

Марија Ѓорѓиева-Димова

Филолошки факултет „Блаже Конески“

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје

marija.gorgieva@ff.ukim.edu.mk

ЛИРСКИТЕ АДРЕСАТИ ВО ПОЕЗИЈАТА НА АЦО ШОПОВ

Речничките описи на апострофата (Bagić 2012: 64–66), поаѓајќи од нејзината етимологија (од старогрчкиот збор *ἀποστροφή* во значење на одвркање), ја одредуваат како дел од говорните чинови со помош на кои се реализира обраќањето, односно свртувањето од главниот говор. Омилено реторичко средство во античкото (политичкото и судското) говорништво, апострофата ја означувала постапката на „одвркање“, односно на прекин на исказот на говорникот кој говори пред присутните слушатели за да се обрати до друга, отсутна инстанција (на пример, до бог, до правдата). Како вид стилска фигура, таа го „означува обраќањето до отсутните или до мртвите личности како да се присутни или живи или, пак, обраќањето до места, до природни појави, до предмети или до идеи како да се човечки суштества“ (Лешић 2008: 160). Вообичаено, апострофата се комбинира со персонафикацијата и со алегоријата (особено кога се адресираат неживи, некомуникабилни адресати), додека на формален план, таа е интензивирани преку употребата на извични, императивни, инвокациски структури/интонации/интерпункции или, пак, преку употребата на лично-заменските деиктики (ти, вие).

Во книжевен контекст апострофата има долга традиција на употреба (во класичниот еп, во псалмите, одите, елегиите, молитвите, во средновековната проповед, во класицистичката трагедија, во обраќањата до читателот во романите од XVIII век), а одделните теоретичари ја посочуваат нејзината парадигматичност за сета поезија (Paul De Man 1981), односно ја поимаат како есенцијална и ендемска одлика на лириката (Culler 2001; 2015). „Апострофата го вклучува обраќањето до личности, но посебно означува обраќање до она кое не е вистинскиот/присутниот слушател: апстракции, неживи објекти, односно отсутни или мртви личности“ (Culler 2015: 212). Правејќи интерпретативен преглед на лириката низ историјата, Џонатан Карлер го констатира пореткото практикување на моделот на директна

комуникација (како, на пример, обраќањето во песната *На чииаџе-лоџ* на Бен Џонсон), а почесто моделот на индиректна комуникација низ адресирањето други луѓе, апстракции, предмети, поими: „Лирското обраќање до ‘ти’ е фундаментално за лириката, но тоа не го сигнализира директното обраќање до публиката (Culler 2015:199). Според него, токму преку апострофичната конституента се афирмираат дел од одликите на лирскиот книжевен род:

1. Поставувањето на примач во лирската песна¹ е начин да се ефектуира т.н. „триангуларен адресат“ (Culler 2015: 186–187). Имено, пренасочувањето, кое е содржано етимолошки во апострофата, означува обраќање до читателите преку адресирањето трета страна: адресирајќи ја публиката преку обраќање или претворање дека се обраќа некому или на нешто друго, песната создава „дистинктивни импресии на гласот низ необични искази, додека, всушност, се пишува за читателот“ (Culler 2015: 211). Тоа, според Калер, е суштински елемент на ритуалистичката димензија на лириката што особено доаѓа до израз кога се работи за необични адресати: „Заедно со ритмичките и со звуковните обрасци, триангуларното обраќање – обраќањето до читателот преку адресирањето некогo/нешто друго – ја чинат основата на ритуалистичката димензија на лириката“ (Culler 2015: 186).

2. Апострофата е во функција на артикулирање на лирската песна како настан: да адресира нешто кое не е публиката, значи да се истакне настанот на адресирање како поетски чин „на славење, на пренос на поетската порака, на визионерско себеконституирање“ (Culler 2015: 223). Оттаму и неговиот заклучок дека „ништо не треба да се случи во апострофичната песна бидејќи самата песна е случување“ (Culler 2001: 165). И токму во оваа димензија на песната како настан Калер ја препознава магиската моќ на лириката, „моќта да направи нештата да се случат преку актите на именување“ (Culler 2015: 223). „Да се апострофира значи да се посака состојбата на нештата... Функцијата на апострофата е да ги направи објектите на универзумот потенцијално респонзивни сили: сили кои ќе бидат прашани да делуваат или да се воздржат од делување или дури и да продолжат да се однесуваат како што вообичаено се однесувале“ (Culler 2001: 155).

3. Апострофата е начин да се потенцира процесот на комуникација (не во смисла на секојдневната комуникација), бидејќи таа, за разлика од другите фигури, „ја добива својата смисла така што не

¹ Калеровото поимање на тројното обраќање во лирската песна може да се доведе во врска и со тезите на Томас С. Елиот, изложени во неговиот есеј *Три гласа на поезијата*. Според него, поетот, првин си говори себеси, потоа ѝ се обраќа на публиката, за да, на крајот, создаде „една драмска личност која се изразува во стиховите“ (Eliot 1963: 202).

упатува на значењето на зборот туку на самиот комуникациски круг“ (Culler 2015: 213), притоа истакнувајќи го чинот на искажување (особено кога тоа е интензивирани преку извичните интонации/интерпункции). Во таа смисла, адресирањето на отсутни или на неживи ентитети го поставува вниманието врз моментот на обраќање, врз лирскиот презент и врз самиот лирски дискурс, посебно во случаите кога апострофите се немотивирани. „И кога формално граматички не е насочена кон друго лице, песната има ист карактер: таа се обраќа некому, таа е комуникациски чин“ (Лешић 2008: 66). Мигот на адресирање и на поставување на песната во лирскиот презент ја истакнува нејзината „перформативна темпоралност“, „ефектот на презентност на лирскиот исказ“. Оттаму, Калер ја посочува лириката како „итеративен и итерабилен перформанс на настан во лирски презент, во специјалното сега на лирската артикулација“ (2015: 226), што, повторно, ја доведува во врска со ритуалистичката димензија на песната, стремејќи се да направи нешто да се случи во „сега“ на поетскиот дискурс.

4. Ако апострофата „најчесто се реализира како реплика на лирскиот субјект вообличена во збогување, молба, љубовен исказ, исповед, доверување тајна или молитва“ (Bagić 2012: 64), тогаш таа ја истакнува и искажувачката сила на лирскиот глас, односно емотивната функција на поетската порака која, според Роман Јакобсон, е во тесна врска со поетската функција. „Во споредба со референцијалниот јазик, емотивниот јазик - чија примарна функција е експресивна - по правило е поблизок до поетскиот јазик. Поетскиот јазик и емотивниот јазик честопати се допираат“ (Jakobson 1978: 123). „Таканаречената емотивна или ‘експресивна’ функција, насочен врз испраќачот, има за цел директно изразување на ставот на говорникот за она за што говори. Таа покажува тенденција за произведување впечаток за одредена емоција било да е вистинска, било да е симулирана“ (Jakobson 1966: 290). Оттаму, и Калер ги посочува апострофите како „засилувачи“, како „слики на вложена страст“, сигнализирајќи „интензивна вовлеченост во ситуацијата што ја опишуваат“ (Culler 2001: 153), со оглед на тоа дека лирскиот субјект се обраќа до отсутни личности за да ги изрази на непосреден начин своите чувства и својот став: „Чинот на обраќање до пролетта значи интензивирање на чувство на говорникот за годишното време, така што апострофата не евоцира љубов кон емпириското годишно време, туку засилување на чувството за чинот на неговото адресирање“ (Culler 2001: 154), ја коментира Калер инвокацијата во книгата *Поетски скици* на Вилијам Блејк. Затоа, апострофата оперира како знак на поетска вокација: „Гласот повикува за да

биде повикување и се стреми да го манифестира своето повикување за да го воспостави својот идентитет на поетски глас“ (Culler 2015: 216). „Апострофичниот постулат на адресирање реферира на трансформативната и на анимирачката активност на поетскиот глас. ‘Ти’ е проекција на тој глас“ (Culler 2001: 164). Следствено, апострофата го третира односот меѓу субјектите, бидејќи таа учествува во конституирањето на адресатот како друг субјект. Тоа, пак, ја нагласува оптативната и императивната димензија на лирското обраќање, како чин на изразување желби и на упатување барања до адресатот - да направи нешто или да се воздржи од она што вообичаено го прави. „Бидејќи со неа се изведува поврзувањето на два сопоставени света - на живото и на неживото, на присутното и на отсутното, на конкретното и на апстрактното, светот на суштествата и светот на предметите - книжевната теорија ја смета апострофата како конститутивна за сета поезија“ (Bagić 2012: 66). „Апострофата, во онаа смисла во која ја користам, вовлекува директно адресирање на отсутни, мртви или неживи суштества од страна на говорникот во прво лице... антропоморфизацијата е инхерентна на апострофата. Повиканите мртви или неживите ентитети со тоа се оприсутнуваат, оживуваат, се антропоморфизираат. Апострофата со која говорникот уфрла глас, живот и човечки облик во она на кое му се обраќа, го претвора неговото молчење во нем одговор“ (Johnson 1986: 30). Во таа насока, Барбара Џонсон ја нагласува двојната (директна и индиректна) димензија на оваа фигура: етимолошки заснована врз поимот на свртувањето настрана, врз дигресирањето од директниот говор, „таа ја манипулира јас-ти структурата на директно обраќање на индиректен начин“, а токму оваа манипулација е начинот на кој „поетот се конституира себеси како адресант: во суштина поетот вели ‘биди јас’“ (Johnson 1986: 30–31).

Несомнено, апострофата е еден од начините на нагласување на внатрестекстовната комуникативност на лирската песна, која „бидејќи е порака (текст) со самото тоа се појавува како елемент на одреден (потенцијален) комуникативен чин“ (Левин 1998: 465). „Лирската песна, како посебен естетски фундиран чин на комуникација, подразбира интерна комуникација меѓу говорното јас и оној/она на кое му се обраќа, како привидна, фиктивна и естетски обликувана псевдокомуникација“ (Врајовиќ 2022: 102). Ако лирската песна е чин на вербална комуникација што, според Јакобсон, ја одредуваат поетската, емотивната и конативната функција на јазикот, тогаш во внатрестекстовната комуникативност лирскиот субјект ја зазема позицијата на адресант, а лирскиот објект позицијата на адресат, т.е. во согласност со тезата на Калер, оној кој е означен со заменката на адресирање и публи-

ката што ги подразбира слушателот/читателот. „Лирката ориентирана на првото лице е поврзана со емотивната функција; поезијата на второто лице е прониканта со конативната функција“, забележува Јакобсон (1966: 295), упатувајќи на комуникативноста на поетската порака, која го подразбира присуството и на испраќачот и на прима-чот. „Нема ограничувања на нештата кои може да бидат адресирани во лирквата“, констатира Калер (2015: 211), дотолку повеќе што лирскиот објект е текстуална категорија, па „една лирска песна може да има и повеќе лирски објекти на исто диегетско ниво, но и на различни диегетски нивоа, па лирскиот објект може да биде екстрадиегетски, интрадиегетски или метадиегетски во однос на друг лирски објект“ (Јовановиќ 2017: 201–202). Во типологијата на Јовановиќ хомодиегетскиот лирски објект е дел од диегезата, како лирски лик во песната и неговото присуство е видно преку лингвистички маркери: личните заменки за второ лице еднина/множина, личните деиктики, употребата на одредени (императивни и вокативни) граматички облици или користењето стилски фигури (апострофата и инвокацијата). Но, песната не мора да има лингвистички маркери за означување на лирскиот објект, кој пак не мора да е дел од диегезата, односно не мора да е лирски лик во песната² и, во тој случај, станува збор за хетеродиегетски лирски објект, понекогаш индициран и преку реторското прашање кое не бара одговор од адресатот, но ја подразбира неговата реакција низ призма на т.н. реторски ефект. „Затоа, некогаш поезијата се обраќала до хомодиегетскиот лирски објект, а денес сè повеќе се обраќа до хетеродиегетскиот лирски објект кој е поблизок до позицијата на имплицитниот читател“ (Јовановиќ 2017: 209).

Интерпретативни контекстуализации

Поезијата на Ацо Шопов, уште во збирките создавани кон средината на 40-тите и раните 50-ти години од XX век (*Песни* 1944, *Пруѓа на младосиџа* 1946, *Со наши раце* 1950, *На Грамос* 1950, *Стихови за маќаџа и радосиџа* 1952), а особено во подоцнежните стихозбирки (*Слеј се со тишината* 1955, *Ветрот носи убаво време* 1957, *Небиднина* 1963, *Раѓање на зборот* 1966, *Гледач во џејелџа* 1970, *Песна на црната жена* 1976, *Дрво на ридот* 1980), е исклучително илустративна во однос на функцијата на апострофата како механизам за активирање на внатрестекстовната комуникативност која се реализира меѓу двата семантички центра во песната – лирскиот субјект и лирскиот објект. Дел од песните од раната творечка фаза како, на пример, *Со наши*

² Неговото присуство може да е и контекстуално сигнализирано како, на пример, во патриотската поезија.

раце, Пресмртно писмо на еден ѝарѝизан, Први слова, Исѝранка, ја користат и текстуално назначената епистоларна форма која видливо ја поставува внатрестекстовната комуникација меѓу експлицитните адресати и адресанти. Апострофичното пеење е и жанровско-стилистички артикулирано, како, на пример, во циклусот песни *Молиѝви на моеѝо ѝело*, вклучително и во песната *Молиѝва за сињаркаѝа- моја наречница*.³

Во структурна смисла, Шопов го фаворизира лирското јас, деиктички назначено низ глаголските и низ заменските лингвистички маркери. Најчесто, станува збор за граматичкото прво лице низ кое се искажува неименуваниот и дифузниот лирски субјект (како, на пример, деантропоморфизираниот, „дехуманизираното“;⁴ удвоеното лирско јас во песната *Небиднина*: „овие црни суводолици/што го параат моето лице/овие нерамнини врз плеките/овие раце-/два огна/две реки/овие дланки-две полиња/две суши/Кој тоа невидлив во мене седи/и пали таен оган/кој ѝ го сруши на крвта сидот/кој ми го краде слухот/кој одзема видот/кој пласт врз пласт неуморен реди/кој тоа невидлив во мене седи“) или, пак, за лирското јас кое парентетично коментира (на пример, во песните *Будење*, *Заиѝрај го ѝанецоѝ на мрѝвиѝе*). Повеќето, лирскиот субјект се поместува кон искажувачката позиција на граматичкото ние кое доминира во рамките на една песна (на пример, „првото воопштено лице“ во песните *Треба да бидеме ѝодобри* и *Веѝроѝ носи убаво време* кое се подразбира од контекстот) или, пак, ние кое недвосмислено ги обединува лирското јас и лирското ти (на пример, во песните *Добро уѝро леѝање*, *Небиднина*, *Песнаѝа и ѝодуниѝе*, *Долго доаѓање на оѓноѝ*, *Доѝри се ѝолека до моеѝо рамо*). Во најголемиот број од песните лирското јас е апострофично, вокативно-императивно поставено наспроти лирското ти кое е многу похетерогено. Варијациите на адресатите, дури и во рамките на една песна (*Небиднина*, *Невреме*, *Јасенице*), но и низ различни песни, ја потврдуваат Калеровата теза дека нема ограничувања во однос на нештата што може да бидат адресирани во лирската песна, односно дека апострофата, вообичаено, е „лирското средство за адресирање отсутни или невозможни адресати“ (Culler 2001: 190). Оттаму, во песните на

³ Молитвата, средновековниот лирски вид, се темели врз поетската апострофа, со оглед на тоа дека таа жанровски го подразбира „обраќањето до божеството, до ангелите и до светите лица како објект на култ. Во стилистички поглед молитвата ги применува и ги развива сите постапки и фигури кои ја засилуваат експресивноста и ја зголемуваат емотивната имагинација на молбениот говор“ (*Rečnik književnih termina* 1989: 484).

⁴ За деперсонализацијата и за дехуманизацијата на лирскиот субјект во модерната лирика говори Хуго Фридрих (2003: 35,71).

Шопов ги среќаваме обраќањата до личности, предмети, природни појави, апстракции, топоними: саканата, пријателот, малечкото, детето, жената, гледачот во пепелта, другарката, поетот/дијали, мајката, граничарот, друшката, сестрата, сињарката,⁵ Сефедин, Орданчо, галебот, птицата, убавината, играта, добрината, љубовта, песната, крвта, небиднината, судбата, проклетитјата, неумората, погледот зелен, болката, срцето, душата, утробата, водата, стеблото, тврдината, земјата, месечината, ѕвездата, чашата, грутката, езерото, далгата, црното сонце, луната, градот, ветриштата, татковината, грутката, вртушката, времето, Егејот, Господ, Јасенице, Сава, Долинка... Дел од адресатите се именувани единствено во насловот,⁶ но не и во песната (*Песна, Зависѝ, Кон ѝријашелойѝ*), дел се експлицитно назначени во текстот на песната (*Очи, Љубов, Задружна ѝсна*), додека честопати апострофираното лирско ти останува неименувано, неодредено, па и херметично (*Доѝри се ѝолека до моеѝо ѝшело, Квечерина, Сосема налик на сѝше бреѝови*) или, пак, е контекстуално индицирано во песната (*Ако ѝши недосѝасува свеѝлина, Не љуби ме*), односно преку припадноста на песната кон лирскиот циклус (циклусот *Молиѝви на моеѝо ѝшело*). Несомнено, овие примери ја потврдуваат констатацијата на Премиѝцер дека „кога песната не му нуди доволно знаци на читателот во однос на комуникативната ситуација или кога ослобува некого со ‘ти’, чијшто идентитет е недоволно одреден, контекстуалните фактори и читачката практика му откриваат на читателот кому му се обраќа песната, многу повеќе одошто текстуалните знаци. Познавањето на литературниот или на историскиот контекст исто така може да се одлучувачки за обликување на читателското сознание за тоа кому се обраќа песната“ (1993: 8).

Вообичаена е постапката на Шопов за дополнително и индиректно претставување на „хомодиегетските и на хетеродиегетските лирски објекти“ (Јовановић 2017: 202-211) низ стилско-фигуративните разгранувања и конкретизации - метонимиски, синегдохиски, компаративски, оксиморонски, персонифицирано, метафорично, синесте-

⁵ Според објаснувањето на Лилјана Тодорова, дадено во текстот *Неѝроафриканскиоѝ свеѝ во ѝоезијаша на Ацо Шопов*, зборот сињарка доаѓа од „португалскиот збор *senhora* госпоѓа, обично ќерка на Европејци, т.е. белците, метистка, необично убава со вѝта става“. Текстот е достапен на: <https://www.acosopov.com/>

⁶ Во дел од песните постои ефектна синтаксичко-синтагматска врска меѓу насловот и првиот стих:

Убавинаѝа
ме прогони како жена блудна
Променаѝа
Она личи на измама тешка

зично. На пример, во песната *Убавинаџа*, лирскиот објект, именуван во насловот, потоа во песната компарациски се персонифицира како жена блудна, похотна, осамена, односно метонимиски како блесок, лач. Таа постапка е применета и во песните *Зависџ*, *Небиднина*, *Зайеј ја џвојаџа џесна небесна*, односно во песните *Квечерина*, *Црно сонце*, *Грозомор*, *Уџџе еднаш црно сонце*, *Езеро на живоџоџ*, *Там-џа-моџ џџ е во крвџа* во кои доминира метафоричното атрибуирање на лирскиот објект: „О граде мој!/Езеро мое на животот!“; „Сињарко со очи синолички на црна арматура“; „црно сонце, птицо преправена во ѕвезда“; „О црно сонце, огну на есента касна“.

Несомнено, лирските структури на Шопов го варираат моделот на „еготивно-апелативен текст“ (Левин 1998: 470–471),⁷ во смисла на (еготивен) текст кој е пишуван во прво лице (формално индицирано низ заменките јас, ние, низ глаголските маркери), но и на (апелативен) текст, организиран како обраќање до експлицитен адресат (низ формалните показатели-личните заменки ти, вие, глаголите, обраќањата, заповедите), при што степенот на еготивност/апелативност е различен во различни песни. Овој структурен модел е присутен во најголемиот дел од песните, како, на пример: *Зависџ*, *Поѕлед*, *Очај џред џврдинаџа*, *Ако џџ недосџасува свеџлина*, *Заѕледани во сонце-џо*, *Клошарска џесна на џоеџоџ*, *Небиднина*, *Дрво на ридоџ*, *Езеро на живоџоџ*, *Во соноџ на црнаџ жена*, *Во џвојаџа џесна жубораџ бисџри води*, *Те сџомам ли*, *Молиџва за сињаркаџа-моја наречница*, *Гледач во џејелџа*, *Езеро*, *Црно сонце*, *Лузна*, *Квечерина*, *Очај џред џврдинаџа*, *Уџџа*, *Будење*, *Поѕлед*, *Ти не си секоѕаш џаков*, *Трејеџ*, *Кон ѕалебоџ џџо кружи над мојаџа ѕлава*, *Кон џријаџелоџ*, *Залажување*, *Слика од џаркоџ*, *Песнаџа*, *Сефедин*, *На Грамос*, *Крај ѕраничнаџа меѕа*, *Очи*, *В деновиџе иџни*. Поезијата на Шопов демонстрира висок степен на внатретековна комуникативност со оглед на тоа дека се воведуваат различни лица во структурните позиции на лирскиот субјект и на лирскиот објект, така што нивната множественост и неопределениот статус корелираат со рецепциската отежнатост на поетскиот текст, потврдувајќи ја тезата на Јуриј Левин дека „херметичноста, неразбирливоста на текстот е поврзана со сложеноста и со неопределеноста на неговата внатретековна комуникативна структура“ (1998: 479).

Наспроти главно утврдената позиција на говорникот, текстуализирана низ лирското јас и „првото воопштено лице (идентификувано

⁷ Станува збор за структурна доминанта во поезијата на Шопов, иако, постојат и песни во кои отсутвуваат и еготивниот и апелативниот структурен модел, како, на пример, во песната *Лов на езеро*.

со човекот, со човештвото или со поголема група луѓе)⁸“ (Левин 1998), лирското ти⁸ во песните на Шопов добива неколку различни позиции, кои се препознатливи во Левиновиот типолошки модел. Второто лично лице кое се поврзува со единечен/колективен адресат кој ја зазема позицијата на „хомодиегетски лирски објект“ (Јовановиќ 2017: 202): песните *Очи, Љубов, Залажување, Бугење, Клошарска ѝесна на ѝоеѝоѝ, Дрво на ридоѝ, Во соноѝ на црнайѝа жена, Заѝеј ја ѝвојаѝа ѝесна небесна, Заѝграј го ѝанцоѝ на мрѝвиѝе, Молиѝва за сиѝаркаѝа-мојаѝа наречница, В деновиѝе идни, Први слова, Задружна ѝесна, Крај граничнаѝа меѝа, Сефедин*. Второто нелично лице кое се однесува на конкретен, но некомуникабилен адресат, поставен како „хетеродиегетски лирски објект“ (Јовановиќ 2017: 207): добрината, крвта, водата, стеблото, песната, галебот, небиднината, болката, татковината, црното сонце. Второто воопштено лице, граматикализирано во ти/вие кое кореспондира со човекот, со човештво, или со одредена група (*Загледани во сонцеѝо*). Второто автокомункативно лице во песните каде што еквиваленцијата меѓу јас и ти е ефектуирана низ себеобраќањето на говорникот, како, на пример, во песните *Излези, Коѝа ѝи е најѝешко, Во ѝиѝина, Долго живеам на ова месѝо* или во песната *Долго доаѝање на оѝноѝ* низ рефренски-ритмичното повторување на дистихот „копај./ископај го“ на почетокот и/или на крајот од првиот, вториот, четвртиот и шестиот дел од песната и низ резигнираната констатација „Не ќе го ископаш никогаш тука/Во себе копај, под својата кожа/не ќе го ископаш никогаш ни со грабежи диви.“

Посебен модел на внатретековна комуникативност има во песните *Лузна, Загледани во сонцеѝо, Во соноѝ на црнайѝа жена, Шесѝа молиѝва на моеѝо ѝело*. Тие се илустративни во однос на дијафоничноста, т.е. реторското двогласје како „една од ‘мимикрирачките’ можности на монолошкото (ис)кажување како базичен израз на лирскиот поетски модус/жанр“, а што има „функција на интерно релационирање“ (Врајовиќ 2022: 110). „Моноперспективноста, фиксираноста врз една гледна точка и врз монофонскиот хоризонт на (ис)кажување, што ѝ е својствен, се откриваат како фундаментално обележје на лириката, дури и кога прозопопејското свртување и обраќање кон Другиот е толку нагласено што подразбира имагинатив-

⁸ И второто лице е тешко определиво, така што честопати не е јасно дали станува збор за второ лично или нелично лице (на пример, во песните *Сосем налик на сиѝе брегови* и *Доѝри се ѝолека до моеѝо рамо*), односно дали второто лице е автокомункативно или воопштено, како што постојат и песни со целосна неопределеност на експлицитниот адресат. Во дел од песните, пак, посветата го контекстуализира лирскиот објект (на пример, во песните, *Клошарска ѝесна на ѝоеѝоѝ* / На мојата сакана С. и *Убавина* / На Л. Личеноски).

но давање живот на она што е отсутно, недофатливо, исчезнато или неживо“ (2022: 109).⁹ На пример, во песната *Лузна*, лирското јас кое е апострофично-вокативно поставено кон необичниот адресат-крвта, во четвртата строфа, во својот говор, цитатно го интерполира говорот на лирскиот објект:

Слези во своите темнини, крви,
и не вели ми:
Слушај како татни од далечина,
слушај како татнат сите кории,
идат коњи по пат од свезди и месечина,
идат коњи, коњи, коњи, коњи дории,
идат коњи да ме прегазат,
идат, идат ќе ме прегазат.

Во песната *Загледани во сонцето* експлицитно поставената релација јас-ти уште во првиот двостих („Јас-кој роб бев,/и ти-што беше роб, сега си камен“), потоа го вклучува и конкретизираното вие („Твојата светлина доаѓа од длабочината на вековите,/од ниските сламени колиби во саваните и прашумите/каде што седиш со својата жена и деца/и сите толчете пченка за да испечете леб, а никој не се ни праша што со лебот и дали ќе ви стаса./Вам ви е доволно да гледате во сонцето што заоѓа/како се вплеткува меѓу гранките и се обесува на најтенката,/па личи, страшно личи на закрвавено око/што само вас ве гледа“), за да во втората строфа лирскиот субјект во својот исказ, цитатно и во наводници, го вметнува туѓиот адресатски говор: „а ти им велиш на децата: ‘Тоа е окото на нашиот Голем Татко,/ неговите солзи/што ги собирал додека одел по земја,/како светлина ќе ги прострелаат тревите/ и дрвјата,/и сè ќе се исплаши и ќе замре: и птици и/ диви животни/и змии цицачи и отровни гуштери,/и наеднаш ќе падне бескрајна глува ноќ над Африка/штом окото-сонце ќе се струполи во океанот’“. Истиот дијафониски модел е ефектуиран и во песната *Шестта молишва на моејто тело*:

Везилка си на оваа игра, на овој домородски ритам.
Од дивина со крвта ми викаш, од далечина:
„Кон твоето тело неподвижно итам
јас непозната, глуп водопад од месечина.

На твоето чело високо пасат плашливи елени,
ти имаш раце силни и зараснати длабоко вземи,

⁹ 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 (1989: 30-57).

во твоето грло растат треви зелени,
твоите зборови се ковчести и остри, но неми.“

Императивите, вокативите, реторските прашања, сумбелуозата,¹⁰ извичните форми¹¹ се бројните стилско-текстуални индикатори што ја интензивираат апострофата во песните на Шопов, го фокусираат обраќањето до адресатот, но исто така ја интензивираат и емотивно-експресивната интонираност на искажувачкиот глас, потврдувајќи ја Калеровата теза за апострофите како „засилувачи, како слики на вложена страст“ кои индицираат „интензивна вовлеченост во ситуацијата што ја опишуваат“ (2001: 153), односно Јакобсоновата теза за емотивно-експресивната функција како конститутивна за лирската порака. Реторското прашање, кое честопати се појавува во стиховите на Шопов (на пример, во песните *Пејиџа молиџа на моеџо џело*, *Осма молиџа на моеџо џело*, *Раѓање на зборои*, *Пак црно сонце*, *Небиднина*), не само што ја изразува типично лирската запрашаност и замисленост пред, т.е. вознемиреност од важните перенијални прашања, туку тоа е и фигура што претставува текстуално, емотивно-експресивно оприсуствување на лирскиот субјект, но и на лирскиот објект, индициран низ реторскиот ефект. Реторското прашање на кое не се очекува одговор, практично, е „тврдење кое е прикриено со прашање за да се нагласат ставовите и впечатоците на говорникот, за да се изречат шокантни нешта, за да се истакнат силни емоции (љубов, воодушевување, чудење, омраза, огорченост, сожалување)“, па преку него „се оживува исказот, а мислата афективно се предочува“. Оттаму, смета Крешимир Багиќ, поетите ја претпочитаат оваа фигура, која им нуди „полиперспективно развивање на темата, деталзирање, нагла-

¹⁰ Станува збор за вид реторско прашање со кое се бара совет (Багиќ 2012: 275): „Кажете кого да обвинувам?/Кого да жалам, кажете!“ (*Тажачка од онаа сѝрана на живоџои*); „Како да отпатувам?“ (*Сосем налик на сѝе бреџови*); „Како да те прегрнам./ Како да ги пронајдам оние очи?“ (*Зависѝ*); „Како да станам и да се борам?“ (*Клошарска ѝесна на џоеџои*).

¹¹ „Ах, знам зад портите ржат коњи впрегнати“; „О ружо в грло/ о змијогрозд в усни/ о земјо на отрови“; „О црно сонце, птицо во живо дрво што клука/ О песно, земјо, жено, о живот и смрт ведно“; „О црно сонце, огну на есента касна“; „О ти што постоиш зошто не постоиш“; „Ах таа убавина, ах таа убавина“; „О зошто ме притиска пак тага/Тие очи! Ех како мамат/О, не љуби забораваи веќе/О да бев јас презрен“; „Ој свирепа болко, што не згаснеш ти?“; „О прекрасни чувства, о прекрасен час/О така сум голем и така сум мал/о прекрасни чувства, о прекрасен час/о душо, нескротена, жива!“; „Еј што слутиш, што ли сакаш“; „О, сѝ е така мртво“; „Ој Сибинчо, мило мое!“; „Ој Орданче, синко, мој соколе златен/О колку сум горда и колку сум среќна“; „Ој сираче мос- прва љубов наша“; „Ко тогаш, ко тогаш, о другарко помниш“; „О земјо, земјо врати ме“; „О граде мој -Езеро на животот“; „О езеро, ти надоаѓаш а брегот со тебе се рони“.

сување на емоционалноста на лирскиот субјект, хармонично организирање на строфата или на фрагментот од песната“ (2012: 271, 273).

Апострофичното пеење во поезијата на Шопов, недвосмислено, илустрира дел од теориски елаборираните одлики на лирската песна: фокусирање врз комуникацискиот чин во песните, врз лирскиот презент и врз лирскиот дискурс, особено што дел од апострофите се немотивирани; истакнување на емотивната функција на лирската порака (која според Јакобсон, е важна конститутивна лирска одлика), низ искажувачката сила на говорникот, разоткривајќи ги неговиот емотивен однос и ставот кон она што го искажува и кон оној кому/она што се обраќа. „Да се инвоцира/адресира нешто или некој кој не е публика, значи да се нагласи настанот на адресирање, така што лириката може да го измести времето на наративот, на минатите настани за кои известува и да нè помести во континуираниот презент на апострофичното адресирање, ‘сега’ во кое за читателот поетскиот настан повторливо се случува... ништо не мора да се случува во апострофичната песна бид самата песна е случување“ (Culler 2001:187). Следствено, колку е понеобичен адресатот толку песната се артикулира како ритуалистичка инвокација бидејќи „функцијата на апострофата е да се постави потенцијално респонзивен универзум кон кој некој има релација“ (Culler 2015: 216), посредувајќи го конституирањето на објектот како друг субјект со кого поетскиот субјект се надева дека ќе стапи во хармонична врска, односно што ќе му помогне да се конституира како поетски, дури и профетски. „Апострофата е знак на поетска вокација. Да се побара ветрот да дувне или годишното време да остане е ритуална акција, гласот повикува за да биде повикување и се стреми да го манифестира тоа повикување, да го воспостави својот идентитет како поетски глас. Правачот на песни се конституира како поет, адресирајќи различни Ти... Поетот го прави своето поетско присуство низ сликата на гласот и ништо подобро не го фигурира гласот од ‘О’ на неиздиференцираното искажување“ (Culler 2001: 158, 154). Оттаму и неговиот заклучок дека мигот на адресирање и на поставување на песната во лирскиот презент ја истакнува нејзината „перформативна темпоралност“, нејзиниот статус на „итеративен и итерабилен перформанс на настан во лирски презент, во специјалното сега на лирската артикулација“ (2015: 226). Во интензивното апострофично пеење на Шопов, лирскиот субјект, доминантно текстуализиран како лирско јас, своето обраќање до лирскиот објект го темели врз обраќањата низ кои се изразуваат желби и молби, се упатуваат барања и благи заповеди, обраќања кои ја потврдуваат тезата дека „поезијата се стреми да направи нештата да се случат преку актите

на именување“ (Culler 2015: 223). Оваа доминанта во Шоповата поезија одлично е илустрирана во голем број песни: „Прострелај ме со своите лачи! /Прострелај ме, па сè нека стивне“ (*Убавинаџа*); „Игро мудра, само таква биди./разгрни се сета богато надарена/Дај природо, мојот живот/да е далеку од секое штуро примировање“ (*Променаџа*); „Галебе мој/не слетувај на моите очи/не слетувај на моето срце/ Загледај во сите осамени, сите разделени“ (*Кон галебоџи иџо кружи над моја глава*); „Биди земја неподатлива и тврда/Биди нема статуа на столот/И грда израсни од каменот на болот/Биди небо. Биди синост моја“ (*Песна*); „Биј далго. Врти вртушко. По брегот биј“ (*Езеро*); „Дувајте диви стришта на моето детство/шибај судбо со камшик испреплетена“ (*Езеро на живоџоџи*); „Земи ме, мила, изведи ме, /изведи ме под својата широка и смирувачка стреа,/изведи ја оваа птица низ леглата на пожарите“ (*Клошарска џесна на џоџоџи*); „Дај, господи, исполни ми ја последната желба“ (*Дрво на ридоџи*); „Запеј ја твојата песна небесна/Сињарко со очи синолички на црна арматура“ (*Заџеј ја џвојаџа џесна небесна*); „Слези долу сињарко, убавино вечно разубавувана./слези во моево подземно царство/со својата песна вековита,/ својата песна лековита“ (*Там-џамоџи џи е во крвџа*); „Биди милозлива и отклучај ги портите/на моите бссони ноќни патувања/ Помогни ми да ги добдеам моите бденија/Отклучај ги тие порти, излечи ме, или — проклета да си!“ (*Молиџва за сињаркаџа — моја наречница*); „Старинска свездо, свездо на пророци и чуда, –/распрсни се во стихот, потони во најдлабок збор“ (*Злаџен круџ на времеџо*); „Стопи се грутко, истечи водо./прелеј се чашо лелејска“ (*Тажачка од онаа сиџрана на живоџоџи*); „Слези долу по скалите на оваа кула,/распретај ја жарта под крилата на водната птица.../Плачи водо, завивај утробо, завивај кугло запалена“ (*Невреме*); „Изгасни песно во огнот што го запали сама“ (*Гледач во џеџелиџа*); „Пронајди збор што личи на обично дрво.../Пронајди збор од кој – штом со крик ќе се рече“ (*Молиџва за еден обичен но уџиџе неџронајден збор*); „Протечи под ова тело како скротена река“ (*Виџора молиџва на моеџо џело*); „Сплети ги тие светлини, тоа горење бело.../обви го со нив денес ова гордо исправено тело.../Сплети ги в огромна лузна, скамени ги во вера,/дај ми, дај таа светлина со кошмар да ја пијам“ (*Чеџвриџа молиџва на моеџо џело*); „Биди милозлива, биди дарежлива и блага/Биди му родилка, зачни го повторно сега“ (*Седма молиџва на моеџо џело*); „Застани како меч во овој дрворед од тела/пред да се срушиш заслепено од белина“ (*Последна молиџва на моеџо џело*); „Слези во своите темнини, крви,/и не обзирај се“ (*Лузна*); „Израмни се со мене, земја и ти стани“ (*Очај џред џврдинаџа*); „Очи ти сакам молња да режат/Кипнати гради жар

да се сторат“ (*Љубов*); „Добро утро птицо, добро утро летање/Летај усвитено, не гледај ги сенките,/не мисли ги грижите наши/Летај усвитено од ветрот подгонета, /летај мугро-птицо, /летај камен-мисло, / летај мако од мака одронета“ (*Добро ујтро летање*); „Отвори се како срце бремено“ (*Погледа*). Во оваа смисла Катица Кулавакова ја посматра Шоповата поезија како „обредна или ритуална поезија“, поезија со „висока доза на перформативност или изведбен капацитет, поезија со моќ да делува врз свеста на читателот, поезија која утешува, која возвишува и вознесува... Таква е поезијата на Ацо Шопов, со магиска моќ, ако под магија подразбереме способност да се придвижат нештата во свеста и во душата на човекот, ако под магија го подразбереме оној чин кога преку Збор, и со силата на виспрено насочената Мисла, може да се подотвори свеста, да се отклучи катанецот на индивидуалните и колективните заблуди и неверувања“.¹²

Конечно, апострофичните структури во песните на Шопов се и во функција на истакнување на „триангуларниот адресат“, т.е. на типично лирското „адресирање на читателот преку обраќањето до трета инстанција“ (Culler 2015: 186–187). Главно, тоа посредувано, индиректно обраќање што го артикулира апострофата во неговата поезија е во дослук со перенијалниот тематски комплекс, како лирска иманентност, којашто ги тематизира вечно актуелните и универзални теми и прашања. Но, тоа е и во дослук со филозофските димензии¹³ на неговата лирика која ги искажува поетските и поетовите „вистини“ за светот, за човекот, за животот (како, на пример, во извонредните стихови „океанот е мал, човекот е голем“ во песната *Загледан во океанот*, односно „Мртвите ќе умрат тогаш кога и нивната песна“ во песната *Долго доаѓање на оѓној*). Впрочем, таа димензија ја потврдува и самиот поет, во разговорите со Тодор Чаловски:¹⁴ „Моето досегашно поетско искуство ме учи дека вистинската поезија е свест за онаа скриена тајна, многузначна и до крај неодгатлива смисла на животот, понирање во оној ред на нештата што се наоѓа некаде длабоко закопан под хаотичноста на појавните облици. Тоа е предизвик за патување во неизвесноста, кон непознатото, тоа е клуч што ги отвора вратите на оној чудесен свет кој, ако веќе еднаш во него се навлезе, може да нè доближи, да ни ги објасни и да ни ги направи прифатливи суштинските прашања на времето во кое конкретно живееме, и на

¹² Текстот на Кулавакова, *Ритуалноста на поезијата на македонскиот класик Ацо Шопов*, е достапен на <https://www.acosopov.com/>.

¹³ За филозофските рефлексии во неговите песни говори Радомир Ивановиќ во текстот *Филозофија и психологија стварања Аце Шопова (Прилог ноешници и поешници)*, достапен на <https://www.acosopov.com/>.

¹⁴ Разговорите се достапни на <https://www.acosopov.com/>.

времето во кое животот како таков се одвива и тече. Од ова пак произлегува дека поезијата не е, ниту може да биде чисто, или само естетско доживување, дека е таа истовремено и конкретен активен однос и етички став кон битните проблеми на животот, па според тоа таа е и свест и совест во една интегрална естетска целост“.

Библиографија

- Јовановиќ, Н. 2017. „Адресат у лирској поезији“, *Philologia Mediana* 9, 199–212.
- Левин, И. Ю. 1998. „Лирика с коммуникативной точки зрния“, Избранные труды. *Поэтика*. Семиотика, Москва, 464–482.
- Лешиќ, З. 2008. *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд.
- Фридрих, Х. 2003. *Структура модерне лирике*, Светови, Нови Сад.
- Bagić, K. 2012. *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb.
- Bahtin, M. 1989. *O romanu*, Nolit, Beograd.
- Brajović, T. 2022. *Tumačenje lirske pesme*, Akademska knjiga, Beograd.
- Culler, J. 2001. *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, London and New York.
- Culler, J. 2015. *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London.
- De Man, P. 1981. „Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre’s Poetics of Reading“, *Diacritics*, 11(4), 17–35.
- Eliot, S. T. 1963. *Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd.
- Jakobson, R. 1966. *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd.
- Jakobson, R. 1978. *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd.
- Johnson, B. 1986. „Apostrophe, Animation, Abortion“, *Diacritics*, 16(1), 28–47.
- Preminger, A., Brogan, T. V. F. 1993. *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, Princeton.
- Rečnik književnih termina*, 1989, Nolit, Beograd.

Marija Gjorgjieva-Dimova

THE ADDRESSEE IN THE LYRICAL POETRY OF ACO SHOPOV

S u m m a r y

In Jonathan Culler's theoretical descriptions of lyric, the apostrophe is seen as an essential and endemic feature through which some of the constitutive features of this genre are manifested. Starting from these theoretical premises, the purpose of the article is to interpret the apostrophe in Aco Shopov's poetry. The interpretive focus is placed on two levels: first, on the role of the apostrophe as a mechanism through which the "intratextual communicativeness" (Yuri Levin) is articulated in the poem; secondly, on the function of the apostrophe in the creation of "egotive-appellative" (Yuri Levin) lyrical models in Shopov's poetry.

Keywords: apostrophe, lyric, intratextual communicativeness, Aco Shopov