

д-р Катица Кулавкова

## »ИСКОНСКА ДРАМА« ВО ПОЕЗИЈАТА НА АЦО ШОПОВ

*(херменеутика на парономасличността)*

Меѓу повеќето теми за толкување што ги побудува поезијата на Ацо Шопов спаѓа и темата на парономасличноста и нејзината функција во градењето на поетичноста! Во овој оглед се одлучувам токму за неа. Намера ми е, да заокружам некои сознанија за совпаѓањата меѓу звуците и значењата и за бројните звуковно-сисловни (парономаслични, фоносемантички и фоностилистички) варијации, врз примери од лириката на Ацо Шопов. Можеби парономазијата, сфатена по дефиниција како доближување на зборовите слични по звучен состав но независни по значење, не е доминантен облик на уредување на стихот и смислата во неговата поезија, но парономазијата сфатена во поширока смисла, како парадигма на звуковниот симболизам и на семантиката на звукот е без сомнение едно од суштествените обележја на лирската песна на Ацо Шопов! Таа се појавува во специфични модификации, како индикативна созвучност или хомофонија, хомотелеут, рима, етимолошка метафора, алитерација, асонанца, мултисонанца, анафора, каламбур, и во други видови паралелизми, повторувања, враќања. Тоа се »гласовни фигури« (Ц. М. Хопкинс) кои се наметнуваат како »творечки принцип на стихот«<sup>1</sup> како негово конструктивно начело!

Парономазијата се јавува токму кога нецелосното совпаѓање, оњаа мала по присутна разлика во звучниот состав на зборовите, кои се дури и од исто етимолошко потекло (градина, заграда, ограда, град; на пример: »детето го оди својот незаоден чекор«: »Грозомор«; »Биј далго. Врти вртушко. По брегот биј./ Своно од ветар и светлина свони«: »Езеро«), нредизвикува обилен врнеж значење, ја поттикнува преобразбата на значењето од обично во поетско, метафорично, фигуративно...

Кажано со речникот на руските формалисти, во стихот на Шопов има чести и значењски симптоматични »кочења« на звукот, »отежнувања« на смислата!

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson, »Lingvistika i poetika« Lingvistika i poetika, Beograd, Nolit, 1966,278.

Лесната форма станува тешка.<sup>2</sup> Автоматизмот се прекинува, па читателот е соочен со неопходноста од неавтоматско, контекстуално поимање на зборовите и исказите: кога поетот Шопов во песните ќе извика реторично - емфатички - »крви«!, тој не и се обраќа на крвта како крв, а кога го опева огнот, каменот, ветрот, тврдината или лузната и тишината тоа не се обични елементи и појави, тоа се поетски симболи, елементи на поетската семиоза, чијашто смисла се појаснува само доколку се посматраат како дел од севкупниот систем на неговата поезија, а овој пак како дел од еден поширок културно кодиран систем, во рамките на еден антрополошки, митолошки, филозофски, јазичен и книжевен контекст.

Лав Јакубински покажува дека во стихотворниот, поетскиот јазик, »како друг облик на егзистирање на националниот Јазик«<sup>3</sup>, »гласовите испливуваат во светлото поле на свеста; во врска со тоа се јавува емоционален однос спрема нив, кој од своја страна предизвикува воспоставување зависност меѓу содржината на песната и нејзините гласови...« Гласовите / звуците вршат и извесна смисловна функција, покажуваат дури и одреден степен мотивираност и стануваат дел од поетската организација и структура. Освен акустичната форма на зборовите, »во поезијата, особено во римата, понекогаш сеактивира и самата графиска форма« (Новица Петковиќ, 1975, 134). Римата е најфреквентната фоносемантичка фигура во поезијата на Шопов. Оттаму таа и заслужува посебно внимание и испитување, особено кога ќе се посматра во склоп на парономастичноста на неговата поезија.

Римата »се образува при активирањето на артикулационо-акустичното совпаѓање кое стварно или потенцијално постои во говорниот јазик, но совпаѓање кое содржи семантичка разлика, со што се нагласува расколот меѓу автоматизираната врска на надворешната форма и внатрешното значење во практичниот јазик...«(Петковиќ, 1975, 135).

Римите од типот »збор/грозомор«, »вкусни/усни«, »свети/сети«, »зглав-је/здравје«, »злоби/коби«, »смрт/крт«, »крв/врв«, »бог/глог«, »белег/лелек«, римите неверојатно слободни, дислоцирани внатрешни, ирегуларни, вкрстени и прегрнати, во поезијата на Шопов се темелат многу често врз парономастичното

---

2 Viktor B. Šklovski, »Uskrsnuće riječi«, Zagreb, Stvarnost 1969.

<sup>3</sup> Новица Петковиќ, »Језик у књижевном делу«, Београд, Нолит: 1975, 133.

семантичко начело, но ја задржуваат својата изворна синтакса, т.е. схема на рима.

Парономазијата пак, за разлика од типичната рима, е категорична во своето селективно настојување при комбинацијата да ги доближи што е можно поблиску еден до друг, во неделива синтагма, слично-различните зборови.

Ќе наведеме за показ неколку парономастични склопови: »...каменот во пламен се тркала. Гори. Гори. Гори«: *»Грозомор«*: 130;<sup>4</sup> »има долу тешка една крв/ од древноста чиниш останата«: *»Има долу една крв«*: 41, »ќе се измешаат свезди и сверови, отрови и ниви«; »секогаш и сегде семожен и морен«; »од вруток до уток,/од грст до крст./Од подземнина до изземнина (...) од реч до меч«, *»Долго доаѓање на оѓнои«*: 125; »да изгорам во јагленот на зборот«, *»Глузд на глузд./ Камен врз камен./ Камена шума/ изземнина.«*; *»Раѓање на зборои«*;87.

Дури и издвоена на микростилско и микросемантичко рамниште, онолку колку што е тоа издвојување возможно, парономазијата го навестува »ирационалниот напон меѓу зборовите«, односно »музичката архитектоника на смислата«, како што ја формулира оваа димензија на поезијата Херман Брох во огледот »Напомени кон Вергилиевата смрт«<sup>5</sup>. Усетот за музикалното, Шопов го повлекува и во едно перманентно варирање на мотиви и во модифицирање на исказните склопови. Тие варијации се дадени и во форма на обрти и инверзии кои од синтаксичко преминуваат на семантичко рамниште и предизвикуваат не ретко антитетичност, парадоксалност и ироничност и оксимороничност, добиваат форма на градација, назегма и на хијазам, на организиран и геометризирани хаос:

»На нестварни желби стварен светилник«: *»Вшора молишвана моеио шело«*; »Тука се раѓаат сами и гаснат сите нешта«(...) Тука се раѓаат сите нешта и тука гаснат сами«; »пепел насонот, сон на пепелта«: *»Грозомор«*; »Тука е тој оган под овие улави води,/ во оваа утроба гладна гладен збор што роди (...) со него за убост поубав е цветот,/ без него за цел свет посиромав светот«: *»Долго доаѓање на оѓнои«*; »жедни врутоци«: *»Езеро...«*

<sup>4</sup> Сите цитати од поезијата на Ацо Шопов се земени од изборот »Лузна«, Скопје: Мисла 1981, па во овој оглед ќе бидат наведени само страниците.

<sup>5</sup> In: Herman Rroh, »Pesništvo i saznanje«, Niš, Gradina 1979, 230.

Интензитетот со кој е постигнат звучниот склад во најдобрите поетски творби на Ацо Шопов и смислата за тој склад го преобразуваат брзо овој поет од поет на интимната и исповедната лирика во поет на сетилното и отадесетилното спознавање на светот. Тој е поет на однапред-дадената-складност-меѓу-душата-и-телото, на тн. престабилизирана хармонија, како што ја нарекува Лајбниц<sup>6</sup>. Во тој контекст треба да се посматра и сопоставувањето на небиднината на биднината, телото на човекот, сетилното Јас на мислечкото Јас, претчувството на сознанието, провидението на про-реч-увањето...

Опседнатоста со зборот и неговото раѓање, со огнот и неговото доаѓање, со крвта и со исконските пориви во поезијата на Шопов доведува до напрегнат дијалог меѓу »два непомирливи света«, меѓу »два врага«, како што вели самиот Шопов во *»Гледач во ѝејелѝа«*. Тука се зачнува потребата да се трага по мост, по пристап до раздвоениот и неповрзан простор »меѓу двата брега«, меѓу звуковната и смисловната страна на јазикот, меѓу рационалната и ирационалната страна на постоењето. Тука треба да се бара и онтолошкиот зародиш на парано-мастичната маниристичност на поезијата на Ацо Шопов од неговите книги *»Слеј се во ѝиѝиѝинаѝа«* (1955), и особено во *»Небиднина«* (1963) и *»Гледач во ѝејелѝаѝа«* (1977). Затоа и се чини прифатлива одредбата што за Шопов ја дава Димитру М. Јон, како роџе artifex и како постмодернист почнувајќи од *»Небиднина«*?<sup>7</sup>.

За ова посведочуваат и некои искази на Шопов од 1982 година: »Последниве години, поточно од *»Небиднина«* па наваму, сè повеќе ме привлекува проблемот на зборот (...) Поетот е тој кој ја оживува онаа шума од зборови, кој прави дрвјето да чекорат и како глужд врз глужд ги става зборовите замелушени од своите многубројни смрти на нивното вистинско место«<sup>8</sup>. Шопов е свесен за уделот на поетот во реанимацијата на јазикот, за неговата изумителска, дедалусовска улога во творењето / раѓањето на песната, па и на самиот збор.

Оттаму неговиот незаменлив удел во остварување го на концепцијата на лирската песна како ars combinatoria, како инвентивна и минуциозна потрага по хармонија и совршенство на изразот, од една страна, и како специфичен уметнички онтос, од друга. Лирската песна на Шопов следи неколку поетички

---

<sup>6</sup> Gottfried Wilhelm Leibnitz, »Harmonia praestabilita«.

<sup>7</sup> Думитру М. Јон, »Македонска лирска фаланга, Скопје: Култура 1990: 45,48

<sup>8</sup> Цит. според Р. Ивановиќ, »Поетиката на Ацо Шопов«, Скопје: Македонска ревија 1986: 41

традиции, на прв поглед меѓусебно неспоиви: традицијата на возвишените лирски видови, каква што е канцоната, молитвата, сонетот, баладата, видови кои се устроени од одбрана, »виша« лексичка граѓа, кои го поврзуваат зборот со музиката и реториката, кои се обединување на сите слободни вештини, и кои иретполагаат и извесна занаетска умешност. Дантеовите, раноренесансни или доцносредновековни замисли за поетското дело како *artifices artificiatum*, за тн. »објективност на убавината«, готичкиот идеал на естетизам »*multiplicatio et vanatio*«<sup>9</sup>, на пример, можат да се насетат и во лириката на Ацо Шопов.

Еден специфичен маниризам на македонската поетска традиција од шеесеттите години до денес, една специфична »алхемија на јазикот и езотерична вештина на комбинирање«<sup>10</sup> го води овој поет кон »долната струја на значењето« (Едгар Алан По), го симнува во длабочините на очите на другиот свет во кој и сме-и-не-сме, кој е некаде таму, долу, во небиднината, зад деветте планини на Крвта, зад дамарот на Огнот и Водата (езерото), некаде во прапостојбината на Воздухот-ветрот, движењето, доаѓањето, невиделината, но кој остава лузни, остава знаци и рие во сеќавањето и во интуицијата и Овде, во овој свет на елементи и суштества, на мртви и живи предмети, на минато и сегашност... Во овој свет во кој владее стремежот да се разграничат елементите, димензиите и феномените, да се рационализираат, да се измерат и да се одбројат нештата, да се посматраат *sub specie* на минливоста, поезијата и музиката, одвоено или во дослух, настојуваат да ја доловат и морната страна на универзумот, сеприсутноста и апсолутното време, невидливото и неизречливото. »Сонорните параномазии« што ги познаваме од »*Гавраној*« на Е. А. По, и врз кои Роман Јакобсон ја има изведено својата теорија за поетичноста како преуредување на сиот дискурс не само на одделни сегменти од него и според која, меѓу другото »во поезијата секоја упадлива сличност на звукот се цени од гледна точка на сличност или различност на значењето«<sup>11</sup>

Само во песната »*Лузна*«, на пример, забележуваме нагласено, семантички и стилски симптоматично повторување на слогови составени од полувокалот 'р': градини, крви, грла, прогон, црвен, скроти, пролет, прегазен, прикажан, непристапен, оградив... Слични комбинации има и во песната »*Има долу една*

---

<sup>9</sup> Dante Alighieri, »De vulgari eloquentia«.

<sup>10</sup> Gustav Rene Hocke, »Manirizam u kvivževnosti«, Zagreb, 1984.

<sup>11</sup> Roman Jakobson, op. cit. 1966: 315.

*крв*»: крв, древност, крт, смрт, време, врв.... Како по патеките на звукот зборот стигнува во пределот кајшто и смртта прозборува, кајшто и сонот се остварува! Како чудно започнува патувањето кон Тврдината, Крвта, Таму Долу, во Небиднината, во Градината, кон »Црното сонце«, таму кајшто само Нокниот Оган има пристап, оганот страст и свест, оганот свер и човек, оганот реч и вид, оганот звук и смисла, Херувим и Ад, Еон и Земја. Човекот е пред, вон и внатре во Тврдината, опкружен со неа и обземен со неа како со свест и со реч, со малиот прст на вражјо отсутно-присутниот »Гледач во пепелта«, »рамнодушен на очај, глув за лелек«!

Врз помно читање на песните на Ацо Шопов, особено на *»Лузна«*, *»Раѓање на зборот«*, *»Долго доаѓање на огњот«*, *»Грозомор«*, *»Очај пред тврдината«*, можеме да укажеме на параболичната идентификација или огледување на песната и зборот, на крвта и пламенот во Гледачот, во скаменетата музика на Тврдината која понекогаш, кај поетите, надоаѓа на сон, во песна, во »нејасен немушт збор«, во чист лирски облик. Тука се назира и исконската драма во поезијата на Шопов, прикриена во најдлабоките наслаги и »писанија« на палимпсестниот поетски говор, прикриена во еден окултен предел кајшто постои извесна искра надеж да се сретне единката наречена човек и Сеприсутното Средиште на уни-верс-умот (Едностишето), препознаван во симболот на Бога.

Katica Kulafkova

#### ANCIENT DRAMA IN THE POETRY OF ACO ŠOPOV

##### Summary

The pharomonasy, which by definition is understood as an approach to words similar to their sound contest but independent in their meaning, is not the dominant form of arranging of the verse and the meaning of the poetry of Aco Šopov. In this case pharomonasy is understood in much wider sense as a paradigm of the sound symbolism and the semantics of the sound, and it is without any doubt one of the essential characteristics of his lyrical poem! It emerges in specific modifications as an indicative coresonancy homophonia, komothelent, anaphora, calamburus and other kinds of parallelism, repetitions and returns.

The obsession with the word and his birth in the poetry of Aco Šopov leads to a tensed dialogue between »two irreconcilable words«. It is the moment of conceiving the need for the search of the bridge »between two banks«, between the sound and the semantic side of the language, between the rational and the irrational side of the existence. It is here that we should search for the birth of the paranomastic mannerism of the poetic works of Aco Šopov in his books »Flow down with the Scilance« 1955, »Non-Existence« 1963 and »A Sorcerer in the Ashes« 1977.