, Скопје

RICOEUR, Paul: „Osobni i narativni identitet“ in: *Književna revija*, 3-6/1998, Osijek

RICOEUR, Paul: *Živa metafora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981

RIKER, Pol: *Vreme i priča I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993

ROMAN, Nolit, Beograd, 1975

SILVERMAN, Kaja: „Od znaka do subjekta. Kratka istorija“, *Treći program*, jesen 1986, Zagreb

SOLAR, Milivoj: *Ideja i priča (aspekti teorije proze)*, Znanje, Zagreb, 1980

SOSIR, Ferdinand de: *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1989

СРБИНОВСКА, Славица: *Видови фокализација во романош* (фонд на Филолошки факултет „Блаже Конески“), Скопје, 1998

STRUKTURALNI prilaz književnosti (priredio Milan Bunjevac), Nolit, Beograd, 1978

SUVREMENE književne teorije (priredio Miroslav Beker), SNL, Zagreb, 1986

SUVREMENA teorija pripovijedanja, Globus, Zagreb, 1992

SURIO, Etjen: *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd, 1982

ТЕОРИЈА на прозаиџа (приредил и превел Атанас Вангелов), Детска радост, Скопје, 1996

ТЕОРИЈСКА misao o književnosti (priredio Petar Milosavljević), Svetovi, Novi Sad, 1991

ТОДОРОВ, Цветан: *Поетика* (превел Атанас Вангелов), Наша книга, Скопје, 1991

ТОДОРОВ, Цветан: *Поетика на прозата*, Народна култура, Софија, 1985

ТОДОРОВ, Цветан: *Живот с другите: Опыт по опща антропология*, Наука и изкуство, Софија, 1998

ТОМАШЕВСКИ, Борис: *Теорија књижевности*, Нолит, Београд, 1972

ЌУЛАВКОВА, Ката: *Коинеж по сисџем*, Македонска книга, Скопје, 1992

UVOD u naratologiju: zbornik tekstova (priredio Zlatko Kramarić), Osijek, 1989

FORSTER, Edvard M: „Vidovi romana“, *Izraz*, 1965

CHATMAN, Seymour: „Karakter u pripovjednom tekstu“, *Republika*, 3/1983, Zagreb

CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989

ЌOMSKI, Noam: *Gramatika i um*, Nolit, Beograd, 1973

ŠKLOVSKI, Viktor B: *Uskrsnuće riječi*, Zagreb, 1969

