

Македонскиот деветнаесетвековен расказ во контекст на жанровските промени

Изделувањето на карактеристиките на расказот во македонската литература на 19 век претставува специфична задача, бидејќи и тука се среќаваме со жанровска разновидност, која варира од автор до автор. Од друга страна, расказот како жанр претставува специфична појава, која во својот историски развој поминува низ најразлични етапи, што оневозможува да се зборува воопштено за неговите жанровски карактеристики. Тие специфичности не се само културни, зависно од ареалот каде расказот се развивал, туку се и поврзани со неговата единствена структура, за која наједноставно се прифаќа дека е обележена со краткоста и стегнатоста на изразот. За расказот како жанр е карактеристична неунифицираноста на термините со кои се означува, а кои главно варираат во однос на културното подрачје каде настанале (новела, расказ, приказна, кратка приказна и сл.).

Расказот како специфичен литературен жанр

Низ неколку искази, Чарлс Меј ги сумира мноштвото дефиниции за расказот, кои главно се однесуваат на неговата формална, тематска структура, потекло и историја, како и на неговата поставеност во однос на читателот: „Расказ се нарекува најстарата форма на вербалното изразување, како и најновата; најприродната форма на вербалното изразување, како и најконвенционалната и највештачката; расказ се нарекува литературната форма, која најадекватно ја рефлектира човековата реалност како фактичко искуство, но и формата која го одразува само произволниот увид во човековата реалност“ (Maу 2002: 113). Сепак, како што констатира Меј, сите овие навидум контрадикторни дефиниции веројатно произлегуваат од неможноста на критичарите да направат соодветни историски разлики во однос на развојот на расказот, што е нужно, со оглед на тоа дека ниеден жанр не останува унифициран и непроменет, не само во однос на својата единечна појава, туку и во однос на поширокиот систем на жанровите на дадена епоха, на кои несомнено им припаѓа.

За таквата релациска поставеност на расказот зборува и Катица Ќулавкова (Ќулавкова 2001: 63-64), укажувајќи на специфичното раѓање на новелата во ренесансата, како и на нејзиното поставување во релации од најразличен вид, кои генерално се однесуваат на поставеноста и „профилирањето“ на новелата во однос на средновековните епови и на „приказните во стих“ (fabliaux), романот и есејот, пократките и подолгите жанрови (анегдота, дневник, мемоари, автобиографии итн.), како и во однос на митот, легендата, библиските видови итн. Во таа смисла, Ќулавкова ја коментира и релацијата на новелата со средновековната приказна, која не е еднонасочна и едноставна: „До колку се согласиме со тезата дека ренесансната новела е хронолошка и типолошка супституција на средновековниот, пред сè, орален модел приказна, можно е со поголема доза на веројатност да заклучиме дека ренесансната новела фиксира длабок прекин во наративната книжевна традиција“ (Ќулавкова 2001: 64). Овие тези стануваат уште појасни доколку се земе предвид нужното исцртување на развојните етапи на новелата, кое не може да се направи без нејзината соодветна релација со романот.

Во врска со елементите кои ја дефинираат и кои суштински ја одредуваат структурата на новелата, Миливој Солар укажува на значењето на тематското единство и на начинот како е обликуван ликот во новелата. Истакнувајќи ја релативноста на стегањето и на ограничувањето на дејството во една кратка форма, Солар упатува на важноста на тематското единство во новелата, кое се разликува од она во романот (Solar 1985: 67). Солар ја користи дефиницијата на Ингарден за начинот како се претставени репрезентираниите објективности во делото, па ја потцртува природата на прикажаниот свет во новелата, кој се состои од фрагментарно отсликување на „судбината на единката“, која е поставена среде случајното и апсурдното, се губи во него и нема потреба дури ни од „фиктивната кохеренција на животот во облик ’ како да“. За разлика од тоа, поширокото претставување на дејствувањето на ликот и на неговиот живот во романот подразбира некакво „фиктивно барање на смислата на животот“. Исцртувајќи ги многуте отстапувања, кои се случуваат по првичното појавување на новелата (Сервантесовите „Примерни новели“ од 1613, филозофскиот расказ на Волтер, реалистичните раскази на Мопасан и др.), Солар заклучува дека новите облици на новелата секогаш (на одреден начин) ги предизвикуваат старите, но тие нови варијанти мораат да ја задржат тематската структура (значи поставеноста на индивидуата среде фрагментарното и случајното), бидејќи секоја трансгресија на овој елемент значи и отстапување во поглед на припадноста на текстот кон жанровското

подрачје на новелата. Така, примерот на Солар се однесува на Сервантесовите новели кои ја потенцираат морализацијата (за разлика од делата на Антоан де ла Сал, Маргарет де Навар и др., кои ја следат традицијата на Бокачо), која веќе не е дел од содржината, туку станува ефект на читањето, како и релативноста на рамковната структура, која само ги одредува новелите, еластичниот исказ, едноставноста (што прави да личат на новели кои се приближуваат до есејот), што сепак не го оневозможува нивното одредување како новели, бидејќи тематската структура е зачувана и се следи (Solar 1985: 69). Солар не заборава да упати на релативноста на термините, со кои се означува она што личи на новела во различни национални традиции (расказ, повест, краток расказ, приказна, цртичка итн.), па смета дека функционално (во жанровска и во теориска смисла) е само конкретното разграничување меѓу расказот (новелата) и романот, каде фрагментарноста и ограничувањето на изразот се единствени валидни критериуми според кои може да се дефинира подрачјето на новелата, кое несомнено, зависно од времето и местото каде се создавале творбите, ќе поттикне промени, според кои делата ќе се приближуваат или оддалечуваат од првичната форма.

Вториот елемент, кој суштински ја одредува структурата на новелата, се однесува на ликот, со оглед на фактот дека новелите во „Декамерон“ го следат принципот на отсликување на еден лик во врска со еден настан. Според Солар, она што навистина ги разликува новелите на Бокачо и на Сервантес е статусот на ликот, кој кај Бокачо произлегува од дадено случување, додека кај Сервантес ликот се формира во склопот од повеќе случувања, па на таков начин ликот станува посамостоен и поиздиференциран (Solar 1985: 71). Поставувајќи ја повторно аналогијата со романот, која е валидна за исцртување на суштинските елементи на новелата, Солар забележува дека новелистичкиот лик не може да се спореди со ликот на романот, бидејќи тој е, на одреден начин, поставен како „фигурата во шаховскиот проблем“, додека ликовите во романот одговараат на „фигурите во шаховската партија“. Оваа метафорична определба, всушност, укажува на релативната слобода која ја поседуваат ликовите на романот, како и на начинот на нивното дејствување среде мноштвото случувања, кои соодветно ги определуваат, додека ликот во новелата е опфатен во рамките на дадена ситуација, која е проблемска и која го определува како таков, за разлика од ограничените или типизирани ликови во бајките или во легендите. Интегралноста на единственото случување во врска со даден централен лик, според Солар, претставува критериум кој се почитува и понатаму, иако, во историска смисла, промените во

структурата на новелата се случуваат во врска со истакнување на дадени елементи или исфрлање на други, но кои не ја засегаат суштинската поставеност на ликот и на настанот. Така, реалистичната новела на Мопасан не ги имитира конвенциите на реалистичниот роман, иако тој му е некаков образец, па ограничувајќи ги ликот и настанот во дадена социјална средина, придонесува за зацврстување на новелата како вид (Solar 1985: 72). Со оглед на фактот дека модерната во литературата ја потенцира фрагментираноста на животот и неможноста од целосен увид во егзистенцијата на човекот, новелата станува соодветен начин на израз во тој период, поттикнувајќи ја дури и можноста за разбивање на романот на помали делови. Напуштајќи ја нарацијата и фокусирајќи се врз секојдневните случувања, новелата во модерната овозможува да се внесат внатрешните доживувања кои, во одредена мера, стануваат дури и пофункционални отколку самото случување. Така, Солар забележува дека модерната новела, за разлика од романтичарската, која внатрешните доживувања ги внесува преку нарацијата, ја овозможува појавата на т.н. „статични мотиви“, кои доминираат во новелите на Чехов (Solar 1985: 74). Особено функционално е разгледувањето на изразите можности кои ги поттикнуваат ваквите промени, особено во врска со замената на надворешните настани со психичките доживувања, или на нарацијата со описи или анализи на внатрешната состојба.

Историскиот развој на жанрот расказ

Чарлс Меј, концентрирајќи се на раѓањето на американскиот расказ, забележува дека неговото вистинско раѓање се случува во 19 век, но, како што забележува и Солар во однос на развојот на новелата, тој има подлабока предисторија. Во врска со ставовите на Ернст Касирер, Меј забележува дека расказот е близок до митот поради фокусирањето на еден настан и на еден ефект, односно поради високиот степен на „кондензација“ и „интензификација“ на дејството (May 2002: 1). Доведувајќи го ваквото потекло на расказот во врска со неговиот подоцнежен историски развој, Меј забележува дека специфичната „митска“ мотивација се задржува и низ средниот век, генерално во врска со наративите од јудеохристијанскиот комплекс, што резултира со појавата на романсата во 13 век како форма на кратка прозна фикција, додека од 15 век натаму се случува преминот кон прозата и развојот на кратките жанрови, чија цел е забавата (пр. во францускиот lai, каде фоклорните мотиви се адаптираат кон витешкото време). Сепак, вистинското приближување на расказот кон мотивите од секојдневниот

живот се случува во периодот на ренесансата. Премиот од религиозни кон секуларни теми се случува со појавата на Бокачовиот „Декамерон“, кој е своевидна „човечка комедија“, поставена во светот на секојдневните случувања и во секојдневниот едноставен говор (May 2002: 3). Сепак, она што е посебно специфично за новелата на Бокачо е поставеноста на ликовите, кои не се индивидуализирани до таа мера за да, на одреден начин, ја симулираат реалноста, туку тие се само „функции на приказната“ во која се појавуваат. Таквите ликови кои, во суштина, не претставуваат дефинирани ликови се согледуваат и во поставеноста на структурата на новелите на Бокачо, кои нужно подразбираат рамка која интерферира со очекувањата на читателите и со нивните искуства од претходните, средновековни времиња. Во таа смисла, Меј смета дека појавата на Сервантесовите „Примерни новели“ од 1613 година го означува автентичното раѓање на новелата (расказот) како жанр, каде авторот се претставува себеси како вистински творец на оригинални текстови, кои се насочени кон секојдневниот живот, забележливо и во психолошките мотивации зад дејствувањето на ликовите.

Од тој период натаму, особено во 17 век, расказот во Англија се придвижува кон подрачјето на „психолошката анализа“ и „веродостојното“, додека расказите на Дефо се приближуваат кон т.н. „спектаторски типови раскази“, каде старата морална приказна се спојува со инсистирањето (од страна на нараторот) за вистинското случување на настанот, што претставува основа да се заклучи дека Дефо е претходник на готскиот модус кој се раѓа во Германија, а доминира во Англија во периодот на 18 век (May 2002: 4). Готскиот тип расказ се концентрира на комбинацијата на фолклорните и на реалистичните елементи, фокусирајќи се на необичниот настан (притоа со поразвиени ликови, каде се потенцира нивната карактеристична обележеност во зависност од средината на која ѝ припаѓаат), што ќе резултира, во 19 век, со поголем акцент врз субјективниот свет на соништата (внатрешното доживување на ликот и неговите реакции), првенствено во расказите на Проспер Мериме и Ги де Мопасан: „Мопасан, исто така, придонесе за софистицирање на натприродната народна приказна и готската романа, туркајќи ги уште понапред од она што По го направи во модерниот модус на психолошката опсесија и лудилото“ (May 2002: 9). Во таа смисла, Меј забележува дека во периодот од 1830 до 1880 година во Германија расказот го поттикнува она што се нарекува „поетски реализам“, што се поврзува со согледувањето на една подлабока стварност (единствена, неподелена) под едноставната повеќеслојност на стварноста која се живее, што го поттикнува

импресионизмот во Америка, за разлика од реализмот и натурализмот кои владеат во тоа време таму, но се ограничени во сферата на романот. Несомнено, таа коегзистенција на романтизмот (со својата осврнатост кон структурата) и на реализмот (со инсистирањето на веројатноста и содржината) резултира со појавата на Хенри Џејмс кон крајот на 19 век, кој ја истакнува потрагата по една нова форма на расказот, која ќе ја надмине наративноста и ќе биде некаков вид моментна идеја или слика.

Според Меј (May 2002: 108), вистинската појава на расказот се случува со појавата на теориските коментари за жанрот, а тоа Меј го засведочува првпат во коментарите на Едгар Алан По од 30-тите години на 19 век, посветени на оваа единствена и специфична форма. Под влијание на ставовите на германските романтичари за германската *novelle* (Гете, Шлегел, Тик, Хофман и др.), По укажува на терминот на Шлегел „тоталитет на интересот“, кој се однесува на читателовото задоволство од текстот, кое во расказот треба да произлегува од единството на деловите. Тоа го условува неговото подоцнежено употребување на терминот „фабула“ во смисла на „единство“. Во врска со есејот посветен на Хоторн од 1842 година, Меј упатува на Поовите ставови за единственоста на расказот, кој, слично како и поемата, овозможува лесно и брзо дофаќање на единството на делото од страна на читателот, што обично се случува преку идејата, односно фабулата: „Ефектот на приказната е синонимен со целосниот шаблон или со фабулата на расказот, што е, исто така, синонимно со неговата тема или идеја“ (May 2002: 109). На таков начин, крајот на приказната станува фактички центар на почетокот на дискурсот, бидејќи интензитетот на настанот и неговата впечатливост мора да бидат загатнати уште од почетокот. Овие ставови, на одреден начин, се преформулирани и во делото кое, според Меј, го означува втемелувањето на жанрот расказ во американската критика (делото „Филозофија на расказот“ од Брендер Метјуз, објавено во 1901 година, повлијаено од сличниот наслов на есејот на По). Овие ставови, во суштина, го означуваат почетокот на многуте расправи кои зборуваат за расказот од аспект на неговата формална и содржинска компонента: „Метјуз се залага за посебноста на оваа форма преку стеснување на Поовиот поим ’единствен ефект‘ на ’единствен лик, единствен настан, единствена емоција или склоп од емоции поттикнати од единствена ситуација‘ “ (May 2002: 109). И покрај тоа што овие ставови на Метјуз ќе поттикнат низа девалвирачки оценки за расказот како популарен жанр, Меј сепак забележува дека Метјуз постигнува афирмирање на формата на расказот, која е дефинирана преку специфичната поставеност на мистериозното и на окултното во американскиот контекст, што го раѓа

и психолошкиот расказ во прво лице еднина кај По. Несомнено, критиката која се развива околу расказот овозможува да ги разбереме неговите специфичности на најсоодветен начин, па во тој контекст оди и прашањето зошто расказот во многу традиции (вклучувајќи ја и нашата) често се појавува како изолирана појава, се разбира, базирајќи се на претходни наративи, но без огромна заднина од текстови. Во врска со ова прашање Меј ги истакнува ставовите на Кетрин Фулerton од 1924 година (May 2002: 111), која ја потцртува неединственоста и хибридноста на американската цивилизација и на нејзиниот концепт за нацијата, па оттука, во една таква атмосфера, раѓањето на расказот било многу полесно отколку појавата на романот, кој сепак бара покомплексна заднина која ја одразува и неговата традиција.

Истражувањата на Миливој Солар за потеклото и развојот на новелата се однесуваат на соодветното определување на нејзиното потекло (во врска со фактичкото оформување и диференцирање на жанрот), како и на релациската поставеност на новелата во однос на другите жанрови. Во врска со потеклото на новелата, Солар забележува дека вистинското етаблирање на дадена литературна структура како вид се случува кога таа станува конвенционална, односно кога ѝ се признава статусот во дадената литературна хиерархија (Solar 1985: 62-75). Оттука, може да се забележи дека структурата на новелата се појавува многу порано, уште пред да биде признаена како конвенција, но сите тие појави можат да се вклучат само во предисторијата на новелата, бидејќи во тоа време сè уште не може да се зборува за новелата како одделен литературен вид (жанр). Солар ги забележува структурните елементи на новелата уште кај Херодот, Апулеј, во Библијата, во зборникот Панчатантра, дури и во египетската литература, во бајките, легендите и сл., но сите тие елементи (дури и приказните од збирката *Новелино* од 1280 година) не можат да се сметаат за почеток на конвенционалниот жанр новела. Во таа смисла, почетокот на вистинското функционирање на новелата како жанр Солар го поставува во врска со појавата на делото „Декамерон“ (1348-1353) од Џовани Бокачо, што несомнено го означува и почетокот на историјата на соодветниот литературен вид. Според Солар, поставеноста и структурата на делото го овозможува појавувањето на новелата, пред сè, во средновековниот контекст, кој априори отфрлал сè што е ново и насочено кон отсликување на индивидуалниот живот и на индивидуалните искуства. Во суштина, она што се сметало за слобода во средновековниот живот (иако тој по својата природа не е кохерентен онака како што најчесто се мисли) се доведувало во врска со заедницата и со Бога, според искажувањата на Ле Гоф, кого го цитира Солар, па

оттука, појавата на новелата морала да биде овозможена во некаква форма, која средновековното мислење полесно би ја прифатило како автентична. Се разбира, романот и новелата доживуваат процвет во ренесансата, кога се потенцира индивидуалната слобода и креација, што е истовремено поврзано и со пошироката публика, која веќе нема такви специфични барања како средновековната, па и која полесно може да дојде до текстовите со оглед на ширењето на печатените материјали (Solar 1985: 65).

Структурата на делото „Декамерон“ придонесува за појавата на жанрот новела, пред сè, со својата рамковна визура, во која новелата се појавува како интегрален дел од поголема целина, што овозможува таа да се издели и да се признае како посебен вид во времето кога веќе ослабува средновековната хиерархија. Рамката, која ги држи деловите заедно и го овозможува нивното функционирање, не претставува само надворешен дел, бидејќи таа е активна и во рамките на секоја новела одделно: „Композициската шема на секоја новела во *Декамерон* го следи принципот на појавување на рамката по секој одделен наслов, кој е, всушност, краток преглед на сижето. Рамката во неколку реченици објаснува кој почнал да ја раскажува следната приказна, каков впечаток оставила претходната, што се истакнува посебно и како тече натамошниот рамковен тек на раскажувањето итн.“ (Solar 1985: 66). Ваквата структура овозможува новелата да се појави како интегрален елемент од една поширока поставеност (враменост), но и како независен елемент, со оглед на фактот дека секоја од новелите подразбира некаков почеток, средина и крај, односно она што Солар по аналогија со термините наменети за објаснување на драмската структура го нарекува експозиција, заплет и расплет. Со оглед на фактот дека во историска и во национална смисла структурата на новелата значително варира, ваквата рамковна структура, која ја забележуваме кај новелите на Бокачо, не претставува правило ниту нужност и таа не влијае на поставеноста на текстот како новела (бидејќи, историски гледано, рамката понатаму функционира само како надворешен елемент, кој симулира некаква поголема целина).

Со оглед на фактот дека историските промени на расказот се нешто што е сосема видливо и карактеристично, притоа и нешто што не е единствено дури и во рамките на еден единствен регион, аспектирањето на таквите промени претставува нужност при соодветното анализирање на расказот. Како што забележува Кулавкова, согледувањето на релацијата на расказот со другите форми во рамките на дадена хиерархија, но и на неговиот историски развој е потребно „(1) за новелата на

осумнаесеттиот век, кога се востановуваат нови предромантичарски и романтичарски наративни конвенции за литерарноста и новелистичноста; (2) за новелата на *деветнаесеттиот век*, кога таа се модернизира и доживува експанзија/егзалтација, перфекционирање и стабилизација во книжевниот и културниот систем и (3) за новелата на *дваесеттиот век*, кога доаѓа до глобална диференцијација и ревизија на востолчениот новелистички дискурс“ (Ќулавкова 2001: 64). Несомнено, ваквата историска промена на расказот како жанр ги одразува, на микрониво, поголемиот дел од промените кои се случуваат во рамките на дадена стилска епоха, но тој има и свој независен спектар на промени, кои доведуваат до негова целосна стабилизација во 19 век, и покрај тоа што таквата поставеност не значи гарантирање на неговиот статус, бидејќи, како што забележува Меј, уште од почетокот на 20 век во Америка се забележува маргинализирањето на оваа форма наспрема романот, благодарение на многубројните „рецепти“ за пишување на оваа мала и „неважна“ форма (Мау 2002: 107).

Расказот и другите жанрови

Во врска со претпоставката за изградување на една релативна теорија на новелата, Солар ја истражува соодветната поставеност на новелата во однос на другите жанрови. Така, упатувајќи на стегањето, ограничувањето и кохерентноста, кои ги подразбира новелата, како и на редукцијата на наративот и на фокусирањето врз ликовите, новелата во голема мера се доближува до драмата (Solar 1985: 56). Сепак, она што Солар го гледа како разлика меѓу новелата и драмата се однесува на целосното отфрлање на описите на местата и на ликовите во драмата, развивањето на значајните елементи низ изведбата, кои новелата мора да ги назначи и соодветно да ги дефинира. Се разбира, во врска со оваа разлика е и отсликувањето на индивидуалните судбини и дејствувања, кои драмата ги претставува во движење, додека новелата сепак се ограничува на дадена состојба, претставена како опис или анализа, или како наратив на дадено случување. Во врска со овие елементи, според Солар, може да се разгледа и разликата меѓу новелата и поезијата, кои често се доведуваат во врска, особено поради постапките на стегање и ограничување на материјалот. Користејќи го терминот новела како интегрален поим за сите други видови, односно новелистички жанрови (повест, кратка приказна, расказ итн.), Солар укажува дека во новелата не е можно целосното напуштање на структурата на приказната и сведувањето на целокупниот творечки чин

на доживувањето, кое е специфично за поезијата. Во таа смисла, Солар нагласува дека за овој тип разлики е валидна фундаменталната специфичност и дистинкцијата меѓу поезијата и прозата: „’Светот на новелата‘ и ’светот на поезијата‘ се толку суштински различни, па новелата може да биде поетска само во смисла на она богатство од асоцијации, кои произлегуваат од бројните места на неодреденост, а таквите места во прозата на новелата се повторно резултат на стегањето, односно на редукцијата“ (Solar 1985: 57). Како функционална разлика, која упатува и на специфичната употреба на јазикот во новелата, Солар ја смета разликата меѓу новелата и есејот, кој ја истакнува употребата на прозната форма и конотативниот јазик наспрема научниот метајазик. Суштината на нивната разлика се состои во нагласувањето на нарацијата во новелата наспрема заклучувањето во есејот (Solar 1985: 58), иако во својот зачеток (уште од Монтењ) и есејот ја истакнува сублимноста и карактеристичноста на индивидуалното искуство, кое сепак треба да подразбира можност таквото знаење да се вклучи во еден поширок систем на знаења. Иако формално се разликува и материјалот со кој оперираат новелата и есејот (епизоди од животот наспрема литературата како материјал), сепак Солар ги потцртува и нивните разлики во методот на заклучувањето за случените настани – неможноста да се дофати смислата на фрагментираниот живот во расказот наспрема неможноста да се изведе конечно и потполно знаење од искуството со литературата. Во врска со ваквата поставеност и специфичност на расказот (новелата), Ќулавкова забележува дека нејзината флексибилна форма овозможува тој „да се романсира“, „да се поетизира“, „да се драматизира“, „да се есеизира“, па дури и да вклучува „автентични“ записи на усните искази во форма на „сказ“, што укажува и на неговата корелација со другите гранични видови, па дури и на нивно интегрирање во неговата форма, како и континуирано „дијалогизирање со читателот“ (Ќулавкова 2001: 77).

Покрај другите елементи, формалната природа на расказот е специфичност која, исто така, бара соодветна анализа и истражување. Формалниот критериум, кој бара расказот да биде краток, е всушност една општост, која не може да се формулира соодветно, особено доколку земеме предвид колку е релативна должината на текстот, како и фактот дека тоа барање е неподатливо доколку не се постави во релација со она што одредува што е долго, а што кратко. Во оваа смисла, Меј забележува дека во првата половина на 20 век американската критика малку зборува за жанрот расказ, а повеќе за индивидуалните дела, додека европската критика во тој период е многу поактивна. Во таа смисла, критиката на Ејхенбаум за расказите на О’Хенри

претставува посебен осврт и кон карактеристиките на расказот во споредба со романот. Ејхенбаум забележува еден елемент, кој соодветно ја претставува специфичноста на расказот во зависност од подрачјето каде се појавува – масовното преведување на авантуристичките раскази и „духовитите анегдоти“ на О’Хенри во Русија, наспрема доминацијата на сентименталистичките во Америка (Ejhenbaum 1972: 67). Тој факт несомнено ја потцртува важноста на читателската рецепција за расказот, кој со неговиот моментен ефект се претставува како готов, фиксиран жанр. Тоа е и ефектот кој се добива од читањето на новелите на О’Хенри, кои импресионираат со вештата конструкција, брзината на дејството и ненадејните премини.

Ејхенбаум ги сумира своите ставови за релацијата на расказот и романот низ следниов исказ: „Романот и новелата не само што не се истородни туку се и суштински непријателски форми, па затоа никогаш не се развиваат истовремено и со ист напор во една иста литература. Романот е синкретична форма (без оглед на тоа дали неговиот развој потекнува директно од збирките новели или се комплицира со таложење на природно-описниот материјал); новелата е основната, елементарна форма (што не значи и примитивна). Романот се состои од историја, од патувања; новелата од приказна, од анегдота. Во суштина, разликата е принципиелна, условена од принципиелната разлика меѓу *големите* и *малите* форми. Не само одделни писатели, туку и одделни литератури го негуваат или романот или новелата“ (Ejhenbaum 1972: 70). Во врска со ваквото сопоставување на расказот (новелата) и романот, кое задира не само во нивните формално-содржински белези, туку и во нивното потекло, Ејхенбаум како посебен елемент го истакнува начинот на градењето на дејството, по кое тие, исто така, се разликуваат. Во тој контекст, тој ја потенцира важноста на противречноста („грешката, контрастот“) која се истакнува во расказот, како и неговата исклучителност во смисла на тоа што тој е „сижеен термин, кој подразбира спојување на два услови – малиот обем и сижејниот акцент на крајот“. Оттука, во споредба со романот, чии ефекти слабеат на крајот од текстот, расказот ја потенцира неочекуваноста на крајот. Несомнено, ваквите општи ставови на Ејхенбаум за новелата сепак се изведени во врска со материјалот кој го анализира. Токму затоа, Меј упатува на едни поинакви импликации за краткоста на расказот, кои потекнуваат од Лукач, кој ја потенцира краткоста на расказот во врска со авторовата волја и знаење: „Неизбежно, формата [на расказот] е лирска, поради авторскиот чин на давање форма, структурирање и ограничување: ’неговиот лиризам лежи во чистата селекција‘ “ (May 2002: 116). Таквиот лиризам, според Лукач, ја разоткрива и разголува апсурдноста на

човековото живеење. Тие ставови покажуваат дека расказот не може едноставно да се сведе на неговата краткост и драматичност (што посебно го потврдуваат натуралистичките и марксистичките критичари, кои делумно го отфрлаат расказот), бидејќи формата не е надворешно наметната врз авторот, туку, на одреден начин, неговиот чин на творење, гледната точка и волјата ја одредуваат таквата краткост и специфичното развивање на содржината.

„Прошедба“ од Рајко Жинзифов како зачеток на жанрот расказ во македонската литература

Истражувањето на карактеристиките на расказот „Прошедба“ на Рајко Жинзифов, кој се смета за прв расказ во македонската литература од 19 век (со оглед на фактот дека е објавен во 1860 година, во третата книга на списанието „Братскиј труд“, кој го уредувале В. Попович, Г. Теохаров и Р. Жинзифов), треба да се доведе и во релација со неговата поширока дејност. Како што напоменува Александар Спасов (Спасов 2006: 29-34), за формирањето на личноста на Жинзифов одлучуваат неколку моменти, од кои посебно е значајно неговото школување во Велес, каде во 50-тите и 60-тите години на 19 век се засилува влијанието на македонските трговци во организирањето на трговските и на школските работи, па Велес е, меѓу другото, и еден од градовите каде најрано се јавил отпорот против фанариотите. Во таа смисла, важно е и неговото школување кај М. Будимировиќ и Н. Христовуловиќ, каде тој ја научил словенската писменост, што придонесува (во времето на неговото учителствување во Прилеп и во Кукуш) Жинзифов да се ослободи од влијанието на елинизмот (секако, и во врска со одлучното влијание на Димитрија Миладинов). Не е случајно што со неговото доаѓање во Москва во октомври 1858 година, како и по неговото вклучување во Словенскиот благотворителен комитет како стипендист, тој почнува да контактира со „московските словенофили“, меѓу кои посебно се поврзува со И. С. Аксаков, П. И. Бартенев, Нил Попов и други. Во тој контекст следи и покренувањето на списанието „Братскиј труд“, „заедничкото списание на Македонците и на Бугарите во Москва“, каде Рајко Жинзифов бил најактивен, како што посочува Спасов, бидејќи „од вкупно 207 страници на комплетот на списанието, 76 страници, значи повеќе од една третина, се исполнети со творби на нашиот поет“ (Спасов 2006: 32). Со оглед на фактот дека Жинзифов имал огромно познавање од руската, украинската, чешката, полската, бугарската и српската литература, несомнени се и неговите дострели во преведувањата

на делови од тие литератури, при што е видливо и влијанието на тие автори врз неговата поезија, особено на украинскиот поет Тарас Шевченко и на рускиот поет Н. Некрасов. Од друга страна, се појавува прашањето за начинот на развивањето на расказот, кој како жанр првпат се забележува во творештвото на Жинзифов, а со тоа расказот ја објавува и актуелноста на својата структура во македонската литература воопшто.

Во македонската литература, расказот има своја предисторија, која може да се доведе во релација со сказните и легендите, односно со фолклорот воопшто, особено во однос на стилизаторската постапка на Цепенков и на другите собирачи. Сепак, како што укажа и Солар, потребна е автентична појава на структурата за таа да се етаблира, а такво нешто се случува со расказот на Жинзифов, кој во спојувањето на лирското со прозниот израз успеа да ја промовира оваа форма. Причините зошто формата била лесно прифатена од читателите може да се многубројни, но една од нив е сигурно поврзана со достапноста на текстот, со оглед на фактот дека расказите лесно се печателе во весниците, а потоа (некои од нив) биле и преобјавувани како посебни книшки. Таа причина, како и фактот дека расказот како жанр во 19 век е повеќе поврзан со средновековните раскази, за што сведочи и популарноста на преведената книга на Крчовски „Чудеса пресвјатија Богородици“, несомнено укажува на заднината, врз која била создадена можноста за појава на расказот како одделен жанр. Расказот „Прошедба“ на Жинзифов, од друга страна, покажува доминација на стратегиите на опишувањето, кои често ги наведуваат критичарите да го определат овој расказ како репортажа, цртичка, доживување, патопис. Несомнено, доминацијата на описот може да се доведе во релација со патописот, кој бил особено популарен во македонската литература од 19 век, а кој како жанр бил печатен активно уште во печатницата на Теодосија Синаитски од 30-тите години на 19 век. На тоа особено укажува Александар Спасов (Спасов 2006: 53), кој потенцира дека овој расказ е спој на патопис и вистински расказ, па може да се претпостави дека она што го опишува Жинзифов навистина го доживеал во текот на својот престој во Прилеп. Сепак, како што укажува Христо Зографов, во овој случај Жинзифов само ја користи формата на патописот за да ја претстави состојбата во македонските села (што не значи дека го пренел вистинското искуство од прошетката), па притоа „преминува од една епизода на друга, од една слика на друга, без да му е потребно да создаде една целосна фабула (впрочем тоа тој го прави и во повеќе од своите подолги песни)“ (Зографов 1981: 474). Во таа смисла, Зографов ги систематизира сликите во две групи, од кои во едната се епизодите и

сликите кои ја илустрираат тешката состојба на народот под фанариотскиот јарем, додека другата е составена од сликите кои ги прикажуваат народниот дух, морал и силата на волјата.

Нашата анализа на расказот на Жинзифов тргнува најпрво од паратекстуалните белешки, кои ги истакнуваат повеќето критичари, а кои се однесуваат на видливото посочување на жанрот и на експлицитното поврзување на расказот со фолклорот (народната поговорка, која од повеќе причини се поврзува со Димитрија Миладинов, особено поради имплицитната манифестација на потребата од одмазда). Извадокот од песната, вметнат на почетокот, ги формулира нашите очекувања од текстот и идеолошките полови кои ќе се појават – спротивставеноста меѓу народната традиција и елинизацијата. Едно од клучните прашања, кои се поставуваат кога станува збор за расказот (како што посочи Солар), се однесува на статусот на ликот и на настанот во текстот. Со оглед на фактот дека е потребно барем минимално дефинирање на ликот и на неговата позиција во дадена егзистенцијална точка за да може структурата да се нарече расказ, нашата анализа најпрво ја насочуваме кон овој аспект. Во почетокот, преку нарацијата на раскажувачот во прво лице еднина (кое е постулирано подоцна, бидејќи најпрво го засведочуваме заедничкото доживување на двајцата патници), низ антитези, специфични за романтичарската поезија, ни е прикажан сетингот (односно фонот) кој не е толку патописен, бидејќи неговата цел е да го засили и истакне интензитетот на пејзажот со кој се среќаваат патниците: „Беше гл’бока зора. Гледаш небото, ток белеит, ток чрнеит; покриено оно с чрна мрежа, којато вече малу по малу, но неусетно чрниј’т си цвет (боја) пременуваше на бел (...) Всегде тихо; ништо не сја слушат освен кое-каде и това негде далеку, одвај сја чует псешки лај (...) Лучите на сл’нцето представиха на нашите очи широко, равно поле, зелено, оно шарено, и как зелено, как шарено! Чудно нешто свет’т“ (Жинзифов 1981: 149).

Се разбира, во еден типичен романтичарски манир, акцентот е ставен врз светлината, пријатните звуци, боите, кои веднаш се сопоставени со подоцнежното развиениот идеолошки концепт – француската цигара. Одредувањето дека станува збор за селото Врбјани, каде треба да престојуваат еден ден, доаѓа отпосле и дејствува како спореден елемент, бидејќи отсликаниот пејзаж е, во таа смисла, подоминантен. Тој сетинг е веднаш конфронтан со сликата на народната црква, која е толку пропадната што нема покрив и „не сја различават од В... коњушница“ (Жинзифов 1981: 151). Во суштина, епизодите кои го следат овој опис, а кои се однесуваат на плаќањето на попот за погребот, како и желбата на селанката попот да пее на словенски јазик само ја

потенцираат таквата спротивставеност на опишаните околности (со оглед на фактот дека и попот е во зависна позиција како и селанката), така што сето тоа добива еден трагикомичен пресврт: „ – Не, ќе отпејам. ’Не свјатиј боже, не свјатиј крепкиј, не сватиј бесмертниј, не помилуј нас... Не бог да го прости...‘ “ (Жинзифов 1981: 152). Како што укажува Четмен (Chatman 1978: 138-139), сетингот е просторот каде се сместени ликовите, тој е заднината врз која дејствуваат фигурите во нарративна смисла, па во тој контекст биолошкиот критериум не е доволен за да се одреди, на пример, некој човек како лик, само затоа што е човек. Во таа смисла, сетингот од почетокот на расказот, лиризиран и потенциран во една синестезична смисла, е сопоставен на сетингот кој следи (црквата и сцената на гробиштата), при што и селанката и попот, како и подоцнежните учесници во епизодата, кои го практикуваат обичајот на раздавање за душа во зависност од афинитетите на покојниот, се само дел од тој сетинг. Оттука, може да се заклучи дека сликањето на просторот каде ќе дејствуваат ликовите е многу подолго и позасилено отколку останатиот дел од текстот, па веројатно тоа е причината за определувањето на текстот како патопис. Меѓу другото, Четмен ја потенцира важноста на објектите за самата фабула (Chatman 1978: 140), особено доколку земеме предвид дека сетингот формално укажува и на преференциите или на карактеристиките на ликот, па оттука следи дека дури и најмалата појава на човечките суштества може да укаже на некаков лик, без разлика колку и да е безначаен.

Сметаме дека не е случајно што појавата на ликот е, на одреден начин, одложена во расказот (нараторот и Здраве доаѓаат до куќата на старецот Стојан, но неговото неприсуство таму ги поттикнува да ја посетат црквата), бидејќи сетингот го пренесува доминантното доживување, а тоа се прави уште поуспешно со сопоставувањето на двете слики или на двата амбиента. „Старејата Стојан“ или дедо Стојан, во овој контекст, израснува како посебен лик (како што укажува и Зографов), бидејќи тој е отсликан низ неговите карактерни црти. Како што забележува Четмен (Chatman 1978: 127), парадигмата на карактеристиките на ликот се поврзува со неговото специфично дејствување во дадени ситуации, па, во тој контекст, карактерните црти се разликуваат од настаните во текстот по тоа што за нив не е специфична причинско-последичната логика и фиксираност: „Карактерните црти, за разлика од настаните, не се ограничени од временскиот синцир, туку коегзистираат со целината или со поголем дел од неа. Настаните дејствуваат како вектори, ’хоризонтално‘, од претходен кон подоцнежен. Карактерните црти, пак, се шират преку

временското растојание обележено од настаните. Тие се *параметрични* во однос на синцирот на настаните“ (Chatman 1978: 129). Со оглед на фактот дека сетингот исто така го дополнува и поттикнува појавувањето на ликот (како што и самиот постојано се дополнува), сетингот на домашната куќа (преку квалитетот на гостопримството и материјалното изобилство на кое гостопримството асоцира) е некакво идеално место, *locus amoenus*, како и пејзажот на почетокот. Таа е подлогата врз која се гради ликот на старецот, чии карактерни црти можат да се издвојат низ неговите раскажувања од животот. Во врска со тоа раскажување, кое може да се гледа како директно влијание на фолклорните творби врз расказот на Жинзифов, на наративно ниво фактички се појавува лик кој раскажува, обележен како лик и преку својствата кои раскажаните настани му ги наметнуваат. Тоа е и причината зошто вистинската наративност на текстот се доведува во врска со овој дел, каде е сместено раскажувањето на старецот.

Во духот на народната традиција, особено во врска со нејзината конзервативност и авторитетност, старецот се повикува на легендите за Марко Крале, чија веродостојност не се доведува под прашање, како и на многуте ликови од епската традиција во Македонија – Јанкула војвода, Дете Дукадинче итн. Во таа смисла е и трансформирањето на историската подлога во форма на предание, кое го слушал од неговиот дедо, кој му раскажувал за времињата кога во Охрид постоела архиепископијата, како и за многуте стари ракописи кои, во тоа време, се чувале во манастирите. Токму тие ракописи, кои подоцна биле изгорени од грчкиот владика, сведочат за културата и традицијата која постоела на овие простори. Тоа раскажување ја дополнува карактерната црта на старецот, загатната и од претходниот контекст, каде се опишува неговото семејство, а која би можела да се издвои како авторитетност и почитување на гостите, но и самопочитување. Во тој дел може да се забележи и повторното актуализирање на идеолошкиот контекст, но сега на рамништето на ликот – погубното влијание на фанариотската асимилација, која го оневозможува дури и нивниот секојдневен живот, со оглед на фактот дека старецот е принуден да плати за венчавањето на својот син дури 3000 грошеви, само затоа што неговата идна сопруга Ружа побегнала од својот дом. Во раскажувањето за таа тешка случка се забележува нешто што дополнително го бои ликот на старецот, а кое неколкупати се потенцира – додека се договара со владиката за свадбата на синот, тој и притропот се договараат меѓу себе на друг јазик, „не по турски и не по нашински“, се разбира, со цел да не ги разбере дедото Стојан, но тој факт дополнително ја исцртува границата меѓу нив, а со

тоа и нивната недопирливост, која претходно е потенцирана преку материјалноста на приказот.

Во врска со ликовите на фанариотскиот владика и на притропот, кои се едноставни и рамни, отсликани како бесчувствителни и сурови, се исцртува сочувствителноста на старецот и неговото разбирање на љубовта на двајцата млади, со оглед на фактот дека тој ги продава сите овци за да го ожени синот, што е, несомнено, исклучок во едно патријархално општество, каде тој лесно можел да го искористи својот авторитет и да ја отфрли можноста за таквата свадба. Со оглед на фактот дека ликот на дедото Стојан е целосно исцртан во светлината на фолклорот како заднина и во однос на нејзините специфичности, тој ја прифаќа својата судбина како даденост која не може да се промени, но тоа не го сопира да се надмудрува со собеседникот и да се труди да победи во натпреварот: „ – Трпение-спасение, дедо Стојане! – рече Здраве. – Така, така, 'трпение-спасение' а кожата на греди. – Здравје, дедо Стојане, здравје! – А голо здравје – готова треска, чеда...“ (Жинзифов 1981: 159). Токму во овој дел може да се рече дека се појавува нешто во вид на настан, кој предизвикува и промена на атмосферата, но која сега е функционална како општа негативна расположба, предизвикана од природата на раскажаното – во таа смисла настанот е поврзан со внатрешното преживување на зборовите на дедото Стојан, кои, и покрај тоа што ја имаат во себе онаа фолклорна духовитост, несомнено го потенцираат длабокото согледување и сочувствување со тешката состојба на народот. Статичноста во која се опфатени расположенијата и доживувањата на слушателите ја постулира централноста на искажувањето на старецот како настан, околу кој се подредени и другите елементи во текстот. Тоа дури поттикнува и последователен ефект – срам поради следењето на западната мода.

Во суштина, останатиот дел од текстот, кој е, на одреден начин, и физички одделен од првиот дел со вметнатата народна песна, ја вратува идеолошката сопоставеност меѓу двата принципи во рамките на една доминантна атмосфера – орото го поттикнува размислувањето за поделеноста на народот меѓу чувањето на народниот бит и „европската порација“, односно западноевропската мода, која длабоко почнува да се вгнездува меѓу народот. Тој дел го потенцира и поместувањето на идеолошката сопоставеност, каде полот на грцизмот сега го зазема западноевропската култура. Несомнено, песната која ја вметнува Жинзифов ја одразува таа сопоставеност на малку ироничен начин, преку девојките кои се облекуваат модерно и знаат да ја изразуваат љубовта: „Бон жур, бон соар, мон анж плет'ил? / Не бој сја; м'ж'т ти не усетил. / Кел

ор ет-ил? Троа – мерси! / Ти сос мене, од друга нека трси““ (Жинзифов 1981: 161). По овие вметнувања, појасно се изразува активната улога на раскажувачот, кој влегува во дијалог со претпоставениот читател за неговите очекувања од расказот (дури и жанровски), како и за потребата од сопствено олеснување преку опишувањето на вакви дополнителни елементи, што покажува дека (на имплицитен план) авторот дијалогизира и со сопствените ставови за природата на уметноста и за нејзината идеолошка поставеност и ангажираност. Сепак, тој дел е мошне мал, во споредба со описот на орот и задоволството кое тоа го предизвикува.

Токму во функција на одржувањето на „илузијата на раскажувањето“, кое е директно, фолклорно, слушнато, на крајот од текстот е повторно поставен еден мал дел, кој уште еднаш го потенцира идеолошкото јадро, но сега во врска со една идна поставеност на Здраве и на нараторот како ликови: „Читатељу, след неколку си месеци ја и Здраве оставихме и селото, и град’т, а прелетнахме во Френско, с цел да изучиме всите европејски хубавини и да ги пренесеме в Б’лгарија. Но требат да забележиш, че еднијт од нас сја нахождат при ’Гутен таг‘, а другијт при ’Бон жур‘. Кое ет полесно и пополезно за Б’лгарија? – Едното чума, а другото холера“ (Жинзифов 1981: 165). Во врска со ова би извеле една можна аналогија од претпоставката на Солар за раѓањето на расказот во времето на предренесансата, кое го овозможува рамковната структура на „Декамерон“. Со оглед на фактот дека до овој период, со исклучок на актуелноста на словата и на патописите, читателската публика во Македонија ја познава само преземената содржина на средновековните раскази, Жинзифов се обидува во рамката на своевидниот патопис и преку личното доживување на пределот да го врами настанот (кажувањето на дедо Стојан), кое пак кажување во себе вграмува уште неколку настани (иако тие не функционираат како izdelени, туку само го дополнуваат сетингот). Веројатно, во овој почетен период, ова бил единствениот начин да се изгради своевидно фикционално раскажување, кое, како свои основни елементи, ги подразбира ликот и настанот.

Литература

- Ejhenbaum, Boris.** 1972. О'Henri i teorija novele. *Književnost*, prev. Marina Bojić. Beograd: Nolit, 64-121.
- Жинзифов, Рајко.** 1981. Прошедба. *Одбрани творби*, прир. Гане Тодоровски. Скопје: Мисла, 149-165.
- Зографов, Христо.** 1981. „Прошедба“ од Рајко Жинзифов (содржина и кратка анализа). Рајко Жинзифов, *Одбрани творби*, прир. Гане Тодоровски. Скопје: Мисла, 474-479.
- May, Charles E.** 2002. *The Short Story (the Reality of Artifice)*. New York and London: Routledge.
- Solar, Milivoj.** 1985. Teorija novele. *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija (I)*. Beograd: Rad, 37-83.
- Спасов, Александар.** 2006. *Рајко Жинзифов, живот и книжевна дејност*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје.
- Ќулавкова, Катица.** 2001. *Мала книжевна теорија*. Скопје: Три.
- Chatman, Seymour.** 1978. *Story and Discourse (Narrative Structure in Fiction and Film)*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Iskra Tasevska Hadji Boshkova, Ph. D.

The 19th-Century Macedonian Short Story in the Context of Generic Transformations

(Abstract)

It is a specific task to underline the characteristics of short story in the 19th-century Macedonian literature, since here we are inevitably faced with generic variety, which can be noted in each and every one of the authors from this period. On the other hand, short story as a genre has its specific appearance, and historically moves throughout different phases, which baffles us to speak generally about its elements and characteristics. These elements are not determined only culturally, according to the region they developed, they are also connected with its unique structure, most simplistically understood by its short and condensed expression. There is no terminological unification when it comes to the structure of short story, and these terms are usually constructed according to the cultural region from which they originate (novella, short story, story, fable, etc.).

Keywords: genre, short story, 19th-century Macedonian literature, Rajko Zhinzifov, generic transformations.