

**МЕЃУНАРОДЕН НАУЧЕН СОБИР
100 ГОДИНИ БЛАЖЕ КОНЕСКИ
И 75 ГОДИНИ ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ**

Скопје, 13–14 декември 2021 г.

Скопје, 2023

Издавач:
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“

За издавачот: проф. д-р Анета Дучевска, декан

Уредници:
проф. д-р Зоран Анчевски
проф. д-р Емилија Црвенковска

Меѓународен редакциски одбор:
проф. д-р Зоран Анчевски, претседател
проф. д-р Емилија Црвенковска, претседател
проф. д-р Маргарита Велевска
проф. д-р Венко Андоновски
проф. д-р Сања Михајловиќ-Костадиновска
доц. д-р Кристина Н. Николовска
акад. Виктор Фридман
акад. Ала Шешкен
проф. д-р Намита Субиото
м-р Игор Поповски
м-р Маја Јошевска-Петрушевска

Лектура: проф. д-р Томислав Трневски

Лектура на англискиот текст: м-р Маја Јошевска-Петрушевска

Технички уредник: доц. д-р Бобан Каралејов

Ангелина Бановиќ-Марковска

ШКЛОВСКИ, ЈАКОБСОН И ФРОЈД ВО ИМПЛИЦИТНАТА ПОЕТИКА НА БЛАЖЕ КОНЕСКИ

Апстракт: Во есејот ќе бидат разгледани неколку книжевно-теориски поими блиски до доктрината на рускиот формализам и Прашката структуралистичка школа – *остранение вещей* на Шкловски и *актуализација* на Јакобсон. Конески нив ги препознал и како несвесни јазични грешки, што ги доведува во врска со Фројдовиот поим *unheimliche*. За нив и за поетската функција на зборот ќе расправа овој есеј.

Клучни зборови и изрази: поетика; Конески; Јакобсон; Шкловски; Фројд

Студијата *Конески и Јакобсон* (2004), Атанас Вангелов ја започнува со препорака дека, покрај јазичните дела на Конески, „и списите кои расправаат за одделни општи и посебни прашања на литературата“ (2004, 3), треба да се читаат низ призмата на формалистичката доктрина чии темели лежат во руската наука за јазикот и за книжевноста. „Кратко речено, делото на Конески содржи такви ‘упатства’ и такви ‘импулси’ кои по јасен и енергичен начин ја упатуваат македонистиката кон Европа и светот“ (2004, 4). Тој тука мисли на влијанието на Роман Осипович Јакобсон, но за развојот на таа доктрина Вангелов не ја заборава и улогата на Виктор Борисович Шкловски, кому му посветува должно внимание во „Поимот изневера кај Блаже Конески“ (дел од книгата *Решето*, 1983). Со оглед дека во двете споменати студии, теорискиот фокус на Вангелов е ставен првенствено врз јазичните трудови на нашиот лингвист, поет и есеист (мислам на *Граматицата* и на *Историјата на македонскиот јазик*, на песната „Тешкото“ и на перцепцијата за Цепенков како протореалист), во овој текст ќе се задржам подетално на некои важни книжевно-теориски аспекти од есеите на Конески, кои ја прават поексплицитна неговата *имплицитна* поетика. Еве што го привлече моето внимание, при повторното исчитување на текстот „Генерирање на една песна“ (1988):

Го пишувам ова дури ми се работите уште свежи, сакајќи да оставам едно сведоштво за оние што се интересираат за *генерирањето* на песната – бележи Конески – Овде во Дојран, пред десетина години, го напишав едно лето текстот „Еден опит“. Беше тоа прво целосно експлицирање на мојата дотогаш,

како што велат, *имплицитна поетика*. Посебно внимание му обрнав тогаш на *откривањето* на песната.

Потоа се повикува на советскиот поет Евгениј Винокуров, според кого поетите не ги создаваат стиховите, туку *откриваат* нешто што веќе некаде суштествува „вечно како потенција“, исто како и елементите во Периодниот систем на Менделеев (Конески 1990, 377–378; истакнатото е мое). Свесен дека во научната парадигма, поимот откривање ја загубил својата првобитна сликовитост, Конески решава да го користи сега терминот *генерирање*. Овој дел сум го прочитала безмалку десетпати, но еве каде го насочив својот фокус овојпат.

Песната „Одлагање“, на која се задржува Конески во споменатиот есеј, застапува една „чувствена сензација“, која во него побудила асоцијации за старост, болест и немошт. Сакајќи да го произнесе во стихови тој свој првичен стимул, таа „(с)матна идеја“, Конески настојува да (по)каже како при пишувањето на песната селектирал, всушност, емоционално *незаситени зборови*, за што поуспешно да ја донесе на свет својата (за)мисла:

Ми пречеше особено (зборот) *сака*, нешто многу експлоатирано... – појаснува тој – И самата мисла за љубимата и нељубимата, од која заправо и почна генерирањето, ми се стори *премногу експлоатирана*. Како таа да ја изврши својата улога повеќе на еден емоционален и музикално артикулиран стимул и сега можеше да биде *сосем елиминирана* (1990, 376; истакнатото е мое).

Целиот текст ни кажува, всушност, колку внимателно и вешто Конески ги *одбирал*¹ зборовите, со кои настојувал да го одложи откривањето на песната, како сматна идеја за староста што ја носел во својата глава, задржувајќи го нашето внимание. Но, пред да преминам на заклучоците (кои би можела да ги изнесам во само неколку реда, уништувајќи го шоуто, како оној нестрплив кабаре-гледач на Ролан Барг), ќе дадам краток преглед на еден книжевно-историски период кој одиграл сериозно влијание врз теориските погледи за книжевноста кај Блаже Конески.

Мислам на првата половина од бурниот 20 век, кога започнува историјата на една книжевно-теориска школа чија автономна научна дисциплина, базирана врз строги лингвистички правила, ги постави темелите на книжевно-теориското мислење во Европа и во САД. Имено, епохата на рускиот формализам го опфаќа периодот од 1914 до 1930 година. Во тоа време, на Историско-филолошкиот факултет во Санкт Петербург, предавал и полскиот научник Жан Бодуен де Куртене (1845–1929). Разликата меѓу поезијата и прозата тој ја правел врз основа на фонетскиот принцип на зборот. Оваа дистинкција станала клучна кај руските формалисти, при анализата на поетскиот јазик наспрема јазикот на практичната комуникација. Сепак, темелите на формалистичкото учење ги поставил Виктор Борисович Шкловски (1893–1984), тогашен студент по филологија. Дијагностицирајќи ја смртта на зборовите, кои поради автоматизираната перцепција го релативизираат и сетилното доживување и чувствената сензација, во својот програмски текст „Воскресението на збо-

¹ Конески го употребува терминот „подбор/подбирање“.

рот² (1914), Шкловски зборот го опишал двојно: од една страна, како *излижано клише* (конвенционален, скаменет, рутински знак кој во секојдневната комуникација ја загубил својата експресивност), а од друга страна како автономен *поетски елемент*, кој одново можел да биде согледан и доживеан, како „затороможен“³ / маркиран / отежнат збор.

Во 1919 година, уште еден студент, но овојпат на Институтот за источни јазици во Москва, ја препознал идејата за надминување на автоматизираната перцепција. Роман Осипович Јакобсон (1896–1982) се обидел да го образложи тоа преку промената на гледната точка, а своите сфаќања ги изнел во есејот посветен на руското футуристичко сликарство.

Истата година, во Санкт Петербург, во програмскиот текст насловен „Уметноста како постапка“, споменатиот Виктор Шкловски (Šklovski 1991, 445–454) ја дефинирал поезијата, како „говор-конструкција“, како „тежок / отежнат“, „закочен“, „искршен“ говор, кој го очудува нашето гледање на светот. Постапката ја нарекол *остранение веќеј*⁴ и со овој случаен неологизам, покажал дека целта на уметноста е да излезе од рутинското, автоматизирано доживување на стварноста. Постапката *онеобич(н)ување* на зборовите придонела кон нивно повторно согледување, а не кон секидневно препознавање. Несомнено е дека токму автономота реч била клучната идеја за формалистите, кои акцентот го ставале врз процесот на перцептивното создавање, правејќи дистинкција меѓу поимите ергон (постоечко дело / збор) и енергија (процес на создавање нови зборови и слики).

Ке се вратам сега на споменатиот есеј „Еден опит“ (1978), напишан десетина години пред „Генерирање на една песна“. Во него Конески суптилно елаборира три важни прашања: за традицијата и иновациите, за откривањето на песната и за иднината на поезијата. Иако никаде експлицитно не споменува, тој во него сепак толкува поими, блиски на доктрината на рускиот формализам и на Прашката школа... Освеќ, можеби, на едно место, кога говори за актуализацијата во поезијата, па признава дека идејата е позајмена од Прашката школа, во чии рамки и нашла „примена спрема речевата (јазичната) дејност“ (1990, 263–264). Оваа теориска самозатајност на Конески отсекогаш ми била по малку интригантна, но станува појасна кога се читаат книгите на Цане Андреевски, *Разговори со Конески* (1992) и *Конески: кажувана за животот и литературата* (2008). Во нив нашиот поет и есеист појаснува дека, иако не чувствувал потреба за создавање строг и кохерентен

² Првичниот наслов на овој текст бил „Влијанието на футуризмот во историјата на јазикот“ и бил прочитан во едно книжевно-уметничко кабаре, во Санкт Петербург во 1913 година.

³ Во *Лирската биографија на Конески* (2020), Вангелов вели дека „притемнетата реч“ („затороможност слова“ кај Шкловски) карактеристична за лириката, француските структуралисти ја превеле како „*langage opaque*“, претворајќи ја во антипод на синтагмата „*langage transparent*“ („прозрачна реч“) како главна одлика на прозата. Според него, за поимот „притемнетост“ („затороможност“), Конески го користи и терминот „бујна метафорика“, а за поимот „прозрачност“ („транспарентност“) – „чудесна едноставност“ (2020, 10).

⁴ Се работи за граматичка грешка во зборот *странный*, со значење ‘туѓ, стран’. „Остранение“, оттаму, се преведува како *онеобич(н)ување* или *зачуд(е)ност*. Означува уметничка постапка која го нагласува времетраењето на набљудувањето како продолжена перцепција, а не како обид за радикално одвојување на зборовите од предметите.

книжевно-теориски систем, тој сепак си градел некаква „лична поетика“, како добра основа за идни теоретски проучувања.

Конкретно: Јас имав во себе, се разбира, еден систем. Тој систем сум го изразува и сум го следел. Но никако не сум сакал да го средам и да го усогласам... прецизно да го изложавам... Тука не може да се бара термилошка строгост. Кон тоа и самиот не сум се стремел. И пак се сведува сè на една *лична поетика*, на една ориентација што јас сам за себе сум ја создавал во областа на литературата. Во даден момент ми се чинеше дека нема да биде без интерес со тие погледи да ги запознам и другите... (Андреевски 1992, 212–213, истакнатото е мое).

Запрашан пак, дали во процесот на неговата работа постоела некоја маркантна кригичарска фигура, од чие дело научил нешто ново, Конески одговара:

Јас не би рекол дека моето образование, во таа теоретска смисла, што се однесува до теоријата на литературата, е многу систематично. Можам да посочам повеќе автори што го побудиле мојот интерес. А секогаш сум гледал некако нивните искажувања да ги споредам и со она што е мој *личен опит*. И на таа база се создала онаа моја *интерна поетика*. Таа јас доста одамна сум ја создал за себе, а не сум мислел никогаш специјално да ја искажувам. Во последните години и тоа го направив. Издадов повеќе есеи во кои ја објаснувам својата позиција во однос на теориските прашања сврзани со литературата и уметноста. Она што би сакал сега да го подвлечам, тоа е дека јас *не сум одел кон создавање на еден строг теоретски исказ. Ниту кон формулирање на некаков целосен систем на погледи* сето тоа било парцијално искажување. А кога тоа сето ќе се собере, може и нешто како целост да се насети. Со таа забелешка дека *јас никогаш не претендирам на некаква оригиналност на своите погледи* (1992, 416–418, истакнатото е мое).

За што точно станува збор? Секој што барем еднаш внимателно ги читал книжевните есеи на Блаже Конески, а добро ја познава и доктрината на формалистичката школа, може лесно да ги детектира клучните теориски поими кои директно упатуваат на влијанијата што го обликувале книжевно-теорискиот светоглед на нашиот еминентен лингвист и познавач на доминантните теориски струи на своето време: рускиот формализам (на Шкловски) и прашкиот лингвистички круг (на Јакобсон). Пражани го сметале рускиот формализам за „детска болест на структурализмот“. Биле и теоретичари на поезијата и лингвисти. Иако се развивале под силно влијание на Московскиот лингвистички круг, тие критички се однесувале кон своите претходници, особено кон прочуените формалисти од Петроградскиот круг на Виктор Шкловски и групата ОПОЈАЗ („Общество изучения [теории] поэтического языка“). Од нив подоцна ќе произлезат не само советскиот структурализам и Тартуската семиотичка школа на Јуриј Михајлович Лотман, туку и познатиот француски структурализам со редица еминентни теоретичарски имиња, вклучително и англосаксонскиот структурализам на Ноам Чомски. Ако тие се занимавале со композицијата / синтаксата на поетскиот јазик и неговите дистинктивни

обележја (доминант⁵), фокусот на руските формалисти бил насочен кон формата, материјата и постапката. Терминот „постапка“, на пример, се однесувал на техниките кои ја деавтоматизираат перцепцијата менувајќи ја, преку една креативна изневера, формата на зборот. Затоа во есејот „Уметноста како постапка“ (1919), Шкловски и можел да го опише животниот век на зборовите преку патот што го изминуваат тие од поезија до проза, патување кое од „напрегнати“ и „отежнати“, ги претвора во „скаменети“, „оглодани“ и автоматизирани епитети. Станувајќи сè повеќе обичаени, зборовите понираат во несвесното. Задачата на уметноста е да ги очуди и да ја задржи будноста на нашата перцепција. Оттаму потребата од нови уметнички „престапници“ кои предизвикувајќи го „стаклениот оклоп на навиката“⁶, ќе го воскреснат мртвиот збор во нашата свест (Šklovski 1991, 446–449).

Верувам дека, како врвен славист и лингвист, Конески бил добро информиран и упатен во тајните на ова *зборочудување*. Знаел дека потребата за обновување и освежување⁷ на изразот е постојана човечка потреба, присутна секаде, но најмногу во уметничката литература. Во есејот „Очудување“, објавен во книгата *Ликови и теми* (1990), ги запишал следниве редови:

Зборот *очудување* може да предизвика зачудување како секој неологизам. Со него се преведува руското *остранение*... Терминот го вовел Шкловски, а во широка употреба влегол преку текстовите на руските формалисти. (...) Очудувањето се дефинира како „отстапување на некој елемент (обично тематски) на литературното дело од нормите и конвенциите... и негово претставување од необична страна... како да е *првпат виден*. Поимот се применува и во однос на други (стилистички, композициски) *постапки*... што придонесуваат за нарушувањето на *автоматизмот* на перцепцијата, па е во сушноста врзан за постапката на авангардата“ (...) Без неговото присуство не е можен никаков литературен текст, независно од неговата поетика (1990, 296).

Заклучокот е повеќе од очигледен и јасен: се работи, значи, за препознавање и преведување на веќе споменатата уметничка постапка „остранение вещей“ која, со одземањето на звучната или семантичката неутралност на зборот, го продолжува времетраењето на перцепцијата, принудувајќи го читателот да ја напушти комфорната зона на навиките и одново да го доживее светот. Покрај тоа, во наведениот цитат преземен од *Речникот на книжевни термини*, нашиот Конески ја насетил и силата на актуализацијата (како жива

⁵ Застапени особено во теориската мисла на Роман Јакобсон и Прашкиот лингвистички круг.

⁶ „Ние веќе не го чувствуваме светот; прилегаме на гуслари кои не ги чувствуваат гудалото и жиците под своите прсти; не сме веќе уметници во секојдневниот живот“, пишува Шкловски во „Воскресението на зборот“ (Šklovski 1969, 13–16).

⁷ Во есејот насловен „Автоматизација“ запишал: „Под автоматизација на јазикот разбираме прво губење на изразноста и свежината на исказите во секојдневната комуникација, онака како што и металните пари можат да се излижат од долго и често преминување од рака в рака. (...) Ако автоматизацијата располага со домени што ѝ погодуваат, обратниот процес – *актуализацијата* на изразот наоѓа исто за себе погоден простор за пробив. (...) Таа непрекинато настојува да се ослободи од стисокот на јазичната автоматизација... Тогаш се чувствува остро *потребата од иновација*“ (Конески 1990, 416–419; истакнатото е мое).

реч или свежа поетска метафора), наспроти силата на автоматизацијата (како конвенционален јазичен израз).

Ќе им се вратам повторно на тезите од „Еден опит“, за да потсетам дека и овој поим Конески го беше позајмил од прашките структуралисти, но како човек кој знае што значи „по суша голтка студена вода“, го видел и во рамниште пониско од речевото. Имено, „со *актуализацијата* обновуваме нешто што инаку би чмаело под сивилото на рутинското, автоматизирано поведење... – вели тој – таа ги спасува од сивилю, од прашиште, зборовите, синтагмите, речениците... Меѓутоа, актуализација во речевата сфера имаме и на многу пониско рамниште, *почнувајќи од случајните јазични грешки...*“ (1990, 265, истакнатото е мое). Итука го наведува примерот со девојчето кое, загледано пругоре кон небото, со прашањето „Тате, оние чавки орли ли се?“ направило „состав шго при друг случај би можел да звучи гномично со својата иронија“ (1990, 265). Вториот пример што го дава Конески, како несвесна јазична грешка, е случајот на „некогоси Трајчета“ кој канејќи го кумот на свадба, се *огрешил во зборот*, па рекол: „Да повелиш да дојдеш кај нас на свадба за зет!“ (1990, 266). Со тоа ја онеобичил, заправо ја *очудил*, до зачуд(е)ност, свадбената покана.

Запирам сега тука за да укажам дека овие интересни опсервации ме потсетија на еден текст од рускиот книжевен теоретичар Михаил Наумович Епштејн. Насловен е „Морничаво и необично: за теориската средба на З. Фројд и В. Шкловски“ (2014, 49–58). Во него Епштејн расправа за поимот *Unheimlich*, дефиниран од страна на Зигмунд Фројд (1856–1939) како „морничавост која потекнува од нешто одамна познато и блиско“ (Freud 2010, 10). Но она што ми се чини интересно, исто така, е и сознанието дека познатата Фројдова студија „*Das Unheimliche*“, настанала во Виена во истата 1919 година, кога Виктор Борисович Шкловски го публикувал во Москва манифестот на руската формалистичка школа, „Уметноста како постапка“. Пред да обрзложам што ги поврзува сега овие два култни текста со примерите на Конески⁸, да видиме како таткото на психоанализата го дефинирал насловениот поим: „*Heimlich* е збор кој го развива своето значење согласно со амбивалентноста, толку долго, додека конечно не се совпадне со својата спротивност, *Unheimlich*. На извесен начин, *Unheimlich* е *Heimlich*“ (2010, 17), вели Фројд и наведува подолг извадок од еден *Речник на германскиот јазик*, објавен во 1860 година. Од тој извадок јасно се гледа дека:

Heimlich, а. (-keit, -en): 1. исто како и *heimlich*, *heimelig*, е домашен, не туѓ, близок, питом и доверлив...; оној кој припаѓа на куќата, на семејството, или се смета за таков; сп. лат. *familiaris*: доверлив, близок човек на куќата, повереник... А за животно: „питомо, она кое со доверба му приоѓа на човекот; спротивно на диво, на пр.: животно кои не е ниту диво, ниту домашно, итн... И потоа му: 2. скриен, притаен, затаен... кога нешто сакаме да сокриеме; спо-

⁸ На Конески, претполагам, му биле познати и Фројдовите теориски списи (науката, впрочем, беше парадигма за интелектуалната елита на 20 век), можеби не на германски, но сигурно во превод на некој од словенските јазици. Како сестран научник и полиглот, покрај словенските, Конески активно ги користел францускиот, германскиот и англискиот јазик (1992, 454), така што мојата претпоставка е сосем веројатна.

реди со таен /geheim/... да се прави нешто тајно (зад грб)...; тајна љубов, грев...; скриен, подмолен, лукав и зол...; и отворен, слободен, сочувствителен и пресретлив кон пријателите во неволја...; откривање, разоткривање на нечији тајни...; таинственост и сплеткарење под рака... Кон ова, исто така, треба да се додаде и спротивноста Unheimliches: она што буди, nelaгода; измачувачко и морничаво...; она што се чини чудно, како привид...; стравотно, зачудно, што требало да остане тајно, скриено..., пишува Фројд (2010, 11–15) и продолжува: Тоа што е интересно во овој долг цитат е зборчето *Heimlich*, кое покрај многубројните значенски нијанси упатува и на онаа која се преклопува со својата спротивност, *Unheimlich* – имено, кога скриеното станува морничаво, чудно... „Ние го нарекуваме тоа *зачудно(!?)*, а вие *скрито*...“ Општо кажано, предупредени сме дека зборот *Heimlich* не е еднозначен... Наспроти тоа, ни се укажува и на една Шелингова забелешка за содржината на поимот *Unheimlich*... како *нешто целосно ново, нешто за кое нашето очекување, по сè изгледа, не било спремно*. Имено, *Unheimlich* е сето она што требало да остане тајно, притаено, скрито, а излегло на виделина (2010, 15–16, истакнато то и чуденката се мои).

Со оглед на тоа дека придавката *Heimlich* во германскиот јазик потекнува од именката *Heim* (којашто значи дом), јасно е зошто Фројд коренот на овој поим (како и на несвесното, впрочем), го барал во лингвистиката, а не во мистиката. За таткото на психоанализата, *Heimlich* имал амбивалентно значење кое се совпаѓало со неговата спротивност – флуидниот и речиси непреводлив поим *Unheimlich*, чиј семантички спектар варира од одбивно, стра(ш)но, недопадливо, сенишно, зазорно, непријатно, до домашно, вернакуларно, опскурно, присно, окултно, скрито..., „нешто што било потиснато, но излегло на виделина“ (Freud 2010, 40). Јасно е дека со ова „враќање на потиснатото“ Фројд ја опишал, заправо, нарушената перцептивна очигледност, предизвикана од ненадејниот упад во свеста на она од кое разумното Јас посакало да се ослободи. Благодарение токму на таа „изместеност“ во рутинското перципирање (својствена за Шкловски и неговиот термин *острашение вещей*), и субјектот во примерите на Конески можел да постигне ефект на „естетска nelaгода“, *очудувајќи* го не само формалистичкото доживување на стварноста, туку и Фројдовото толкување на морничавоста..., а зошто да не и Лакановото поимање на „другоста“, како другост на несвесното што избилло од монолитниот свет на говорниот субјект... Излегува дека поимот морничаво (или, ако сакате, *острашено*) е само поинтензивен степен на поимот очудено, исто како што потиснувањето на забранетото е поактивен одбранбен механизам од забораването на вообичаеното. Затоа, во структурна смисла на зборот, споменатото *острашение* на Шкловски и она *Unheimlich* на Фројд, би биле изоморфни поими (Епштејн 2014, 54–55).

Ќе се задржам уште малку на споменатата Фројдова студија, за да појаснам зошто концептот „морничаво“, покрај психоаналитичкото, бара и естетско толкување. Еве што запишал Зигмунд Фројд:

Резултатот до кој дојдовме гласи: до морничавост во доживувањето се доаѓа или кога *потиснатите инфантилни комплекси* повторно ќе оживеат поради некаков впечаток, или кога имаме чувство дека одново се потврдиле *надми-*

натите примитивни уверувања. Конечно, склоноста кон глатки решенија и транспарентноста на прикажувањето, не смеат да нè одвратат од признание дека двете доживувања на морничавото... не може секогаш остро да се разграничат. Ако се присетиме дека примитивните уверувања се тесно сврзани со инфантилните комплекси, дека се всушност вкоренети во нив, нема да нè зачуди многу бришењето на тие ограничувања (2010, 44, истакнатото е мое).

Пренесено со мои зборови, тоа би значело дека човек не се плаши толку од непознатото, колку од познатото кое се отуѓило и станало скрито, за да се врати повторно во својата спротивност, како очуденост / непријатност / острашеност, како *заумност* која потиснатата материјална реалност ја заменила со психичка, соголувајќи ја постапката до степен на стилема која чавките ги претвора во орли, а кумот во зет. Едно сосем неочекувано „престапение“ кое од еден секојдневен, колоквијален јазик направило поетичен говор.

Се враќам сега на Јакобсон кого Конески имал можност и лично да го сретне, да го чига и п(р)очитува. Во 1954 година се одржал во Белград еден меѓународен славистички состанок. Конески тогаш го запознал „славиот професор Роман Јакобсон“, кој својата кариера ја беше започнал во Москва, па преку Прага стигнал до Америка, носејќи го преку *Големата Бара*, во јазикот и во литературата, прочуениот руски формализам. Сакајќи да го избегне во Белград претставувањето на својот реферат на еден од светски познатите јазици, овој голем руски лингвист му пристапил на Конески со предлог неговиот текст да биде преведен на македонски. Но, Конески учтиво го одбил разuverувајќи го дека аудиториумот, сепак!?, би можел тоа да го сфати „прилично чудно и со резерва“ (Андреевски 1992, 207).

И Вангелов во книгата *Филолошката критика на Конески* (2021) укажува на истата средба во Белград. При тоа, тој чувствува потреба да нè информира дека некаде во седумдесеттите години од 20 век, за време на неговиот студиски престој во Париз, имал можност да се запознае со содржината на една знаменита книга. Се работи за *Questions de poétique* (1973), зборник со текстови од еминентниот лингвист Роман Јакобсон, редактирани и преведени од исто толку еминентниот Цветан Тодоров. Тие текстови не само што повторно му ги откриле тезите на руските формалисти, туку го увериле дека би можело да има тука „нешто заедничко со уметничката и научната литература на Конески“ (2021, 8). Еве на што се должи уверувањето на Вангелов.

Имено, за време на академскиот престој во Прага, покрај познатата дистинкција меѓу референцијалниот јазик (на комуникацијата) и книжевниот (поетскиот) јазик, Роман Осипович ја нагласувал, исто така, и аналогијата меѓу лингвистиката и книжевната теорија. Така, во центарот на неговите проучувања влегле поимите структура, функција и знак. Применувајќи ја, како и прашките теоретичари, Сосировата лингвистичка концепција, Јакобсон ги дефинирал спецификите на поетскиот јазик, поставувајќи ги темелите на структуралната анализа во книжевноста. Заправо, со неговиот текст „Што е поезијата?“ (1933) и со оној на Јан Мукаржовски, насловен „За поетскиот јазик“ (1940), како да започнала потрагата по универзалните и вонвремените специфики на книжевното дело, најавувајќи ја структуралната семантика во книжевноста. За неа пишував во текстот „Структурализмот и постструкту-

рализмот во книжевната теорија и во хуманистичките науки“ (Бановиќ-Марковска 2018, 11–78), но сега би сакала да се задржам на книжевно-теориски согледби, што кај Конески ги поттикнал Јакобсон, но и прашките структуралисти.

Уверени, заправо, дека литерарноста⁹ е клучниот предмет на книжевната наука, теоретичарите на Прашката школа ја промовирале естетската функција на зборот. Насочени кон книжевната порака, тие го истражувале и системот на односи што во чинот на комуникацијата го разменуваат меѓусебно испраќачот и реципиентот, така што книжевното дело за нив било знак со различни функции (референцијална, емотивна, поетска, конативна, фатичка, метајазичка), но и резултат на размената што се одигрува меѓу три инстанции во комуникативниот чин: од една страна испраќачот, примачот и пораката (Јан Мукаржовски), а од друга страна контактот, контекстот и кодот (Роман Јакобсон). Со оглед пак, на тоа дека најважната специфика за Прашкиот структуралистички круг била поетската функција на зборот, основната преокупација за нив била одговорот на прашањето „што е *поетичноста*?“

Благодарение токму на овие учени книжевни теоретичари и лингвисти, Конески успешно ја согледал и до просирност точно ја артикулирал својата перцепција за поетичноста. Во разговорите со Андреевски, на неколку места, тој самиот подвлекува дека при создавањето на песната добро е да се избираат релевантни податоци, чиј краен резултат треба да биде *поетската порака како поента* на песната.

Во таа смисла – вели Конески – се разликуваат две рамништа. *Рамништето на описот*, на подборот на подробности, конкретни и *рамништето на пораката* преку поентата на песната (1992, 217–218, истакнато то е мое). И подолу: Бидејќи песната сведена само на конкретен податок не е ништо. Таа треба да носи некаква *порака поетска*. Некаква уметничка порака. Песната се создава со првиот збор, но таа е создадена дури кога ќе добиеме една *порака* што ги надминува како сума тие конкретни податоци, кога се јавува како *автономна значенска сфера* (1992, 220, истакнато то е мое).

Кажано со други зборови, поетичноста за Конески не можела да биде ништо друго освен значењето на песната, како поетска порака, како отворена сфера збогатена во чинот на комуникацијата¹⁰, меѓу авторот и читателот на таа песна.

Еве нè сега повторно кај Јакобсон. Во култниот есеј „Лингвистика и поезика“ (1960) тој ја дефинира поетската функција на зборот, не како единствена,

⁹ Поимот *литерарност* го вовел Јакобсон во текстот „За најновата руска поезија“, именувајќи ја со него есенцијата на книжевниот израз.

¹⁰ „Штом престанува можноста за *комуницирање*, тогаш немаме ни уметнички чин, бидејќи нема можност за *трансмисија*... – појаснува Конески – Таа (поезија) што не може никој да ја дешифрира, што нема *код* за нејзиното дешифрирање – таа поезија не е поезија... Штом ќе се премине границата која од сферата на комуникација води во сферата на чисти шумови, во сферата во која не се пренесуваат никакви пораки, никакви значења, тогаш престанува и можноста нешто да се сфати како уметнички текст...“ (1992, 222–223, истакнатото е мое). Еве го повторно влијанието на Јакобсон, всушност на неговата комуникативна тријада: контакт – контекст – код, објаснета со речникот на Конески.

ами како доминантна одлика на вербалните уметности, опишувајќи ја притоа како „насоченост (einstellung) кон самата *порака*“ (Jakobson 1966, 294). Со ова доживување на поетската порака, повеќе како лингвистичка форма одошто како содржина, Јакобсон го поставил всушност лингвистичкиот критериум за поетската функција на јазикот (Jakobson 1986). Нешто слично среќаваме и кај Конески:

Под уметничка порака – вели тој – разбираам уметнички валиден резултат. Не нешто што може во реченица да се каже... Тоа не е ништо. *Треба*, тоа што го кажуваш *да зазвучи со звук на еден уметнички текст*... Значи, теоретски е јасно само едно..., дека резултатот треба да доведува до поетска порака. Ако ја нема, нема поетско дело (1992, 229, истакнатото е мое).

Но Јакобсон отишол подалеку од Конески. Учил дека во основата на нашето вербално изразување стојат две операции: селекција и комбинација, при што, во оној момент кога од оската на селекција избираме збор од регистрот слични или синонимни зборови, ние го надградуваме, всушност, тој збор со семантички сродни глаголи позајмени од оската на комбинација (1966, 296). Ова вербално однесување кое е карактеристично само за поезијата, а се потпира врз принципот еквиваленција меѓу поимите сличност и блискост, му дало за право на овој филолог од светски глас да заклучи дека во основа, секоја метонимија е по малку метафорична, а секоја метафора – метонимична (1966, 313). Затоа и можел спрегата меѓу звукот и значењето да ја види како „проста последица на надградбата по сличност и по блискост“ (1966, 316).

Се разбира дека овие согледувања не го потиснале кај Јакобсон сознанието дека поетскиот јазик е, сепак, подреден на системи од повисок ред (на општиот јазик и на книжевната традиција). Затоа сметал дека треба да се отвори и прашањето за влијанијата во јазикот и во книжевноста. Знаејќи дека книжевните дела секогаш упатуваат на други дела од системот што го потврдуваат или го негираат, Јакобсон ја акцептирал и традицијата во поетското творење, па покрај синхрониската перспектива во своите лингвистички и поетички истражувања, ја имал предвид и дијахронијата. А таа, совршено вклопена во креативната заложба на нашиот Конески, само ја потврдува органската поврзаност на неговата песна со традицијата, и на неговата ингерна (лична) поетика со доминантните теориски струи на едно време, како јасен доказ и показ дека не може да постои изворна поетика без изворна песна, оти секоја имплицитна поетика е, всушност, поетика реализирана во песна (Старделов).

За светската интелектуална елита од 20 век јазикот беше врвна парадигма и трајна опсесија¹¹. Содржана во една Јакобсонова модификација на познатата Теренциева мисла *homo sum, humani nihil a me alienum puto*, споменатата опсесија – *linguista sum, linguistic nihil a me alienum puto*¹² – како совршено да го отсликува и нашиот Конески, неговиот лик и дело. Со неа, еве, го затворам моето излагање и ви благодарам за вниманието.

¹¹ Имено, „лингвистот кој е глуп за поетската функција на јазикот и книжевниот проучувач кој е рамнодушен кон проблемите на лингвистиката и неупатен во лингвистичките методи, се под еднакво чист анахронизам“, сметал Јакобсон (1996, 324).

¹² Лингвист сум, ништо лингвистичко не ми е туѓо.

Цитирана литература

Кирилична:

- Андреевски, Цане. 1992. *Разговори со Конески*. Скопје: Култура.
- Бановиќ-Марковска, Ангелина. 2018. „Структурализмот и постструктурализмот во книжевната теорија и во хуманистичките науки“. *Критички методи и толкувања – Том II* (редактор акад. Катица Кулава), Скопје: МАНУ, 11–78.
- Вангелов, Атанас. 2004. *Конески и Јакобсон*. Скопје: Фондација за македонски јазик „Небрегово“ и весник „Време“.
- Вангелов, Атанас. 2020. *Лирската биографија на Конески*. Скопје: Слово.
- Вангелов, Атанас. 2021. *Филолошката критика на Конески*. Скопје: Слово.
- Епштејн, Михаил Наумович. 2014. „Језиво и необично. О теоретском сусрету С. Фројда и В. Шкловског“. *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 49–58.
- Конески, Блаже. 1990. *Ликови и теми*. Скопје: Култура.

Латинична:

- Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Jakobson, Roman. 1986. *Šest predavanja o zvuku i značenju (sa predgovorom Klod Levi-Strosa)*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji (1919)*. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Šklovski, B. Viktor. 1969. *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost, 13-16.
- Šklovski, Viktor. 1991. „Umetnost kao postupak“. *Teorijska misao o književnosti* (priredio Petar Milosavljević). Novi Sad: Svetovi, 445-454.

Summary: In this essay, we discuss several literary-theoretical aspects that make the *implicit* poetics of Koneski explicit. These are terms close to the doctrine of the Russian formalism and the structuralism of the Prague school (Shklovsky's *остранение вещей* and Jacobson's *actualization*). To point out that the formalist experience of reality has to do with Freud's interpretation of the uncanny, I also introduced the term *unheimliche*. This essay discusses them as well as the poetic function of the previously-mentioned word, raising the question of influences in language and literature. It not only confirms the organic connection of the poem with tradition but it also reveals the connection between Koneski's personal poetics and the dominant theoretical currents of his time.

CIP-Каталогизација во публикација Национална и универзитетска библиотека
"Св. Климент Охридски", Скопје

929Конески,Б.(062)
378.096:8(497.71 1)" 1946/2021"(060.91)

МЕЃУНАРОДЕН научен собир 100 години Блаже Конески и 75 години Филолошки
Факултет [Електронски извор] : Скопје, 13–14 декември 2021 г. / Зоран
Анчевски, Емилија Црвенковска. - Текст во пдф формат, содржи 414 стр. -
Скопје : Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје Филолошки факултет
„Блаже Конески“, 2023

Начин на пристапување (URL):

<https://flf.ukim.mk/wp-content/uploads/2023/03/100-godini-Koneski-1.3..pdf>.

- Наслов преземен од екран. - Опис на изворот на ден 13.03.2023 год.

ISBN 978-608-234-100-2

а) Конески, Блаже, 1921-1993 -- Собири б) Филолошки факултет "Блаже
Конески" (Скопје) -- 1946-2021 – Јубилеи

COBISS.MK-ID 59709445