

М. Ѓорѓиева-Димова (Скопје, РС Македонија)

Пролегомена за современата македонска поезија

Анстракт: Во македонската литература, лирската поезија, во континуитет, има статус на еден од доминантните книжевни жанрови, којшто е атрактивен за автори од различни генерации. Овој текст нуди интерпретативен и типолошки преглед на шест стихозбирки од најновата македонска поезија, објавена во 2021–2022 година. Интерпретативниот фокус е поставен врз тематските, врз структурните, врз композициските и врз јазично-стилските одлики во поезијата на Зоран Анчевски, Ристо Лазаров, Санде Стојчевски, Виолета Танчева-Златева, Даниела Андоновска-Трајковска и Андреј Ал-Асади.

Клучни зборови: македонска книжевност, лирска поезија, интерпретација

М. Gjorgjieva-Dimova (Skopje, RN Macedonia)

Prolegomena for Contemporary Macedonian Poetry

Abstract: Lyric poetry in Macedonian literature, continues to have the status of one of the dominant literary genres, attractive to authors of different generations. This text offers an interpretive and typological overview of six books of poems from the recent Macedonian poetry, published in 2021–2022. The interpretive focus is placed on the thematic, structural, compositional, and stylistic features in the poetry of Zoran Anchevski, Risto Lazarov, Sande Stojchevski, Violeta Tancheva-Zlateva, Daniela Andonovska-Trajkovska, and Andrej Al-Asadi.

Key words: Macedonian literature, lyric poetry, interpretation

СУПТИЛНОТО ЛИРСКО ПЕЕЊЕ

Суптилноста на лирското пеење – тоа е, несомнено, првичниот читателски впечаток од средбата со најновото поетско остварување на македонскиот поет Зоран Анчевски, *Збунети компаси* (2021). Тоа, секако, се должи и на творечката зрелост на поетот, но и на умењето да се сочува креативната концентрација од почеток до крај, рамномерно на сите рамништа од збирката. Станува збор за комплексна стихозбирка чијашто доминанта лежи во тематската, во структурната и во композициската хетерогеност, која доследно и кохерентно е реализирана на рамниште на поединечните песни, на рамниште на циклусите, но и на рамниште на книшка

целина, што се потврдува и преку суптилно поставената корелација меѓу првата и последната песна (*Зборовите* и *Нов јазик*).

Тематската разиграност на стихозбирката е вешто скротена низ тематски организираниите циклуси.

1. Низ металирските / авторефлексивните песни што го сочинуваат првиот циклус, насловен *Ars poetica*, а коишто тематизираат одделни поетско-естетски категории.

2. Низ песните што ги опејуваат природата и природните појави во вториот циклус, насловен *Природни случки*, кој дополнително е симетризиран со циклусот годишни времиња, така што песните мотивски и метонимиско-синегдохиски, редоследно, говорат за пролетта, за летото, за есента и за зимата.

3. Низ песните што ги реактуализираат типично лирските, перенијалните теми (во третиот циклус, насловен *Распит пред незнајното*): раѓањето, смртта, болката, злото, доброто, гревот... Впрочем, тој парадигматично лирски тематски комплекс е најавен уште во првиот стих «Стари се тоа и досадни прашања» од песната *Распит за раѓањето*, со којашто започнува циклусот. Неговата компактност дополнително е обезбедена и со оглед на тоа што песните се поврзани и преку доследната употреба на интерогативната форма / интонација / интерпункција и синтакса, потоа, преку насловите на десетте песни во кои е содржан зборот распит, како и преку анафоричната ритмика, односно преку постапки што ја сугерираат иманентната одлика на лирската песна како запрашеност, како зачуденост пред и вознемиреност од вечно актуелните прашања. Впрочем, да потсетиме на автопоетичката песна *Поети* на хрватскиот поет Антун Бранко Шимиќ (1898–1925) која започнува токму со констатацијата: «Поетите се чудење во светот».

4. Низ песните кои суптилно упатуваат на актуелни состојби во современиот свет, и на локално и на глобално рамниште («Темно е пак во мојата езерска земја – / убавината и е обесена на суви дрвореди / што сенки се на монаси во бавна литија. / Тука нема ни тешкото оро кој да го заигра, / дури зурлите здурнале отаде споменот / на вишните врвој што не сме ги заслужиле. / Ни боливачот нема кој за илјач да го збере / по ливадите покриени со стругунки од слана, / житото мувла го фаќа неврзано в снопје»), но и ненаметливо исповедно ги сеизмографираат колку личните, толку и општочовечките драми и состојби (циклусите *Збунети компаси* и *Кажување вистини и лаги*).

Во таа смисла, широкиот тематски регистар во стихозбирката на Анчевски ја потврдува тезата на Џонатан Калер за «прекумерноста (екстравагантноста) на лириката», како нејзина жанровска специфика: «Не само што лирските песни делуваат како подготвени да се обратат на речиси сè што е приоритетно во однос на вистинската публика (ветерот, тигарот, мојата душа), туку тие го изведуваат тоа со хиперболичен акцент» [Калер 2012: 118]. Циклусната организација, пак, која се темели првенствено врз тематскиот критериум, но и врз одредени формални параметри, има дополнителен кохерирачки ефект, интензивирајќи го тројниот статус на секоја песна: и како автономна, заокружена целина; и како текст што е во (тематска) корелација со останатите песни од циклусот; и како текст што учествува во создавањето на дополнителното, (над)циклусно значење.

Структурната хетерогеност во стихозбирката, пак, ја оголува «внатрешковната комуникативност» во песните, варирајќи ги «еготивните, апелативните и автокомуникативните» лирски структури [Левин 1998: 464–482]. Во песните од

Збунети компаси лирскиот субјект се пројавува во различни граматички лица: и во прво и во трето лице, повремено парентетички коментирајќи, напати се колективизира со извесно ние (*Песна – леден брег*), кое се пројавува низ обраќањето до извесно ти (поретко и до вие), но и кое автокомуникативно го обединува обраќањето до второто лице како себеобраќање, но и како истовремено обраќање до секој кој може да се идентификува со таа позиција – поетот, човекот (на пример, во песните *Зборовите, Убавина, Сè е кажано, Потаму од пролетта*). Дел од песните со апелативна структура (*Песна – леден брег, Песна – жив оган, Распит на смртта, Распит пред ноќта, Распит за болката, Распит пред сонот*) ја користат апострофата како иманентно лирска постапка која не само што го оприсутнува експлицитното ти (песната, смртта, ноќта) како структурна категорија и варијанта на лирскиот објект, туку и како ефектуирање на она што Џонатан Калер го именува како «триангуларен адресат» во лирската песна. Според него, чинот на обраќање преку којшто се оприсутнува адресатот – отсутните или неживите ентитети – го ефектуира посредуваното, индиректното адресирање на читателот, додека во истовреме го фокусира моментот на обраќање и ја поставува песната како епидеиктички дискурс, односно како искажување вистини за светот и како афирмација на одделни вредности. Оттаму, лирското обраќање, како обраќање до читателот преку адресирањето некого или нешто, ја прави песната да биде «перформанс, кој е најадекватен превод на терминот епидексис, т. е. лирска акција или лирски настан, функционирање на песната во светот» [Culler 2015: 186].

Во контекст на структурната разновидност во стихозбирката особено е индикативна песната *Пророк – на Богомил Ѓузел* (1939–2021), со оглед на нејзината дијафонична обликуваност. Според Тихомир Брајовиќ, «дијафоничноста или реторското двогласје е една од ‘мимикриските’ можности на монолошкото (ис)кажување како базичен израз на лирскиот поетски модус или жанр», така што двогласјето има «функција на интерно релационирање» [Калер 2012: 110]. «Моноперспективноста, фиксираноста врз една гледна точка и врз монофонскиот хоризонт на (ис)кажување, што ѝ својствен, се откриваат како фундаментално обележје на лириката, дури и кога прозопопејското свртување и обраќање кон Другиот е толку нагласено што поздразбира имагинативно давање живот на она што е отсутно, недофатливо, исчезнато или неживо» [Калер 2012: 109]. Впрочем, уште Михаил Бахтин во студијата *Речта во поезијата и речта во романот* дистинктивно ја елаборира лириката како монолошки дискурс, наспроти дијалогичноста и полифоничноста на романот:

Не јас не сум древен пророк, велиш,
 кој иднина би знаел лесно да прорече,
 ниту, пак, намера сум имал да бидам.
 Човек сум што на крстопат седнал
 за млад некој азган-поет таму да начека.

 Ете таков сум ти јас пророк, велиш.
 не можам неможното да го сторам можно,

 Не, не – не сум јас древен пророк, велиш.
 Деновите бројани ми се, гриска мрак и млеко.

Во стиховиве на Анчевски двогласјето е организирано така што говорот на лирското јас во три наврати е небаре прекажан, цитиран од страна на друг говор-

ник, кој паралелно е поставен и како слушател, односно соговорник така што во завршната строфа за читателот останува загатката или интенционално создадената двосмисленост кој од двата гласа / говорника ја соопштува констатацијата «Стварноста е сé».

Суптилноста на лирското пеење на Анчевски е видлива и во дискретното интертекстуално раслојување на текстот, обезбедено низ вешто дозираните интертекстуални релации, индицирани (мото)цитатно, алузивно, парафразирано, реминисцентно, со книжевни, некнижевни, митски и библиски текстови, со кусите фолклорни жанрови (гатанката во стихот Се креваш бавно, неволно, / како висок-тодор-без-коски). Особено се впечатливи модалитетите на интерполирање на поезијата на Блаже Конески во одделни песни од *Збунети компаси*: сите упатувања се направени без експлицитни сигнали (наводници, курзив или објаснување во фуснота), така што препознавањето е препуштено на читателската компетенција. Стихови од песната *Жештина* на Конески се парафразирани во песната *Лилјаџи* на Анчевски: «Цивкаат, чиниш чеканчиња на калајџии / сингараат по црната небесна тепсија»¹. Комплементарноста на злото и доброто кое Конески во циклусот *Песни за Марко Крале* го афирмира низ етичкиот пар злодобро, што е особено нагласено во последната песна од циклусот, *Песја брдџе – епилог*, е алудираан во песната *Распит пред злото* на Анчевски: «Може ли тогаш да судиме чесно за некое добро, / ако барем еднаш не сме му подале рака на злото?» Стихот «Да се обсирам подозриво, да думам да шестам» од песната *Болен Дојчин* на Конески е евоциран во стихот «сонувам како на сон се прашам, се думам и шестам» во песната *Распит пред сонот*, додека метафоричниот опис на црешните («во широките крошни на црешните / што се подаваат со црвени бакнежи») од песната *Рано лето* на Анчевски е алузија на метафорично-персонифицираниот опис на јаготките во истоимената песна на Конески: «Ние сме црвени усни на земјата, / Румени нејзини целиви!» И, секако, рефренското повторување на лексемата скипна во неколку фигуративни склопови во песните на Анчевски (полето скипнало ко празен мев; езерото скипнало; скипнатата надеж; скипнати сенки), недвосмислено ја наметнуваат асоцијацијата со стихот «Сонот ми скипна» во песната *Стерна* на Блаже Конески. Интертекстуалните референции се проширени и со дискретните интермедиијални релации со музиката, што е метајазично-паратекстуално најавено во насловите на песните *Пролетно рондо* (рондото, кое истовремено е и лирска и музичка форма) и *Есенска fuga*. Дополнителен ефект во вака сугерираното корелативно читање на песните имаат и интратекстуалните релации меѓу одделни песни, како, на пример, песните *Летно пладне* и *Зимска ноќ* од вториот циклус. Песните се сочинети како своевиден диптих, реализиран низ корелативноста и на рамниште на поетски слики и на фигуративно и на композициско и на формално-графичко, стиховно рамниште, а со што тие отскокнуваат од останатите песни во циклусот.

«Јадецот на пладнето се скршил / од повтеж за утринска нежност» (*Летно пладне*)

«Превалецот на ноќта замрзнал / во сонот за летна благод» (*Зимска ноќ*)

«Летната трпеза испукана лепеза што нуди / сал крти белутраци ко јалови боски» (*Летно пладне*)

«Зимската трпеза е кристална лепеза што нуди / сал крти подноктици ко јалово саќе» (*Зимска ноќ*)

¹ «Денеска / в небо, / оние сини анѓелчиња / со бели крилца, / цело јато, / што прават и што бараат? / Тие една / голема, / тие една усвитена тепсија / облагаат со злато / и по неа, / по краиштата и средето / со златни / чеканчиња / маваат и / сингараат» (Блаже Конески, *Жештина*).

«Потсмешлив ветер ги раствора /облаците во ништо» (*Летно пладне*)

«Ветер со заби ги грицка облаците во трошки» (*Зимска ноќ*)

«Жешко е... / Сачччч...» (*Летно пладне*)

«Ладно е... / Цибррррина...» (*Зимска ноќ*)

Песните на Анчевски се читаат како еманација на конститутивните одлики на лирската поезија / песна и во композициска смисла, така што тие ја нагласуваат «лирската перцептибилност», «хоризонталната и вертикалната организација на текстот» [Užarević 1991: 40–41]. Прво, рамките / границите на поетскиот текст се потенцирани преку (под)насловите кои имаат различна функција во однос на песната што следува: тие се или самостојно експресивни (*Песна – леден брег*, *Песна – жив оган*), или имаат метајазична функција (*Пролетно рондо*, *Есенска fuga*, *Стихуван трактат за песната – Бог*) или ги најавуваат структурните категории во песната, главно лирскиот објект (*Зборовите*, *Поет*, *Езеро*, *Поплава...*). Второ, версификациските варијации ја истакнуваат формално-графичката, визуелната перцептибилност на лирскиот текст. И покрај редуцираната употреба на римите, токму стихот, со неговата осмислено поетизирана синтакса и семантичката лиснатост која произлегува од кумулирањето фигури и во рамките на еден стих, без притоа да делуваат китнесто, ја има моќта да го обезбеди поетскиот ритам. Анчевски доследно ја користи строфичната организација на песните, со варијации и на строфично и на стиховно рамниште, така што дозирано го користи ефектот на скалести стихови, како и моноверсната строфа, истакнувајќи ја композициската функција на рамката на песната – нејзиниот крај. Според Јосип Ужаревик, крајот во лирската песна има исклучително важна композициска функција, така што песната е «градена како хиерархија од краеве: крајот на метарот (т.е. ритмичката единица), крајот на полустихот (и со него поврзаната цезура), крајот на стихот (кој во истовреме е и крај на вториот полустих, крај на ритмичката низа; вообичаено, тоа е и крај на синтагмата, односно на синтаксната единица), крајот на строфата, крајот на песната» [Užarević 1991: 54]. Тоа, смета Ужаревик, го сугерира «телеолошкиот аспект» на песната, бидејќи смислата на крајот е присутна во секој елемент од структурата и дополнително ја нагласува вертикалната организација на лирскиот текст. Овој композициски аспект на крајот во дел од песните на Анчевски е нагласен преку употребата на моноверсните строфи: присутни во девет песни, тие, главно, се поставени како графички и синтаксички независни во однос на претходната строфа, но секогаш во семантички континуитет со неа, како своевидна поента, направена од страна на лирскиот субјект (песните *Пророк*, *Sé e кажано*, *Летно пладне*, *Зимска ноќ*, *Распит на смртта*, *Дома си – не си?*). Поретко, моноверсната строфа е само графички изделена од претходниот текст, но синтаксичко-интонациски и значенски е дел од него, како, на пример, во песните *Убавина*, *Потаму од пролетта*, *Бајка*.

Во теориските дескрипции на лириката, вообичаено, се посочува нејзината дистинктивност како автореференцијален жанр, со оглед на фокусираноста на песната врз јазичната организација. Во таа смисла, и Џонатан Калер ќе констатира дека лирската песна има «комплексен исказен апарат», така што таа создава «ефекти на изразување без нужно да креира говорници или гласови, што, според него е еден од четирите основни параметри на лирската песна» [Culler 2015: 137]. Мајсторството на Анчевски е манифестирано и на ова рамниште: јазично-стилските квалитети во *Збунети компаси* се видливи и на микрорамниште (стихот)

и на макрорамниште (песната, циклусот). Тие се реализирани, првенствено, низ употребата на семантичките и на синтаксичките стилски фигури, со повремено вметнување и на фонеморфолошките фигури. Низ стиховите провејуваат извонредно осмислените поетски метафори, градени, практично, со употребата на сите принципи на структурирање на метафората («див аџамија-поток ти жубори под кожата»; «скипнатата надеж»; «зборовите му се боринки на огнот»; «Песна-жив оган»; «јадецот на пладнето»; «едрата на видот», «летната трпеза испукана лепе-за»; «сосвездијата се влакнести гасеници»; «гнездата на птиците-чиниш дрочни дојки / на млади доилки»; «болката е некрунисана кралица на сите сетила»), честопати во комбинација и со персонификациите кои се употребени во одделни стихови, но и како доминанта во создавањето на цела песна (*Страв и Храброст, Поток*). Метонимиско-синегдохиските склопови доминираат во песните од вториот циклус како носители на дескрипцијата на «природните случки» («крилјата на преселбите земаат замав»), додека помалку се фреквентни оксимороните («збунети компаси»; «да засуни сал тишината»; «ладни пламени»; «бели темници»; «водни мрамори») и синестезиите («модар молк»; «искра на звукот»).

Статус на стилска доминанта во стихозбирката добиваат компарациските разгранувања на лирскиот исказ и нивното ефектуирање во поетските слики («полето го гледаат ко топла, пресна погача»; «калта ни доаѓа на вечера ко речна нимфа»; «се гои ко густа магла»; «облаците бабрат ко едра»; «следат денови ко мешини од пискот и лелек»; «сонцето е бледо ко крупна ларва»; «сал крти белутраци ко јалови боски»; «ваква тишина и јанса никогаш не ја било: / се калапи густо ко бала суво тутунско лисје»; «сама си како сломен човечки глас в пустина»; «зборовите чрчорат и прскаат ко врело масло на оган»; «стрпливи како парталави питачи»; «сонцето е бледо ко крупна ларва»; «првиот снег... стежал врз последните рози / како бушава бела јамболија»; «гревот има разнобојни очи: / миголка ко јагула, /лази брзо ко чкрапја»), а одделни песни се обликувани низ доследната кумулативна употреба на компарациите (на пример, песните *Зборовите* и *Летен облак*). Поретко, се користи варијантата на елиптирана поетска синтакса и тоа преку употреба на зегмата («ги заменил / бедата со азно / гревот со доблест, / зLOBата со мудрост / злочинот со прелест»; «со какво горко слатко и црна вода ги гостиш»; «празните амбари веќе сонуваат за нови жетви, / а испиените буриња заборав – за нови гроздобери»). Иако не се наполно отсутни, сепак дозираната употреба на фонеморфолошките параномастични склопови («и билото да ти го сети – ја го било, ја го не било»; «и вјасаат да ја навјасаат јансата»; «во кој ни птиците немаат прелет – од прелеста ништо»; «смагни облици и облаци»; «нема облак и облик») и на глаголските ономатопеи (чрчорат, баботат) е индикативна за видот на поетско писмо што го преферира Анчевски. Јазичната свежина на исказот е обезбедена и низ вклучувањето на архаично-разговорната лексика во авторски обликуваните фигуративни склопови и тоа на лексеми кои се поретко книжевно експлоатирани, покрај оние што веќе се дел од уметничкото поетско писмо: аџамија, азган, војва, грска, се котка, ибришими, мрансулец, нариса, цишка, првкаат, кршкаат, миголкаат, шикла, цишка, басара.

ВЕЛИКАТА МЕТАЛИРСКА КНИГА

Стихозбирката *Великата лирска песна* (2021) на Санде Стојчевски е автореференцијална и метакнижевна илустрација на најавата содржана во насловот, односно демонстрирање на (авто)поетичките ставови на поетот за лириката, со

истовремена нивна илустрација низ конкретните лирски песни. Кохерентната целина на збирката се реализира низ две доминанти:

1. Металирската, манифестирана (експлицитно и имплицитно) на неколку рамништа:

а. метатематски: низ авторефлексивното тематизирање на песната и на поетот, што е особено видливо во првиот циклус, насловен *Стари монети*;

б. интертекстуално: низ цитатно, алузивно, реминисцентно сугерираните релации со различни прототекстови (книжевни, библиски, црковни, филозофски, филмски, фолклорни)¹;

в. автоцитатно: низ врските со претходните песни на Стојчевски (на пример, песната *Откључокот од мудроста* од оваа стихозбирка и претходно објавената песна *Област*);

г. низ експлицитните критички коментари за лириката (на пример, песната насловена *Куќа-песна*);

д. жанровски, низ застапеноста на сонетната лирска форма и нејзиното креативно изневерување со «минус-постапката» на безримието и на метричко-ритмичката варијација; постапките на жанровско прекодирање (молитвата и псалмот); низ постапката на правење препев, освестувајќи ја пред читателот важноста на спрегата звук – значење во песната и важноста во обезбедувањето на тој ефект во препевот (песната *Кизај Икчано* и нејзиниот последователен препев *Опачки јазик* и последниот дистих од песната *Небо на гумно* кои се препев на кумановски на два стиха од песната *Чудовишта* од францускиот поет Е. Гилвик).

2. Јазично-стилската: следејќи го примарно модернистичкиот поетски идеал за експлоатација на звуковниот потенцијал на јазикот / зборот, за самодоволноста на поетскиот знак, Стојчевски илустративно посочува можни модуси на ефектно очудување на поетскиот говор, односно нагласување на метајазичната функција на лирската порака: низ песните пишувани на црковнословенски јазик; низ песните пишувани на кумановски дијалект со графички означениот акцент; низ експлоатацијата на тајните (просјачки, пословечки, опачки) јазици (песната *Кизај Икчано*); низ микстурата од архаизми, кованици и лексеми од други словенски јазици; низ фономорфолошките склопови коишто претставуваат стилска доминанта во збирката («да крцне кора, кораб, раб»; «јури ти само, јури! / Тај јурија нема крај»; «рече ли речели»; «под сура груба коруба»; «тешки стогови слогови, и жештина / и жестина и остров и отров и стрв»; «во вокал / во кал / во ал / што сал / преплашените го помнат»; «заталкана, толку толкувана, толку»). Во таа насока, песните на Стојчевски реафирмираат една од конститутивните одлики на лириката – ауралноста на вербалниот знак, фокусираноста врз јазичната организација на лирскиот текст, заснована врз принципот на интонациско-синтаксички паралелизам, еуфоничноста, механизмите на аналогичност и асоцијативните врски ефектуирани низ звуковните релации.

Оваа творечка постапка демонстрира еден покомплексен поетски и поетички обид – прекодирањето како комплексен трансфер од еден во друг жанровски, јазичен, културен, историски контекст со освестување на сите семантички импликации, на значенските реконтекстуализации и трансконтекстуализации (песната *Думите мои*) што, во крајна линија, е потврда на процесот на литераризација на текстот, на отежнување на перцепцијата низ очудувачкиот ефект.

Книгата го вклучува не само металирското фокусирање врз поетската креација, туку и врз рецепцијата, додавајќи и три паратекста: поговор, во којшто поетот во есеистичко-теориски формат ги изнесува своите сфаќања за лириката и нивната

¹ Особено е илустративна песната *Ехо* сочинета како амалгам од стихови од различни автори.

потврда во теориски студии (Виктор Шкловски, Хуго Фридрих, Блаже Конески) и во делата на други поети и писатели; белешки, кои ги откриваат интертекстуалните референции во песните и мал речник на употребените лексеми во песните, кои ја олеснуваат и ја насочуваат рецепцијата, но и го едуцираат читателот и потенцијалниот поет. Збирката на Стојчевски, како саморефлексивно (по)кажување на/ за лирската песна, во согласност со поетичките принципи на поетот, се поставува и како метатекст во однос на книжевната / лирската и на јазичната традиција, сугерирајќи ја палимпсестната природа на творењето.

ЛИРСКАТА ИГРА МЕЃУ ЗВУКОТ И ЗНАЧЕЊЕТО

Збирката *Секој секому огледало* на Андреј Ал-Асади (2022) фокусира типично лирска тема – постоењето на човекот во / наспроти светот («ги затвораш очите / и точка стануваш / – околу тебе светот / наеднаш се врти... / од другата страна / каде што светот е точка сега / А ти – цел еден свет»), со сите варијации на таа антрополошка доминанта – цивилизациските, културните, историските, митските слоеви – и повлекувајќи ја вертикалата меѓу личните, колективните и општочовечките драми. Овој тематски фокус творечки инвентивно се реализира низ циклусната тријада која сугерира дополнителни меѓурелации во двојна мотивско-тематска и јазично-стилска смисла:

1. Првиот циклус, *Секој секому огледало*, кој се занимава со типично перенијалните теми за хуманистичката димензија и за смислата на постоењето: соочувањето на човекот со себеси, со својата совест, со смислата на човекувањето, релацијата јас – другите («но што ако јас се помолам за тебе / а ти за мене / како за човек»; нагласена и низ лајтмотовското варирање на симболиката на два – «две очи», «две уши», «во малтерот меѓу две куќи»; «луѓето секогаш во парови»; «Две во едно или Едно за Двете»; «во мракот заробен меѓу две дланки стиснати / и мартинката сплетена од две насмевки ненадејни»; «и секој секому огледало»); потрагата по заедништвото и по единството низ разбивањето на илузиите и на заблудите («би сочиниле илјада тажни формули / за никако да не дојдеме / до заедничкиот Создател»; «верувам во тегобата / што на сите јазици / исто се премолчува, сите ние сме исти пред она што следува / момоци ил' калфи, во ист сумпор и бол / ќе ни се разложат коските»; «сите ние сме исти пред она што следува»). Третиот циклус, *Молец и свеќа*, го континуира првиот, тематизирајќи ги поразите на човековата цивилизација (расизмот, бегалските кризи, егзодусите, масакрите, војните). Вториот циклус пак, *Оди за срцето на каменот*, формално-графички различен, низ жанровски одичниот и звуковно-ритмично интензивираниот говор фокусира еден поинаку мнемонизиран цивилизациско-културен слој – археолошкиот и фолклорниот.

2. Циклусите демонстрираат два основни модели на лирско пеење: оној кој ја практикува версификациската слобода (првиот и третиот циклус), со згуснато метафоричен исказ и оној кој се генерира низ доследна метричко-ритмичка организација, вешто илустрирана во вториот циклус кој го афирмира лирскиот говор како интенционално звуковно-значенски спрега, со интензивен аурален ефект и со употреба на повторувањето како конститутивна и конструктивна постапка во лириката: стилската доминанта на фонеморфолошките склопови – алитеративно-асонантни, мултисонантни, анафорично-епифорични, римата, референските повторувања на одделни стихови / строфи (песната *Куклици*), звуковно-слоговните јазични игри со алузивно-семантички ефект; паратекстуално означениот 7/8 такт во поднасловот на песната *Цоцев камен* кој потоа низ стиховите и се илу-

стрира; елиптичната поетска синтакса. Индикативна е песната *Куклици* која ефектуира еден јазично разиграниот и звуковно сугестивниот опис на топонимот, но и на приказната од легендата. Токму овие песни се илустрација на тезата на Џонатан Калер за «средишната улога на ритамот во лириката... Лириката се стреми да биде настан, не репрезентација на настан и токму звукот е она што се случува во лириката: звукот станува обликувачки... Ритамот е настан без репрезентација... Ритамот ѝ дава на лириката соматски квалитет кој им недостасува на романот и другите долги форми – искуството на ритамот поврзува со телото и, веројатно, со ритмите на различните природни процеси» [Culler 2015: 137–138].

Тематската ориентација на збирката е реализирана и на структурно рамниште низ варирањето на «еготивно-апелативните и автокомуникативните песни» [Левин 1998] во чие средиште е лирскиот субјект кој е интензивно афектиран од она што го опејува, па го вербализира низ нагласена емотивна експресија која е во спрега со прикажувачката функција. Семантичкото раслојување на текстот е обезбедено и низ интертекстуалните референции (старогрчката, словенската, персиската митологија, европската и индиската историја, балетски предлошки, книжевни текстови), кои му се објаснети на читателот во паратекстуалните белешки на крајот и кои влијаат врз рецепцијата на текстот.

Јазично-стилскиот слој на збирката се потпира на: свежите поетски метафори и метафорично-персонифицираните склопови («јазлестите чела на зградите»; «аглите на времето»; «јаболчниците на новиот ден»; «крлушките на свеста што се ронат»; «долж крајбрежјето на твојата смеа»; «тркалезните сништа што сега се само ситнеж»; «мислите за тебе се јата безглави гуски»; «жбуње од времиња»; «прозевања на совеста, орбитите на несвесноста»; «сертмето од сенки»), кои сочинуваат сугестивни поетски слики; на синестезиите («прашести мисли – кадифен мрак»), оксимороните («грумци пламен»), но и на реактуализацијата на архаичната лексика во еден нов семантички лирски контекст («ко два студени тишјаци»; «глекави стебла»; «друсејќи бучно»; «вакати тажни»).

Збирката актуализира уште една одлика на лирската песна, нејзината изведбеност: перформансот ја подразбира «лирската акција или лирскиот настан, функционирањето на песната во светот. Лирскиот перформанс се реализира додека делува повторливо, низ повторливи читања, правејќи ја песната меморабилна» [Culler 2015: 131]: кју-ар кодовите кои придружуваат пет песни и го активираат аудитивниот слој на песната, овозможувајќи да се чуе нејзината интерпретација од страна на поетот, што нуди и поинаков облик на книжевна комуникација.

МЕТОНИМИСКО ЛИРСКО ПИСМО

Збирката *Чинук* (2022) на Ристо Лазаров како своја доминанта го афирмира метонимиското поетско писмо, што резултира во наративноста на исказот и во версификациската слобода. Компактната циклусна организација, реализирана низ нумеричката симетрија на седумте циклуси, сочинети од по седум песни (освен првиот кој содржи осум песни), а симетријата дополнително е сугерирана и преку корелацијата меѓу првата, воведната, вонциклусната, автопоетички интонираната песна, *Чинук*, и останатите педесет песни.

Збирката ја илустрира комплементарноста на референцијално-прикажувачката и на емотивната функција на поетската порака: тематските преокупации со историската и со актуелната стварност го поставуваат лирскиот субјект, преку кој се артикулира емотивната функција, во улога на посматрач, учесник и трпител

кој критичко-коментаторски (коментарите се често и парантетично назначени) се поставува кон она што го опејува, зумирајќи ги, во еден ангажиран манир, аномалиите, парадоксите и апсурдите во социјално-егзистенцијалните, политичките и историските контексти на локално, на регионално и на глобално рамниште, притоа повлекувајќи ја отсечката меѓу минатото и сегашноста, индивидуалната и колективната меморија. Таа отсечка е сублимирана и во рефренското варирање на коментарот на лирскиот субјект за цикличноста на историјата, парафразирајќи ја Марковата теза за повторувањето на историјата првпат како трагедија, вторпат како фарса: «дека овде трагедијата не се повторува како фарса, / ами како – трагедија / ; оти тешко некој друг може да повела / со повторувањето на трагедиите / и да не тера да воздивнуваме по фарсите / – фарси, сакаме фарси, доста трагедии!» Во песните не само што се варираните говорните модалитети на лирскиот субјект (оприсутнет главно преку граматичкото трето лице и поретко прво лице), туку се варираат и неговите перспективи и исказни тоналитети, создавајќи микс од алузивен, алегориски (во песните *Корен*, *Музеј на сиромаштвото*, *Бука*), хуморен, ироничен тон (*Медена земја*) и поттекст, чијашто полифонија се дополнува со социјални, филозофски, политички, егзистенцијални, книжевни конотации.

На јазично-стило рамниште интенционалната депоетизација и лудизмот се ефектуирани низ умешното преплетување на инвентивни авторски фигуративни склопови («реките на оптимизмот се пресушени»; «биографијата на човечноста»; «аголот на историјата»; «вртоглавицата на веков, смежурена од врелата песок на времето»; «во маглата се препелкаат души / виуличави како судбина») со лексеми и синтагми од различни говорни регистри, преку кои, пак, се евоцираат и различните културни, историски и политичко-идеолошки контексти на нивна употреба: архаизми, турцизми, дијалектизми, жаргонизми, идиоми, јазични клишеа, поговорки, пароли, лексикализирани фигури («векутума века»; «куково лето»; «мекамлиски»; «ценемии»; «пролетери од сите земји обединете се»; «ни лук јал ни на лук мирисал»; «од сите страни Ѓорѓи сардисан, раздаваат парталчиња од на Шукаре басмата»; «рани куче да те лае»; «колај бива»; «сака дикат»).

Флуидноста на времето, просторот, случувањата, личностите и нивното преплетување, кое е најавено во вонциклусната песна, е сугерирана на сите рамништа во збирката, генерирајќи еден алузивно-асоцијативен тек на мислата, на говорот, на сликата: на тематско рамниште; преку интертекстуалните упатувања на различни прототекстови (митски, библиски, фолклорни, филмски, книжевни, поп-културата); на композициско рамниште (особено во циклусот *Дублети* во кој користењето на етимолошко-топонимското двојство се активира механизмот на алузивно-цитатно реферирање, на правење аналогии и звуковно-значенски спреги); на јазично рамниште: преку внесувањето на една лексема-јадро која потоа се варира во неколку синтагматски склопови и оприсутнува различни јазични парадигми, конотации и контексти («сув ветар-сува згасната фурна-суви пиперки-леб камен тврд сув-суво грозје-суви сливи-од клетви сув-сува рида без вода-суварки-сува надеж-суви векови-луѓето немоќни, сувооки-сува бесилка на историјата»; «капки дожд-капки пот-капки солзи-капки надеж-капки живот»; «бука-Буково-глави букови-тврда буковина»).

ЛИРСКИ СУБЛИМАТИ

Книгата *Пеш по воздушна линија* (2021) на Даниела Андоновска-Трајковска афирмира една доследно осмислена тематска и формална хетерогеност. На мо-

тивско-тематско рамниште хетерогеноста произлегува од спектарот лирски и металирски прашања (љубовта, времето, детството, човекот во урбаниот простор, парадоксите на актуелната пандемична и социо-политичката стварност, поезијата / песната, поетскиот говор). Но таа разновидност е вешто скротена во седумте тематски циклуси кои аспектуализираат, нијансираат, опејуваат различни димензии на доминантната, носечката тема, која е рамката што ги обединува песните во еден циклус (особено видливо во вториот, третиот и четвртиот циклус). Циклусната компактност е ефектуирана и со тоа што насловот на циклусот ги содржи стиховите од последната песна во односниот циклус со што, на композициско рамниште, се потенцираат неговите рамки / граници, но и се илустрира «лирската перцептибилност на хоризонталната и на вертикалната организација на текстот» [Užarević, 1991: 41]. Ваквата циклусна организација создава семантички контекст во чиешто рамки станува читлива / разбирлива секоја поединечна песна; но, притоа се интензивира и тројниот статус на песната како автономен текст, како текст кој е во тематска корелација со другите текстови од циклусот и кој учествува во создавањето на смислата на циклусот.

Формално-графичката и жанровската хетерогеност исто така има своја кохерентност: во секој циклус првин се подредени подолгите песни, на кои потоа се надоврзуваат покусите – лирските минијатури и хаику формите, од кои, пак, е сочинет целиот последен циклус. Во таа смисла, збирката го илустрира користењето на два модалитети на лирско пеење: едниот, кој се потпира врз версификациската слобода и другиот врз кодираниот прегнантен исказ и формалната организација на хаику формите.

Збирката демонстрира функционална испреплетеност на јазично-стилските, на композициските и на значенските слоеви на песните. Јазично-стилските квалитети се потпираат неколку постапки:

1. стилогената синтакса која го користи полисиндентонското разгранување и повремениот анафорично интензивирање на вертикалната организација на текстот; зегмично-хијазмичната елиплично-симетрична структура («секој ден се сонуваме од исти бројки / живите од мртвите, / мртвите од живите»);

2. стилогеното отсуство на интерпункцијата (редуцирано присутна во неколку песни) што создава посебно реченично темпо и интонација и има композициска функција во истакнувањето на вертикалната и на хоризонталната организација на текстот;

3. компарациите: «времето се истегнува како ластик»; «вода бистра ко поглед, насмеана и блага»; «скокнав ко камен»; «нашите чекори ко лебни трошки што скокаат од масата»; «Таа мисла како плач на новороденче»;

4. свежите и сугестивни поетски метафори кои ја илустрираат контекстуалната зависност на значењето: «во сообраќајот на мисли»; «среде вакумирани сеќавања на тркалца што се возат / и газирани мисли што експлодирата на допир»; «збор од живо тесто / и зборот-леб за гладните»; «градот вдовец»; «стапалки од мисли втиснати во брегот»; «бричот на времето»; «годови на среќата». Стиховите често се семантички интензивирани со инвентивното комбинирање на неколку тропи (песните *Порабен сон*, *Годови на среќата*);

5. катахрезично освежување на поетскиот говор со лексика од медицинско-биохемиска провиниенција (актуализирана во пандемичното секојдневие): «стерилизирани допири»; «пластифицирани мисли»; «дезинфицирани далечини»; «затво-

рени сме во епрувети». Оваа реконтекстуализација е употребена и во насока на зумирање на парадоксите на пандемијната стварност, создавајќи иронично превртена перспектива: «за да не ги инфицираме нашите допири со живот»“; «далечините ни ги дезинфицираат мислите / со страв од блискост»; «ги стерилизираме нашите допири / кои не се случиле»; «го фрламе животот заедно со ракавиците / без отпечатоци и / маската полна со филтрирани воздишки»; «зборовите кои бегаат од полицскиот час».

Композициската функција на фигуративните склопови е видлива во релацијата меѓу насловот и песната: еден дел од насловите воспоставуваат метафорична релација со песната, па загатката што е содржана во нив се разгатнува низ стиховите (песните *Избркани прашалници*, *Нови лица без лица*, *Љубов од конзерва*, *Зборови без маска*, *Ејдетска слика*); помал дел од насловите инвентивно и ретроактивно му ја разоткриваат на читателот структурната категорија лирски субјект, како во песната *Микеланџело и карпата*.

На структурно рамниште, доминира лирскиот субјект (граматички вариран во различни лица) кој е носител на една нагласена перцептивно-доживувачка позиција, со дискретни, но и експлицитни коментари на светот чијшто посматрач, учесник и трпител е. Во таа смисла, прикажувачката функција е доминирана од емотивната бидејќи лирскиот субјект наметнува своја визура и свој однос и став кон она што го гледа и го рефлектира, потенцирајќи ја и спознајната одлика на лириката.

ЛИРСКИ ФИЛОСОФЕМИ

Стихозбирката *Капе времето* (2021) на Виолета Танчева Златева демонстрира тематска центрипеталност која низ песните од трите циклуса лирски артикулира една перенијална тема – времето, движејќи се од егзистенцијалните до филозофските поттексти и нужно, вклучувајќи ја поставеноста на човекот во и наспроти времето. На мотивско-тематско рамниште песните, експлицитно или имплицитно, ги артикулираат различните модалитети на времето: минатото и сегашното време и нивното проникнување («заробени во сегашноста / не можеме да се откорнеме од минатото / кусогледи (сме) за иднината»; «сé е во тебе / и минатото и сегашноста и иднината / сé ти припаѓа и ништо истовремено / од сите илузии / ко дрво среде поле осамено / ги развева болките на минатото / писокот со катадневни обврски / планови за иднината»); личното и колективното време; календарското време кое низ хронолошкото сегментирање на месеците и на човековите очекувања и активности го означува протокот на времето / животот; низ процесот на растење на детето; аспектите на цикличноста на времето; метонимиско-синегдохиските перцепции на времето; категориите деривирани од и корелирани со времето: сеќавањето и заборавањето; релативноста (на нештата во времето, вклучително и на човекот и неговите потфати) и апсолутноста на фактот за неумоливиот тек на времето.

Структурно, книгата ја следи конститутивната и конструктивната релација лирски субјект-лирски објект, со што се нагласува комплементарноста на емотивната и на прикажувачката функција во песните и нивната улога во потенцирање на спознајната одлика на лириката. Внатрестекстовната комуникативност на песните е обезбедена со варирањето на «еготивните, апелативните и автокомуникативните структури» [Левин 1998: 464] во чие средиште е лирското јас кое интензивно доживува, перципира, коментира појави и ситуации, прави поенти. Во прилог на

тоа оди и композицијата на дел од песните: во осум песни е нагласена хоризонталната организација на текстот преку користењето моноверсни строфи – графички и синтаксички изделени, а семантички надоврзани на претходното и интонирани како соопштување универзална вистина.

Дел од песните со апелативна структура ја користат апострофата како типично лирска постапка која не само што го оприсутнува експлицитното ти (Петрарка, Александар Велики, свеста)¹, како структурна категорија и варијанта на лирскиот објект, туку и како ефектуирање на «триагуларниот адресат» во песната [Culler 2015: 186]).

Тематската фокусираност врз времето е афирмирана и поддржана и на јазично-стило рамниште: преку доминантните метафорични, метафорично-персонифицирани и метонимиско-синегдохиски претстави: «семотка на Мигот»; «зенитот на Времето»; «канците на Времето»; «осојот на Времето»; «империјата на Времето»; «Богот на Времето»; «пределите на Времето»; «широката река на Времето»; «не демне гладното време со зината челуст»; «тој демон крволочен»; «Времето јадач на сите нешта»; «капе Времето»; «се цеди Времето»; «се рони Времето». Семантичкото раслојување е ефектуирано и низ интертекстуалните референции кон библиски и книжевни прототекстови: збирката започнува со интегрално цитираната песна *Tohu va Voahu 2* на Анте Поповски, за да потоа одделните стихови го провоцираат компетентниот читател со бројните евокации кон македонската поезија. На пример, во песната *Ништото*, стихот «да се видиш како убав мртовец на одар» алузивно упатува на песната *Колку убав мртовец беше* на Петре М. Андреевски; во песната *Тихување*, пак, втората строфа «Птица бела / раскрилена / устремена / во срцето на песокот» асоцијативно навраќа на почетните стихови од песната *Лов на езеро* на Ацо Шопов: «Птица устремена. / Стрвина. / Исправен нор со закана».

ЛИТЕРАТУРА

- Ал-Асади А. Секој секому огледало. Скопје: ПНВ, 2022. 56 с.
- Анчевски З. Збунети компаси. Скопје: Или-Или, 2021 99 с.
- Златева-Танчева В. Капе времето. Скопје: Паблицер, 2021 73 с.
- Калер Џ. Теорија на книжевноста: сосема кус увод. Скопје: Поетики, 2012. 225 с.
- Лазаров Р. Чинук. Скопје: Дијалог. 2022 114 с.
- Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998 С. 464–482.
- Стојчевски С. Великата лирска песна. Скопје: Дијалог, 2021 122 с.
- Трајковска-Андоновска Д. Пеш по воздушна линија. Скопје: МИ-АН, 2021. 114 с.
- Ваhtin М. О romanu. Beograd. Nolit, 1989. 472 s.
- Brajović T. Tumačenje lirske pesme. Od teorije do interpretativne prakse. Beograd: Akademska knjiga, 2021. 251 s.
- Culler J. Theory of the Lyric. Cambridge; London: Harvard University Press, 2015. 391 p.

¹ Апелативната структура «Свести моја свести темна» од песната *Единствената ризница* е мошне инвентивно алузирање на апелацијата кон еден «невозможен адресат» во ретка граматичка форма – крви во песната *Лузна* на Ацо Шопов. Овој автор е интертекстуално вклучен во книгата: во песната *Дрво на ридот*, но и во песната *Тихување*.

Užarević J. Kompozicija lirske pjesme. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1991. 243 s.

REFERENCES

- Al-Asadi Andrej (2022) Everyone a Mirror. Skopje. PNV Publ. 56 p. (in Macedonian).
- Anchevski Z. (2021) Confused Compasses. Skopje. Ili-Ili Publ. 99 p. (in Macedonian).
- Zlateva Tancheva V. (2021) Time is Running Out. Skopje. Pabliher Publ. 73 p. (in Macedonian).
- Culler J. (2012) Literary Theory: A Very Short Introduction. Skopje. Poetiki Publ. 225 p. (in Macedonian).
- Lazarov R. (2022) Chinuk. Skopje. Dialog Publ. 114 p. (in Macedonian).
- Levin Ju.I. Lyrics from a Communicative Point of View. In: Levin Ju.I. Selected Works: Poetics, Semiotics. Moscow. 1998, pp. 464–482 (in Russian).
- Stojchevski S.C. (2021) The Great Lyric Poem. Skopje. Dialog Publ. 122 p. (in Macedonian)
- Trajkovska-Andonovska D. (2021) On Foot by Air. Skopje. MI-AN Publ. 114 p. (in Macedonian).
- Bakhtin M. (1989) About a Novel. Beograd. Nolit Publ. 472 p. (in Serbian).
- Brajović T. (2021) Interpretation of a Lyric Poem. From Theory to Interpretive Practice. Beograd. Akademska knjiga Publ. 251 p. (in Serbian).
- Užarević J. (1991) Composition of a Lyric Poem. Zagreb. Institute for the Science of Literature, Faculty of Philosophy Press. 243 p. (in Croatian).

Сведения об авторе:

Мария Горгиева-Димова,

доктор филологии

профессор

филологический факультет

им. Блаже Конеского

Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия
в Скопье

Marija Gjorgjieva-Dimova,

Doctor of Philology

Professor

Faculty of Philology

them. Blaze Koneski

University. Sts. Cyril and Methodius
University in Skopje

marija.gorgjieva@ff.ukim.edu.mk