

Дине Дрваров / Уметноста на говорот

На моите најмили
Марија, Тина и Дино

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ - СКОПЈЕ

- ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ -

ДИНЕ ДРВАРОВ

УМЕТНОСТА НА ГОВОРОТ

**- Сценски говор -
Говорна интерпретација на уметнички
текст**

С К О П Ј Е, 2000

Лектура:
Стојан Саревски

С о д р ж и н а

ВОВЕД.....	9
------------	---

Дел 1

СЦЕНСКИ ГОВОР

Едукација	19
Одлики.....	23
Естетика на сценскиот говор	26
Интерпретатор - текст - публика.....	28
Продуктивна уметност	31
Терминологија	35
Појава и развој на уметноста на говорот	39
Школи	44
Говорот и аудио-видеотехниката.....	46

Дел 2

ЈАЗИК И ГОВОР

Вовед	49
Настанок на јазикот	50
Видови јазици.	53
Фонетски говор.....	55
Основни елементи на говорот	58
Мислење и говор	60
Творечко мислење	62
Говорен стил	63
Уметнички говор - одлики	65
Функција на сценскиот/уметничкиот говор.....	73
Говорна комуникација	76
Сценско - говорна комуникација	79
Дијалог - монолог	83
Видови говорно соопштување	89

Дел 3

ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА НА ГОВОРОТ

Вовед	93
Интензитет / јачина.	95
Интонација / движење на тонот	98
Боја на гласот и гласовно обојување.....	102
Висина на тонот	104
Темпо / траење на тонот.....	105
Ритам	111
Ритам во поезија	114

Ритам во проза	119
--------------------------	-----

Дел 4

УМЕТНИЧКИОТ ТЕКСТ - ОСНОВЕН МАТЕРИЈАЛ

Вовед	125
Книжевни родови и врсти	128
Лирика	129
Постанок на лирск. поезија	132
Народно лирско творештво	133
Видови и одлики	134
Епика	138
Видови	140
Најважни одлики на епското творештво	143
Драмска поезија	144
Постанок на драмската поезија	146
Драмски врсти	147
Основ одлики на драмското творештво	150

Дел 5

ГОВОРНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Вовед	155
Творечки фази	157
Избор на текст	160
Вредности на поетскиот јазик	162
Стилски особености на поетскиот јазик	165
Логичка структура на текстот и на интерпретацијата	166
Содржина - тема - мотив	167
Восприемање на текстот	169
Слики и претстави / творечка фантазија	170
Прв впечаток	172
Основен тон - основно чувство	173
Основна идеја на делото	176
Основна идеја во интерпретацијата	180
Логичен говор / мисли и чувства	184
Поттекст	189
Говорен такт / колон / блок	192
Говорни паузи	196
Интерпункција и говор	198
Точка	203
Запирка	205
Извичник	206
Прашалник	207
Наводници	208
Црта/тире	209
Смисловни паузи	209
Емотивни/психолошки паузи	211
Смисловен говор / смисловно разграничување	212

Смисловен акцент	214
Остварување на смисловниот акцент	217
Смисловно вреднување според методите на елиминација, замена и интерогација	219
Смисловно подредување	224
Постојани појави на смисловниот акцент	230
Смисловно вреднување во поговорките.	232
Смисловно вреднување на рекламите и пораките.	235
Емоционален говор	239
Чувства / инфлекси.	243
Особини на чувстват	246
Последователност на чувствата	247
Возобновување на емоциите.	248
Карактерни особини на лик	251
Темперамент ,	255
Говорно дејствие	257
Дејствителни говорни задачи	259
ПЛАСТИЧНО ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	262
ГОВОРНО ПРЕСОЗДАВАЊЕ НА ДРАМСКИ ТЕКСТ	265
РАСКАЖУВАЊЕ /говорно пресоздавање на прозен текст	270
Видови раскажување.	278
Раскази во описна форма	280
Директниот говор во расказните текстови	284
Расказ во прво лице	286
РЕЦИТИРАЊЕ / говорно пресоздавање на стиховен текст.	289

Дел 6

ВЕРСИФИКАЦИЈА

Стих	299
Техничка на обработка на стих.	303
Квантитативна версификација	304
Квалитативна версификација / Силабички стих	306
Силабичко-тонски стих.	308
Тонск стих	309
Версот во македонското народно творештво	312
Стихот во македонската уаметничка поезија.	313
Строфа	315
Рима / стих.	322
Строфата во Евгениј Онегин.	323
Александринец	324
Хексаметар.	326
Дактилски хексаметар	327
За цезурата и дијарезата во хексаметарот	328
Слободен стих.	330
Стилски фигури - тропи	331

Дел 7

СЦЕНСКИ НАСТАП

Вовед	351
Атмосфера	352
Темпо-ритам во изведба	355
Динамика	359
Климакс и антиклимакс	359
Говорно приспособување кон сцената	360
Негативни појави во уметноста на говорот : форсирање - претерување - патетика	361
Декламирање	362
Трема	363
Текстови за вежбање	365

Дел 8

БЕСЕДНИШТВО

Вовед	387
Беседништвото - уметност или вештина	390
Реторичка настава	391
Одлики на говорот	394
Реторички стилови	396
Основна цел на говорништвото -наговор и убедување	398
Од историјата на беседништвото	399
Хомилистика	400
Бесед. во Стара Грција / Златен век на беседништвото	402
Демостен	405
Беседништвото во Рим	407
Средновековно беседништво	410
Доцна реторика	411
Говори - примери за вежбање	413

Дел 9

НЕОПХОДЕН ДОДАТОК

Основни на морфологијата и синтаксата

Вовед	427
Морфологија	427
Синтакса	432
Литратура	439

ВОВЕД

Уметноста е најнепосреден израз на човековата духовна активност. Таа е огледало на неговата душа и прозорец на неговата мудрост. Во неа или преку неа, тој ја искажува својата радост, но и својата мака. Ја покажува и докажува својата човечност. Ја потврдува меѓузависноста со нему сличните по род. Во неа тој наоѓа задоволство, односно ја наоѓа „онаа среќна слобода од која е лишен под товарот на секојдневниот живот“¹. Уметноста му пружа неизмерни можности да се издигне над секојдневната минливост, да го досегне недофатливото и разреши нерешливото, да се „идентификува со она што човекот не е“², и да ја потврди/покаже својата надмоќ над сè што го опкружува.

Не постои човек што не се обидел да се оствари во некоја уметничка дисциплина: во сликарството, вајарството, музиката, балетот, книжевноста, театарот или во филмот, ако не како професионален учесник, тогаш како нејзин љубител и корисник. Задоволствата што при тоа ги добива од неа, се дотолку поголеми, доколку во нив успева да најде одговори за смислата на своето постоење.

Секоја уметничка дисциплина се материјализира на свој специфичен начин, преку, или во ним својствените им средства, материјали и инструменти. Сликарот се изразува и се остварува преку бојата и платното; вајарот - во каменот, глината, дрвото или металот; музичарот - преку тонот и музичките инструменти. Материјалот, во кој актерот/интерпретаторот ја создава својата уметничка творба, е самиот тој. Уметноста на актерот е уметност на зборот,

¹ Ернест Фишер, О потреби уметности, стр. 7

² Исто

гестот и движењето. Преку гласот/говорот се остварува чујно, а преку гестот - појавно и затоа неговата уметничка творба може да се проследи и доживее непосредно - визуелно и аудитивно.

Секој говор или гест, сами по себе не претставуваат уметност, туку само оние во кои се содржани доволно елементи што се употребени во уметничка цел. Оствареното уметничкото дело - продуктот на неговото уметничко дејствување е (треба да биде) „високосвесен и рационален процес каде на крајот станува совладана стварност - но никако не состојба на опиена вдохновеност“.³ Особеностите на говорот, на интерпретаторот му овозможува, во непосредниот контакт со гледачот, авторовата мисла/идеја да ја доведе до гледачот пресоздадена низ себе, остварена живоговорно, како своја мисла, свој став, своја визија, со што, низ новоостварениот уметнички продукт, интерпретаторот е во ситуација да врши/изврши посилно влијание на умот и чувствата на гледачот или слушателот. Ретко која друга уметност има таква привилегија да влијае толку непосредно и сугестивно на разумот и емоцијата на поголем број луѓе наеднаш, во ист момент и на исто место. Новосоздадената сценска интерпретација „мора да остави впечаток на умот, чувствата и волјата на слушателот; а во склад со тоа таа се остварува преку разумот, чувствата и волјата на изведувачот.“⁴

Прапочетокот/зародишот на уметноста на говорот (говорната уметност), е во раѓањето и развитокот на човековата самосвест. Во обредните игри и танци. Со „пронаоѓањето“ на говорниот јазик и оспособувањето и прилагодувањето на говорната апаратура за реализирање на „новосоздадениот јазик“ ќе се постават вистинските темели на оваа уметност. Иако

³ Фишер, нав. дело, стр. 8.

⁴ Г. В. Артоболевски, Сцена бр.5/85г.

основната намена на јазикот/говорот отсекогаш бил/е остварување и одржување на комуникацијата, времето ќе го потврди говорниот јазик како најприродно, најсоодветно, најнепосредно и најмоќно средство во човековото уметничко изразување. Откривањето на писмото и развитокот на пишаната уметност, и можноста истите тие да бидат преточени во говорно-уметничка форма, уште посилно ќе се потенцира позитивната улогата на говорната уметност. Ќе се овозможи, пишаните уметнички текстови да бидат предадени до поголем број луѓе најнепосредно, и со сета сугестивна сила на живоизговорениот збор.

* * *

Проблемите на говорната уметност, најцелосно се изучуваат во актерската уметност, зашто за актерот, говорот е основното изразно средство во неговото сценско уметничкото дејствување, независно дали ќе се јави како остварувач на драмски ликови, како рецитатор или како раскажувач. На уметничките установи (факултети, академии), каде што се едуцираат вакви кадри, оваа дисциплина се изучува во предметот *сценски говор*. Потребата од посеопфатно осознавање на сите овие проблеми, го наметна создавањето на книгава *Уметноста на говорот - сценски говор - говорна интерпретација на уметнички текст*. Оваа книга, заедно со книгата *Културата на говорот - техника на сценскиот говор*,⁵ треба да послужат како основно четиво во говорната едукација на актерите.

Од книгава не треба да се очекува таа да биде збирка на готови говорно-уметнички рецепти, по кои ќе биде доволно само да се посегне и проблемите ќе бидат решени. Говорот не е фиксиран и еднаш за

⁵ Дине Дрваров, *Културата на говорот*, ФДУ, 1995 Скопје.

секогаш зададен во вредностите и затоа, уметникот не може и не смее да се подведе во некакви зададени гласовно-тонски шаблони. Во уметноста на говорот, како и во секоја друга уметност, готови шаблони, рецепти и формули не постојат, ниту пак, треба да постојат. Создадената говорна интерпретација, при секоја нова изведба се остварува поинаку од претходната, не само кај различни, тука и кај исти интерпретатори. Секој изговорен исказ, секоја мисла, во секој повторен изговор се остварува со нова интонација, боја, динамика, ритам и темпо. Задача на говорно-теориската наука, која ги проучува и разработува проблемите на говорната интерпретативна уметност, како и процесот на создавањето/градењето/раѓањето на уметничката креација, не е да диктира, туку да насочува, не да кажува, туку да укажува, не да пропишува крути правила во кои никој не смее да се огреши, туку разработувајќи ги основните начела, основните говорно-уметнички законитости, објективно потврдени и докажани во практиката, да го насочи интерпретаторот по вистинскиот пат. Затоа во објаснувањето и разработката на сите поглавја, на сите вредности и задачи, не водеше една единствена мисла, **да му се помогне на интерпретаторот - сите уметнички проблеми да ги истражува, разрешува и остварува сам.** Некои норми и законитости, кои што не можевме да ги одбегнеме, а на кои се повикуваме преку зборот - *треб*а (многу ретко со *мора*), пожелно е да се сфатат како насочувачи и укажувачи, а не како еднаш засекогаш зададени. Во уметноста секогаш треба да се почитува индивидуалноста на поединецот. Не заборавајте дека решенијата на сите уметнички проблеми се во вас самите.

Убеден сум дека, книгава, освен на студентите, подеднакво ќе им биде од корист и на веќе завршените и афирмирани актери, рецитатори и раскажувачи, зашто говорно-уметничките проблеми што во

неа се разработуваат, го следат интерпретаторот при обработката на секој нов текст. Секое навраќање на неа, за интерпретаторот ќе биде можност да се потсети на основните проблеми при пресоздавањето на уметничката творба. Уметноста на говорот крие многу тајни, многу предизвици, но со упорна волја и силна мотивираност, секој интерпретатор ќе успее нив да ги открие и разреши. Со секоја новооткриена тајна тој ќе биде чекор поблиску до уметничкото совршенство.

Книгава може да им послужи и на идните спикери, водители, предавачи или говорници, како и на сите оние што имаат желба или потреба да дознае нешто повеќе за уметноста на говорот и процесот на говорното пресоздавање на уметничката творба. Информираниот гледач е далеку поблагороден гледач. Информираниот критичар уште повеќе. Нивниот критички суд може само да му биде од корист на интерпретатор.

* * *

Бидејќи сцената е место каде што треба да се слушне правоговорниот јазик, уметнички обликуваниот говор се јавува како важен фактор во збогатувањето, зачувувањето и ширењето на нормативниот говорен јазик. Интерпретаторот, кому говорот му е основното изразно средство при обликувањето на уметничките творби, има една исклучително важна задача: во секоја прилика да ги негува и практикува убавините и вредностите на сопствениот говорен јазик. Впрочем, тоа треба да биде не само негова, туку и грижа и на секој цивилизиран човек. Негрижата за сопствениот јазик, лесно може да доведе, нашето најскапоцено богатство - македонскиот јазик, со текот на времето да се изветви, да осиромаша, да

се скамени и да стане мртов јазик, како што тоа се случило со повеќето јазици.

* * *

Испитувањата покажале дека говорот опфаќа 75% од секојдневната комуникација. Останатите 25% му припаѓаат на пишаниот збор. Ова сосема јасно потврдува, дека градењето на говорната култура е подеднакво важно како и културата на пишувањето, културата на однесувањето. Човекот се повеќе има потреба да се изразува убаво, хармонично и примерно било во секојдневната комуникација, во неврзаните разговори, во дискусиите, предавањата, излагањата и во други говорни ситуации, зашто судот за него, околината го формира според тоа како тој се реализира говорно во комуникацијата.

Затоа, посебно ќе не радува, ако книгава пружи доволно аргументни, кои ќе укажат на неопходноста од воведување посебен предмет во образовните институции, преку кој учениците уште од најрана возрасат, ќе можат да го изострат своето чувство за убавото говорно изразување. Во досегашната наставна практика, вниманието беше свртено кон тоа, да се оспособи ученикот да напише добар состав, да изгради убав стил во писменото изразување, да внимава на правописните законитости итн. Се сметаше дека, секој што умее да се изразува добро писмено, ќе умее тоа да го практикува и говорно. А за тоа, како човек да се изрази говорно со најсоодветно изрази по форма и по содржина, кои се вредностите на говорот и како тие учествуваат во говорната реализација, како да се подобри говорниот исказ, како да се воспостави говорна комуникација, како да се води дијалог, како да не се имаше доволно слух. Сè беше свртено кон писмената едукација. Дали заради непознавање на говорната проблематика, или пак заради незаинтересираноста на поединци, и пошироко на општес-

твената заедница, негативните последици од досегашната негрижа не се мали. Ваквиот приод доведе до тоа, да имаме личности писмено наобразовани, но личности без потребна говорна култура. Доволно е само да се вклучи телевизорот, и неправилности колку ќе посакаш - и кај професионалните говорници, и кај обичните граѓани. Иако работите одат на подобро, се уште не можеме да бидеме сосем задоволни.

Затоа, во времето што е пред нас, за почитта и доброто на сопствениот јазик, образовните институции, ќе треба многу поангажирано да ги воведуваат учениците, и теориски и практично, во тајните на говорното изразување низ процесот на школувањето. Учениците треба да се научат да формулираат убава и јасна мисла, логички прецизно, зборовно богата, со чиста дикција, со разновиден ритам и темпо, со интонација која нема да биде монотона и шаблонизирана, но и со почитување на правоговорните норми; да се навикнуваат да формираат однос кон тоа што го говорат; да градат свој говорен стил. Култивирањето на говорот денес не е само наша потреба, туку и наша должност. Преку култивирањето на говорот, поединецот ќе ги открие побогатите можности на сопствениот јазик: ќе умее да го открива светот на метафоричното, алегоричното, преносното, скриеното, повеќезначното. На тој начин театарот, филмот, радиото и телевизијата не ќе мора да стравуваат за вистинска и образована публика.

„Творечкиот пронајдок е работа на вроден талент или на даровитост, постигната со вежба; да се покаже како е тоа можно, е задача на нашиот курс.“

Аристотел

СЦЕНСКИ ГОВОР

Едукација

Во сценско-говорните уметности, говорот претставува основно/главно уметничко изразно средство, со кое интерпретаторот врши престорување/пресоздавање на пишаниот уметнички текст во нова говорно обликувана творба. Независно дали говорот ќе биде насочен/употребен за обработка на драмски, епски или лирски творби, интерпретаторот треба секогаш да биде подготвен/оспособен, но и доволно учен да ги оствари нив со најсоодветни изразни средства. А соодветниот избор и соодветната насоченост на изразните средства не се остварува само како резултат на талентот, туку и на ученост која се стекнува преку говорната едукација. Преку едукацијата, актерот се оспособува успешно да ги решава и разрешува сите говорни задачи.

На уметничките институции во светот, каде што се изучува актерското мајсторство, говорната едукација, како што во воведот спомнавме, се спроведува преку предметот *сценски говор*. Едукативниот процес подеднакво внимание му посветува како на техничката обука на гласот и говорот на актерот, така и на процесот на говорното пресоздавање/престорување на уметничкиот текст и процесот - негово транспонирање до гледачот/слушателот, од теориски и практичен аспект. Во спојот на теоријата и практичната обука, интерпретаторот се учи, со помош на говорните изразни средства, да го пресоздаде говорно секој вид уметнички текст.

Нема двоумење дека секој интерпретатор, што има намера да се занимава со сценско-говорните умет-

ности, должен е да го култивира својот говор, но и да се оспособи да го пресоздава текстот на најлесен но и најпродуктивен начин. Независно дали ќе се јави во улога на актер - остварувач на лик, раскажувач или рецитатор, тој треба да умее да говори разбирливо, живо, сликовито, интересно, мисловно јасно и осмислено, логички прецизно, емотивно изразно, дикциски артикулирано и нормативно точно. Треба својот говор, или поточно говорните изразни средства, со кои ја обликува говорно новосоздадената уметничка творба, да ги доведе до совршена уметничка изразност. Но, тоа не се постигнува наеднаш. Тоа е трнлив, но и исклучително интересен пат на себеодавање и себеоткривање.

„Уметноста - вели Квинтилијан - мора да се учи преку наставата, чија главна цел е да подучува како да се говори добро.“ а „уметник е оној кој ја овладеал оваа уметност, односно говорникот чија главна задача е да научи да говори добро.“⁶ Во процесот на едукацијата, интерпретаторот ќе ги стекне потребните теориски сознанија од својата, но и од другите научни и уметнички дисциплини со што ќе може да изврши поуспешно и поопстојно осознавање и говорно реализирање на уметничкиот текст. Ќе постигне студиозност и постапност во практичното дејствување, а со тоа ќе успее да оствари организиран и осмислен сценски настап. Во едукативниот процес уметникот се навикнува да дејствува методично, а уметничките задачи да ги разрешува согласно барањата на текстот, и во склад со критериумите на својата говорна уметност. Едукацијата ќе му помогне да ги доразвие своите природни особености и да го организира талентот, зашто „наставата изградува, а талентот се изградува“⁷. Но, талентираниот уметник нема да си дозволи да се остави само на талентот.

⁶ М. Ф. Квинтилијан, Образовање говорника, стр. 154.

⁷ Квинтилијан, нав. дело, стр. 175.

Талентот треба да биде основниот двигател што во процесот на едукацијата, ќе го тера интерпретаторот да биде во посотојана потрага по новите сознанија. Тоа ќе му овозможи многу поуспешно да се справи со уметничките предизвици. Преку едукацијата, тој ќе го согледа принципот што ќе му овозможи да создава секогаш успешна говорно-уметничка творба, независно од родот и жанрот на кој му припаѓа обработуваниот текст. Интерпретаторот треба постојано да ги следи новите сознанија и движења, со што и самиот ќе овозможи подинамичен развој на оваа убава уметничка дисциплина.

Успешноста на говорната интерпретација ќе зависи и од правилното восприемање на текстот од страна на интерпретаторот, каде до израз доаѓа интерпретаторовата наобразба, неговото духовно богатство и моќ на согледување/разложување и анализирање на пишаниот материјал, зашто пресоздавањето на текстот во говорна уметничка творба, интерпретаторот секогаш го остварува врз основа на своите субјективни гледања на објективните текстуални вредности, поаѓајќи при тоа од својот талент, од животното искуство, практичната оспособеност, од ангажираноста, мотивираноста и подготвеноста да ги разрешува поставените задачи. Затоа, во едукативниот процес треба да се има респект кон индивидуалните способности, наклоности, можности и особини на секој интерпретатор посебно.

Едукативниот процес по предметот *сценски говор* се реализира, како што погоре забележавме, во две основни насоки: *теориска* и *практична*.

а. Теорискиот дел обработува два аспекта. Едниот ги разгледува најважните општотеориски сознанија од областа на блиски и сродни уметнички и научни дејности, кои се неопходни и важни во едукативниот процес, но и за општата наобразба на интерпретаторот. Денешниот театарски миг од современиот

интерпретатор бара широка наобразба и висок степен на општа култура. Во својата работа уметникот мора да се потпира на теориските сознанија од својата но и од другите блиски или сродни научни и уметнички дисциплини: книжевноста, граматиката, орфоепијата, синтаксата, стилистиката, логиката, естетиката, психологијата, етиката, социологијата, историјата, сликарството, вајарството, музиката, пантомимата, балетот, танцот итн. Сепак, најмногу е врзан за книжевноста, зашто во неа го наоѓа основниот материјал за обработка. Едуцираниот интерпретатор секогаш ќе умее да оствари посодржајно аналитичко вреднување на уметничкото дело, што е важен предуслов за остварување на успешна говорна интерпретација. Откриените вредности ќе знае да ги систематизира, да ги селектира, да ги одбере најсоодветните говорни вредности и нив успешно да ги вгради во новосоздадената сценска творба.

Во делот од теориската обука интерпретаторот се запознава со процесот на говорната комуникација, реализацијата на говорот, елементите на говорот, со говорните изразни средства, нивното место и значење на уметничката интерпретација, како и за ред други важни проблеми.

б. Практичната работа е најбитна во едукацијата на актерот. Само во добро остварената практична реализација на уметничкиот текст се покажува уметноста на интерпретаторот. „Ако теоријата е доволна да се изучи, со артистичката техника и метод, нужно е да се владее, а секое совладување претполага вршење на определени практични навики“.⁸ Во практичната обука, внимателно треба да се работи на практичното реализирање на најбитните елементи во обликувањето на уметничката порака, како: поттек-

⁸ Вл. Прокофјев: Во предговорот на книгата - *Воспитание актёра школы Станиславского*, Кристи Г. 1978. Москва.

стот, логичното разрешување на текстот, определувањето на смисловно-емотивниот акцент, точното вреднување на паузите, емоцијата, карактерите, ритамот, говорното дејствување итн. Во практичниот дел, освен што се работи на практична реализација на зададени уметнички текстови, истовремено интерпретаторот работи и на себеедуцирање, со што треба да се оспособува за говорно реализирање на секаков вид уметнички текст: драмски, епски и лирски. Проблемот со разнородните уметнички текстови го одредува /посочува и пристапот за нивно соодветно говорно пресоздавање. Најпосле, новосоздадената уметничка творба својот дефинитивен облик го добива во практичната обработка.

Одлики

Уметноста на говорот е уметничка дисциплина која се одликува со повеќе специфичности.

Првата одлика е во тоа што тој, духовно и телесно се употребува себеси како материјал, како средство и како инструмент во уметничкото дејствување. Преку гласот интерпретаторот се остварува чујно, а преку гестот и мимот појавно. Умот го прави неговиот исказ логичен, а емоцијата - изразен. Овие особености му налагаат на интерпретаторот, секогаш да го одржува својот телесен и говорен орган/инструмент во добра кондиција.⁹

Втората важна одлика на неговата уметност е, што таа е неповторлива и ефемерна уметност, зашто ниту говорот, ниту движењето, ниту мислата, ниту емоцијата не се еднаш за секогаш ни определени, ни скаменети, ниту, пак, ограничени во можностите. Во

⁹ За тоа поопширно во мојот труд - *Култура на говорот - Техника на сценскиот говор*.

секоја нова изведба, во говорот и движењето, во мислата и емоцијата, интерпретаторот реагира и се изразува, макар и за нијанса, поинаку од претходната. Зашто во моментот на говорното реализирање, изговорениот збор, изговорената мисла и остварената емоција, може да биде говорно коригирана само во следната изведба, а никако во дадената. Невозможно е да се постигне два пати иста интерпретација во сите говорни вредности. При секој нов настап, сè почнува одново. Иако текстот е ист, секогаш се остварува интерпретација различна од претходната.

Интерпретаторовата уметност опстојува само во мигот на творењето, и затоа нејзе и е потребна публика која ќе ја чуе и види додека се создава, се твори. Интерпретаторовата основна цел е да оствари што е можно уметничка поиздржана творба. Целиот творечки процес, низ кој минува интерпретаторот, е во функција на сценскиот настап, на тоа што треба да се каже и покаже, и што треба да се сугерира на публиката. Пораката, што од сцената му се упатува на гледачот, свое оправдување има само ако допре до него. После секоја завршена претстава/изведба, за интерпретаторот сè почнува одново. Новата претстава значи и остварување на нова уметничка творба.

Третата особеност на оваа уметничка дејност е во тоа што предмет на/за обработка е уметничкиот текст од лирското, епското или драмското творештво. Значи, материјал што не е опишан, не е предметен. Тоа допрва треба актерот да го направи. Факт е дека поетскиот исказ, пред да биде запишан, ги имал сите особености на живиот мисловен израз. Но наместо да го говори гласно, поетот него го запишува, го преточува во букви, во заробени немушти знаци - пишани сигнали, кои ќе се протолкуваат единствено преку читање, а кои сепак се недоволни за да се открие вистинскиот/живиот поетов исказ. „Во графички фиксираниот говор, настанува глуво и тапо

изедначување на сите елементи.“ - ќе запише Гавела. При секое читање на уметничкото дело, останува чувството дека прекинатата авторова говорна акција, заробена во графички обележаните знаци, постојано тежнее за говорно дореализирање. Сè до моментот, кога пишаниот збор не оживее преку изговорениот, се дотогаш - „пишаниот збор е само сурогат на живиот“, ќе рече Гете. „Пишаниот збор - ќе запише Платон - би можел со право да се обележи како сенка на живиот.“ Иако овие забелешки не можеме да ги прифатиме безрезервно, факт е дека книжевниот творец, не поседува друга можност за пренесување на својата творечка мисла, освен преку овие „скаменети“ знаци.

Зафаќајќи се со обработка на текстот, во првиот контакт, интерпретаторот се наоѓа во иста положба како и обичниот читач. И тој во својата фантазија го оживува авторовиот свет како и секој друг читател. Но, воден од прикажувачката задача на својата уметност, тој не се задоволува да го цени и толкува уметничкото дело само за себе. Неговото внимание е свртено кон потребата - своите впечатоци и визији од уметничкиот текст, да им ги предаде на гледачите, и тоа не информативно, туку во самата говорна интерпретација на уметничкиот текст. Користејќи го својот глас и тело како средство, инструмент и материјал, тој придонесува авторовиот текст да добие дополнителни вредности, кои, за разлика од читањето, многу посилно и поизразно ја провоцираат свеста и емоцијата на поширок број восприемачи истовремено. Во книжевното дело постои идеја, порака, ликови, дејствија, мисла и емоција. Постои, речиси, сè. Сепак, овој материјал е само *мртво слово на хартија*, кој допрва, интерпретаторот, преку говорот и движењето ќе го оживе и пресоздаде во нов уметнички продукт, кој ќе биде восприемен од консументот преку сетилата за слух и вид.

Четвртата особина се однесува на начинот на обработка и говорна презентација на пресоздадениот уметнички текст. Таа е во директна зависност, пред сè, од родот, но и од жанрот. Ако во првата фаза, процесот на теориското истражување на различните текстови е скоро идентичен независно од родот и жанрот на кој му припаѓа текстот, во практичната обработка, како и при настапот, говорното остварување внимава, или поточно се раководи според родовската, а нешто помалку според жанровската припадност на текстот. Разновидниот текстовен материјал налага поголеми или помали отстранувања во пристапот и начинот на употребливост на говорните изразни средства во обработката и презентирањето на текстовниот материјал.

Естетика на сценскиот говор

Во настојувањето мислата на авторот да се преточи во говорен израз со уметнички сензибилитет, интерпретаторт ги провоцира непрекинато оние вредности на говорот кои се најнеопходни и најпримерни за нејзино вистинско остварување. Естетски обликуваниот говор, овозможува уметничко транспонирањето на идејата и пораката, а со тоа и воспоставување на сценско уметничката комуникација. Уметничкиот говор, иако се раководи по истите принципи како и говорот во секојдневната комуникација, сепак, транспонирањето на уметничката порака налага многу поизразено остварување во сите негови вредности. „Уметнички остварениот збор треба да биде истовремено, разбирлив природен и пријатен а слушателот треба да има впечаток, дека мислата на слушаното се раѓа од самата ситуација, а не да се читаат и викаат букви, зборови, изјави и

искази.”¹⁰ Сцената не трпи нејасен, неразбирлив, банален, неизразен говор, туку осмислен, гласен, природен, жив, јасен, сугестивен, конкретен, сликовит и емотивно изразен. За уметнички може да се смета оној говор, во кој не постојат дикциски и артикулативни недостатоци, интонативни недоречености и говорни нелогичности; говор што ќе биде исклучително сугестивен и изразен во значењето.

Интерпретаторовиот говор се остварува на уметнички текст, со богати јазични сигнали што бараат соодветно говорно остварување. Сè што е запишано во текстот: и редоследот на зборовите, и формулирањето на мислите, и емотивните сигнали, е дел од авторот, од неговиот начин на размислување и стил на изразување. Но во интерпретаторовиот говор, сето тоа треба да прозвучи како да е негов сопствен говор, негова мисла и негов стил на изразување. Уметничкиот говор подразбира остварување на мисловниот исказ со чиста дикција, со точна смисловна одреденост и со адекватна емотивна изразност. Интерпретаторот не треба да се расфрла со непотребни емоции, туку да произведува такви кои ќе соодветствуваат на потребите. Говорно-уметнички обликуваната мисла треба да го испровоцира гледачот и да го натера на размислување и на себепреиспитување.

Интерпретаторот треба да умее да *произведува мечџи* и да *буди фанџази* кај *гледачот*, кој му се приклонува свесно и своеволно во *иџраџа* и *соноџ*, што се одвива, *сега* и *овде* пред него. Преку своето дејствување треба да го воведе гледачот во свет што провоцира, што побудува размислување, свет што подучува и прочистува. На тој начин интерпретаторот ја остварува својата хумана мисија - да изврши позитивно влијание на свеста и емоцијата на гледачот.

¹⁰ Роберт Роснер; *Говор и сцена*, стр. 236, изд. Нива, 1947, Софија.

Уметнички обликуваниот говор никако не треба да звучи шаблонизирано и познато. А така ќе зазвучи ако изведувачот не знае што навистина говори, ако не му е јасна идејата, намерата и целта, ако не ги има разработено задачите според кои ќе дејствува говорно, ако не знае со кои изразни средства и на кој начин да го спроведе говорниот акт. Интерпретаторот не смее да се препушта на случајностите. Треба низ едукацијата да изгради свој метод според кој ќе се раководи при уметничкото дејствување. До добро остварена интерпретација не се доаѓа случајно. Секој сознајно уметнички остварен производ, во потребниот момент треба да дејствува непосредно, возможно и остварливо, едноставно и природно, емотивно издржано, лесно и стилски чисто. Треба да се оствари естетски одговорна и оправдана интерпретација која ќе го воведе гледачот во сферите на естетското и корисното.

При интерпретацијата на новосоздадениот уметнички продукт изведувачот, покрај тоа што го открива својот талент и умеење, ја открива својата теориска наобразба. Во добро остварената говорна интерпретација се остварува спој на теоријата и практиката. Се откриваат доволно елементи кои даваат можност да се вреднува новоостварениот уметнички продукт, а со самото тоа да се вреднува и умешноста на интерпретаторот.

Интерпретатор - текст - публика

Уметничкиот текст не може да се пренесе на сцена како било и од кого било, инаку не би бил потребен школуван интерпретатор. Добриот интерпретатор, никогаш нема да си дозволи сувопарно и бесцелно пренесување на текстот до слушателот, без притоа да го „помине“, да го оживее низ себе, низ

своите чувства и разум. Негова прва задача е да оствари точно декодирање на уметничкиот текст, со што ќе успее да ги открие неговите општи, но и поединечни уметнички вредности и со тоа да ја согледа вистинската авторова порака. На тој начин ќе му биде многу полесно да се вгради себе во интерпретацијата и да оствари потполна идентификација со говорната порака. Творечката дејност на интерпретаторот е „синтеза меѓу неговото и авторовото *јас*.“¹¹ Во оваа меѓусебна поврзаност и заемодејствување меѓу уметникот - автор (текстот) и уметникот - интерпретатор, благодарение на изразните средства (говорот и гестот) и непосредното и живо говорно дејствување, ќе се изроди една нова креативна творба која ќе има значително посилно влијание на гледачот/слушателот. Интерпретаторот треба да стои зад текстот што го пресоздава. Во остварената сценска творба, изговорениот текст од устата на за тоа оспособениот интерпретатор, текстот на авторот може само да добие во вредност, а не и да изгуби. Во својата говорна реализација интерпретаторот ќе настојува да не ги „избрише“ базичните литературни вредности, кои впрочем и го испровоцирале неговиот уметнички дух, туку ќе се потруди нив да ги збогати и надградува. Гледачот не доаѓа во театар за да ја дознае само содржината на делото, туку затоа што верува дека од сценската изведба ќе добие многу повеќе, одошто самиот може да си претстави при читањето. Затоа така лесно и со отворено срце се препушта на дејствувањето и влијанието на интерпретаторот.

Интерпретаторот не треба, заради постигнување на некаква поголема говорна природност, или под изговор дека напишаната мисла не му одговара на неговиот говорен стил, да ги менува зборовите или да

¹¹ Артоболевски - Сцена 5/85г.

ја преформулира авторовата мисла. Ако навистина интерпретаторот сака да му прозвучи говорот природно и искрено, треба да го прави тоа исклучително преку средствата на говорното изразување. Меѓу авторскиот текст и текстот што говорно го предава од сцената, не треба да има неточности или импровизации, зашто со право ќе се заклучи дека се работи за искривено толкување на литературниот текст, или, пак за поинакво читање, што не кореспондира со дадениот. Тоа особено се однесува на интерпретацијата на епските и лирските текстови.

Со тоа што во својата говорна изведба, интерпретаторот ја презема улогата на авторот на текстот, овозможува да се воспостави нов квалитет/однос на релација испраќач и примател. Со самото тоа што ликовите и дејствијата од текстот ги оживува говорно, мимички и пантомимички и со тоа ги прави видливи и чујни, тој придонесува да се промени улогата на консументот од читател во гледач/слушател. Се остварува нов јазичен однос во кој пишаната порака интерпретаторот ја пренесува од себе, како своја порака, како свое видување и толкување на авторовиот свет. Гледачот, кому му е наменета говорната порака, сега на друг начин, со поинаква усмереност на сетилата го восприема книжевното дело. Тој уметничкиот текст го прима аудитивно и визуелно. Неговото сетилото за вид повеќе не минува еднолично низ буквите на хартијата, секогаш во иста насока од лево на десно. Сега неговиот поглед е вперен во просторот, следејќи ги движењата и реакциите на живиот интерпретатор. Неговата мисловно-емотивна реакција не се возбудува повеќе како резултат на читањето туку од играта што ја следи и од говорот што го слуша, како што тоа му го предочува интерпретаторот. И времето што му е потребно да го восприеми делото преку говорната изведба е многу пократко. Во драмското дејствие на

пример го гледа херојот пред себе, а не мора да чита како изгледа или како реагира на одредени појави и во одредени ситуации. Едноставно тој нив на сцената ги гледа како живи луѓе. Неговите чувства се испровоцирани од емотивните реакции на живиот интерпретатор. Гледачот не мора да замислува ништо. Ја гледа насмевката, ја гледа солзата, и реагира во истиот момент додека тоа го гледа и слуша. Кај гледачот, покрај сетилото за вид, се активира и сетилото за слух, кое при читањето останува пасивно. При восприемањето, пак, на епските и лирските текстови гледачот добива живоговорно остварени сигнали, какви што можеби тој никогаш не би ги остварил во своето вообразување. Реакцијата на публиката ќе биде секогаш на линија на создадените претстави во говорот на интерпретаторот. Затоа, „настојувајте да постигнете, вашиот објект не само да ја слушне, не само да ја разбере смислата на фразата, но и да го види низ внатрешниот поглед тоа, или барем тоа што го гледате самите, додека ги изговарате посочените зборови“¹² - ќе ги посветува Станиславски младите актери.

Продуктивен белег

Постои мислење дека во театарот предноста треба да биде на страната на текстот. Овој став, за кој Ан Иберсфелд вели дека е „интелектуален или псевдо-интелектуален“, смета дека на претставата треба да се гледа како на „израз и превод на книжевниот текст“ и дека „задача на режисерот е да го „преведе на еден друг јазик“ одреден текст кон кој треба да се остане „верен“, не водејќи притоа сметка дека во остварувањето на претставата „се преминува

¹² К. С. Станиславски: *Систем*, 1945, Белград.

од систем знак-текст во систем знак-претстава'', и дека „свкупноста на визуелните и звучни'' сигнали кои ги остваруваат сите учесници во сценската поставка градат сочинувања кое „ја надминуваат текстовната целина''.¹³ Основната опасност што произлегува од ваквиот став, е во намерата „текстот да се скамени, да се сакрализира'', односно да се третира како „компактен блок кој само може да се репродуцира со помош на други орудија, со што ќе се спречи секоја продукција на уметничкиот предмет''.¹⁴ Ваквиот начин на размислување, што го привелегира уметничкиот текст, не води сметка, дека во театарот мора да се прави разлика меѓу тоа „што му припаѓа на текстот и тоа што е дел на претставата''. Вака третиран проблемот, вели Иберсфелд, доведува до тоа да „глумците и некои режисери во Француската комедија да си вообразуваат дека ги штитат интересите и чистотата на Молиеровите или Расиновите текстови, а всушност штитат едно кодирано читање и уште повеќе, еден утврден начин на изведување''.¹⁵ што е спротивно со театарската уметност.

Овој став, најчесто присутен кај поклоните на пишаниот збор, на интерпетаторот гледа како на посредник меѓу пишаниот збор (творецот) и консументот (читателот), кој, според нивно мислење, не е ни потребен. Ако, пак, веќе мора да постои, неговата улога треба да се сведе само на формално посредување, зашто неговото поинакво дејствување ја загрозува автохтоноста и литерарните вредности на уметничкиот текст. Интерпретативната уметност, велат тие, не може да се смета за продуктивна уметност, ами за репродуктивна, па според тоа, ниту интерпетаторот не може да биде продуктивец, туку

¹³ Ан Иберсфелд: *Читање позоришта*, 1982, Белград.

¹⁴ Исто, стр. 14.

¹⁵ Исто, стр. 14.

репродуктивец, како и музичкиот изведувач. Ваквото гледање заборава дека уметничкиот текст и покрај говорната изведба, останува и натаму да постои како текст за читање, со сите свои вредности и слабости. Пресоздавањето во говорна форма може само да му користи на текстот, и да ги открие многу посугестивно и побогато неговите вистински вредности. Обичен „пренесувач“ на текст може да биде само лошиот интерпретатор. Добриот сигурно не. Добрата интерпретација, благодарение на живо изговорениот збор, му отвора и други, значително попримродни и попримфатливи можности на текстот. Но дури и тогаш, кога интерпретаторот ќе оствари лоша говорна изведба која ќе биде под нивото на уметничкиот текст, со ништо не може да бидат загрозувани неговите литературни вредности кои и понатаму постојат во текстот.

Споредбата што често се прави со музичките исполнители, за да се докаже токму репродуктивниот белег на уметноста на интерпретаторот е сосем непримерна и од еден друг аспект. Во пишаниот текст не постојат упатства кои ќе му укажат на говорникот кога да земе воздух, каде и колкава пауза да направи, како ќе се движи, или каков треба да биде неговиот говор по боја, тонска висина, темпоритам или интонација. Сите смерници што интерпретаторот ги открива и ги извлекува од текстот ги прави по свое наоѓање. Нему му е оставено сам да одлучува како, на кој начин и со кои средства ќе ја проектира говорно и пластично материјата што ќе ја обработува. А како ќе се одвива таа реализација, тоа не можат да го кажат ниту пишуваачот, ниту познавачите на текстот, зашто никој не може да предвиди како ќе се однесува и како ќе реагира интерпретаторовиот говорен „инструмент“, и со кои говорно-изразни средства ќе се послужи интерпретаторот при спроведувањето на интерпретацијата. Секој различен интерпретатор, различно ќе го реализира текстот. Иако изгово-

рениот текст ќе биде ист, но интонацијата, бојата на гласот, паузирањето, темпото, ритмот итн., сето тоа ќе биде различно, зашто се различни карактерните особености на секој интерпретатор. Секој си е господар на сопствениот глас, на сопствената мисла и на сопствените емоции.

Интерпретаторот го пресоздава, го толкува, го надградува уметничкото дело. Го презентира живо, аргументирано, заносно и емотивно доживеано со намера да го возбуди и провоцира гледачот на размислување, а со тоа и да изврши влијание во саканата насока. Со тоа се потврдува творечкиот и продуктивен белег на оваа уметност, без оглед што се остварува на однапред зададен уметнички текст. Кога интерпретативната уметност би била репродуктивна уметност, тогаш Хамлет, во различни говорни изведби би бил секогаш ист, со однапред зададени вредности на јачината на гласот, на висината, на интонацијата, на ритмот итн. За среќа, ниту *Хамлејт*, ниту било кој друг текст не се говори по ноти. Веројатно и на актерот би му било полесно кога во текстот што треба да го извед на сцена, би имал однапред зададени ознаки според кои би се раководел при звучното преточување на текстот, на пример: форте, пијано, алегро, алегро виваче итн, како што тоа го прави композиторот во музичките творби. Можеби би му било полесно, но сигурно непрактично па дури и неизводливо, со оглед на тоа што, ни интонацијата во секојдневниот говор не се движи по ноти. Авторот не може после секој збор да му запише на изведувачот со каков тон ќе го „отсвири“ зборот. И среќа е, што говорникот е лишен од такви „добро-намерни“ упатства. Среќа е што, во својот говорен исказ, интерпретаторот е во ситуација, темпо-ритмот, интонацијата, паузите, обојувањето, логиката и емоциите да ги осмислува слободно, како што му налага неговиот разум и емоција. Кога во авторовиот

текст би постоеле истите ознаки како и во музиката, тоа би биле погубни упатства, што на оваа убава уметничка дисциплина би и ги стесниле широките творечки можности. Би ја престориле оваа дејност во механичко и едноврсно творештво, во кое просторот на дејствување би бил толку различен, колку што е тоа случај со музичките изведби.

Говорните сигнали се елементи кои не можат да се определат со никакви однапред назначени ознаки за било какво квалитативно и квантитативно говорно вреднување. Сите говорни сигнали, при секој повторен изговор, добиваат подруги изговорни вредности. Дури и оние кои се сметаат за „постојани“, зашто се јавуваат постојано во говорот, иако за нијанса, сепак ќе имаат променливи амплитуди при секој нов говорен акт. Говорот што во даден момент се реализира, се фиксира само за него, а сите вредности во кои се остварува изговореното се релевантни само за дадениот миг. Во секоја интерпретација, секој поединец се вградува себе, својот карактер, својата размисла и емоција. На тој начин придонесува неговата творба да биде само негова, со сите доблести и недостатоци. Сето тоа говори дека интерпретативната уметност е изразито продуктивна и самостојна уметничка дисциплина.

Терминологија

Во теоријата и практиката, околу прашањето на говорот и говорното дејствување на интерпретаторот, во употреба се повеќе термини. Тие честопати се однесуваат само на одреден дел/сегмент, но честопати и со пошироко значење. Разновидното именување се должи на тоа што во историскиот развој на оваа дисциплина, во секој нов период (и правец), новите термини не ги анулирале старите, па

така останале во употреба и новите и старите. Воедначена терминологија се нема воспоставено ниту во земјите со богата театарско практична традиција. Кај нас, со оглед на тоа што театарската активност на македонски јазик е од понов датум, и поради историските реалности според кои најсилно влијание на театарската уметност имала реалистичката школа, во употреба се термини превземени од неа. За тоа придонесува и блискоста на рускиот и македонскиот јазик.

Терминот *уметност на говорот* (*говорна уметност*) го употребуваме во најшироко значење, со кое е опфатена секоја говорно-уметничка дејност, во која пишаниот текст се пресоздава говорно. Понекогаш може да се слушне и терминот *уметнички говор*. Овој термин има поширока употреба, а е присутен најчесто во терминологијата на литературното творештво.

Во професионалната сценска дејност, за оваа уметничка дејност, речиси насекаде е во употреба терминот *сценски говор*. Како што кажува и самиот назив, со него се покрива говорот на сцената, говорот на актерот во драмската игра, како раскажувач или рецитатор. Со термините: *актер*¹⁶, или *глумец*, најчесто се означува интерпретаторот, изведувачот на ликовите во драмските дела, па оттука и термините: актерско мајсторство, актерска игра, како и глума или глумење. Говорењето на епските расказни творби, се именува како *раскажување*, а изведувачот-раскажувач - *наратор*¹⁷ (иако поретко). Говорењето на лирските и епските песни се именува

¹⁶ Акт - л. actus, eng. act = дело, дејствие, свечено јавно дејствие / актер - л. aktor = вршител, учесник во некое дејствие.

¹⁷ Наратор - л. narrator=раскажувач; наратија - л. narratio =раскажување.

како *рецитирање*, а изведувачот - *рецитатор*¹⁸. Термините декламатор и декламирање¹⁹ (декламација), кој долго време бил во употреба, е исфрлен од употреба во професионалната терминологија, освен кога се употребува во негативна конотација, со кое се означува патетично, неосновано китнесто и возвишено говорење на стих. Сите тие сценски појавности имаат еден заеднички елемент - изведувачот, со истиот глас, со истиот говор, со истите изразни средства, со истите свои мисли и чувства. Различна е само искористеноста и насоченост не некои од наведените елементи. И говорот на актерот, и говорот на раскажувачот или рецитаторот, не е ништо друго туку уметнички обликуван говор - уметнички говор. Говорот на актерот е исто толку уметнички, како што и рецитирањето и раскажувањето е нераскинлив дел од сценскиот говор.

Денес, за рецитирање може да се слушне и терминот говорење или кажување на песна, на пример стиховите ги говореше/кажуваше тој и тој, но затоа, пак, рецитаторот никогаш не се именува како кажувач или говорник на песни. Терминот читање на стихови, се употребува најчесто кога говорникот не ги кажува напамет, туку ги чита стиховите, без од него да се очекува некоја посилна уметничка презентација.

Кажувањето на прозните дела пред публика се именува како *раскажување*, а изведувачот - раскажувач. Понекогаш, иако ретко, може да се слушне и терминот уметничко читање (од рус. художественое

¹⁸ Рецитирање - л. recitare=уметничко, свечено и гласно кажување или читање на песна. Рецитатор - л. recitator = оној кој кажува или чита песна и друго, уметнички правилно, ритмички, мелодично, свечено и гласно.

¹⁹ Декламатор=(л. deklamator) уметник во говорењето на стихови, но и високопарен беседник.

слово), или изразно читање (рус. виразителное чтение), итн. Раскажувањето како форма на уметничко изразување, кај нас нема некоја поголема традиција. Најчесто се практикува на радио и при промоции на книги. Инаку во други средини, ваквиот начин на сценско интерпретирање на уметничките текстови има долга традиција.

Терминот *дикција*²⁰, што често се среќава во оваа дисциплина, не е докрај јасно дефиниран. Најчесто се користи при означување јазички точно и исправно говорење, но не ретко со него се означува самата артикулација при изговорот на гласовите. Се користи и при означување на говорниот стил. (Кај Платона и Аристотела е означен како *изразување на мисли преку говор*). Ние овој термин го користиме во смисла на правоговорот и говорните норми, па така треба и да се чита.

Во книгава најчесто се служиме со термините *интерпретација*, *интерпретација*, *интерпретирање*²¹, опфаќајќи ги со нив и драмскиот изведувач и раскажувачот и рецитаторот, нивното сценско дејствување и интерпретирање, а остварениот уметнички продукт - интерпретација. Инаку терминот интерпретација се наметнува од книжевноста (од времето на романтизмот), каде што го опфаќа процесот на критичко анализирање, осознавање, вреднување и образложување на текстуалните елементи на уметничкиот текст. Употребата на овој термин, во говорната уметност треба да се дополни и со говорното дејствување на интерпретаторот. Овде говорникот не

²⁰ л. dictio=изговарање, кажување, начин на изразување.

²¹ Во речникот на странски зборови (Вујаклија), зборот интерпретатор (lat. interpret), односно интерпретатор (lat. interpretator) се одредува како толкувач, изложувач, објаснувач, преведувач, претставувач (на некоја улога), а терминот интерпретација (лат. interpretatio) како толкување, објаснување, изложување (списи, договори закони.); претставување, прикажување (на некоја улога).

ја образложува писмено или усно извршената текстуална интерпретација, туку неа, со помош на говорните изразни средства ја обликува во нова уметничка творба - интерпретацијата. Тој, од една страна му ги доставува на гледачот литературните вредности на текстот, за кои консументот инаку би морал да ги осознава во сопствената анализа преку читање на делото, а од друга, преку новосоздадениот уметнички продукт, актерот ја открива/остварува и му ја подава на гледачот и својата новосоздадена уметничка творба, остварена со говорните изразни средства, која исто така може да биде анализирана и критички вреднувана, вреднувана, се разбира според мерилата и критериумите на уметноста на говорот.

Појава и развој на уметноста на говорот

Почетоците на уметноста на говорот, како и повеќето други уметнички дејности, ги наоѓаме во обредните игри и ритуалите. Обредот се јавува како одговор на човекот кон стравот што кај него го предизвикувале таинствените природни појави. Преку играта и песната, преку гласовното/говорното обраќање, човекот во почетокот настојувал да ги одоброволи непознатите сили и појави, за да подоцна се појави кај него желба, истите да ги разбере и да си ги објасни. И благодарение на изразните средства со кои располага, почнал да ги претставува нив, по свое толкување, со намера да се постави над нив. Тоа почнал да го прави свесно и организирано, преку цртежот, обредниот танц, преку песната и играта, со неартикулирани гласови во ритмичко повторување. Полека, човекот почнал да одбира/одвојува од светот тоа што сметал дека му е потребно, за да на тој начин воспостави рамнотежа меѓу светот и себе.

Од моментот на создавањето на јазикот и артикулативното приспособување на говорната апаратура говорот станува основен двигател на човековото духовно изразување, во прв ред како средство за меѓусебно комуницирање, но не помалку и како средство за негово уметничко изразување. Во играта и танцот, секогаш и секаде каде што требало да се изговори некаква молба/желба/ порака кон божествата, изведувачите се користеле со артикулираниот говор. Истото се случувало и во други пригоди, кога надарени поединци раскажувале, пееле, играле или говореле свои сочиненија. На извесен начин тие се претходници и на книжевните творци и на денешните актери, раскажувачи и рецитатори. Со оглед на тоа што во тоа време писмото се уште не било откриено, овие први „интерпретатори“ биле и првите проследувачи на народните умотворби.

Таквиот начин на „уметничко“ претставување на народните умотворби го имаме и на нашите простори. Од паганските обичаи кои се зачувани до денес, може да се види дека постоела организирана дијалоска игра во која учесниците ги остварувале претставуваните обичаи. Умешноста на народниот творец уште повеќе ќе дојде до израз во поблиското минато каде што во време на заедничките дружења, веселби или седенки, покрај песнопојците постоеле „дежурни“ раскажувачи, кои умеееле убаво и сликовито да раскажуваат (свои или слушнати) приказни, басни или поговорки. Често пати при пеењето, песнопоецот говорел речитативно некои делови од песната. Песнопојците, раскажувачите, скомрасите, биле омилен меѓу луѓето. Оваа традиција во голема мерка ќе се одржи до денес, па ќе најде одраз и во нашата современа уметност на говорот.

Создавањето/откривањето на писмото ќе овозможи брзо ширење на книжевното творештво, со што ќе се создадат услови за појавување на првите

професионални интерпретатори - изведувачи на туѓите уметнички текстови.

Во античка Грција уште пр.н.е. познати се **аедите**²² и **рапсодите**²³. кои патувале од град во град, и по плоштадите, форумите и фестивалите, со придружба на лира или форминга, пееле или говореле свои или туѓи уметнички творби. Од нив ќе произлезат подоцнежните актери. Дека постоел интерес говорот да се обликува уметнички ни кажува примерот со Демостен, најголемиот говорник во Грција, кој кај тогашниот признат и познат актер Сотирис земал часови по изразно говорење. Тогашниот актер, впрочем како и денешниов морал да поседува убав и продорен глас и требало да пее убаво. Бидејќи жените не се занимавале со тоа, женските улоги ги играле мажи. Карактеристично е тоа што, поради отвореноста и големината на тогашните сцени (15 илјади гледачи), актерите пред лицето држеле дрвени маски, со трагичен или комичен израз, кои, освен што го означувале карактерот, имале улога на резонатори, засилувачи на гласот.

Беседништвото исто така ќе даде голем придонес за развојот на говорната уметност. Уште Хомер ќе запише, дека на Нестор „од устата му течеше збор посладок дури од медот“. Во Грција ќе се воздигнат големите говорници: Горгија, Хипие, Есхин, Емпедокле, Аристофан, Перикло, Солон, Темистокле, Сократ, Платон и најпознатиот Демостен. Во Рим тоа ќе бидат Луциј, Крам, Антониј, Тацит, Квинтилијан, Цицерон и други. Сите тие покажале голема грижа за начинот на изразување, за стилот, за елементите на јазикот, за средствата на изразување итн.

Потребата за убаво говорење не им било туѓо ниту на источните народи. Познати се пророците бесед-

²² aed, grč. aoidos – епски поет и пејач.

²³ rapsod, grč. rhapsodos – патувачки рецитатор и проследувач на епските песни во Стара Грција.

ници од Вавилон и Египет: Јеремија, Исаија, Данило, Софроније. Во Индија бил познат проповедникот Гуатама Буда; беседникот Заратруста во Персија; Лао-це и Конг-Фу-Це (Конфуције) во Кина итн.

Како христијански говорници биле познати Атанасиј Велики, Григориј Богослов, Августин Блажени, а посебно Иван Златоуст. Познати говорници се и Еразмо Ротердамски, Мартин Лутер, Калвин итн. Кај нас се познати Константин - Кирил Филозоф, Климент Охридски и др. Познато е дека Св. Августин ги советува христијанските учители да бидат речити, а преку говорот „да влеат страхопочитување, да умеат да омекнат, да оживеат“ и дека учителот „не смее да биде тром, ладен и дремлив.“ Учителот треба да умее „да ги смири непријателски расположените, да ги поттикне незаинтересираните.“²⁴

Интерес за убавото говорење ќе покажат пред сè познатите филозофи, кои своето учење меѓу луѓето го ширеле настапувајќи јавно. Интересот за убавото говорење ќе овозможи појава на голем број реторички учебници во кои се обработувале проблемите на говорот и говорништвото. Ќе се појават и многу практичари учители по беседништво. Од зачуваните книги и учебници, ние денес дознаваме дека убавото говорење било исклучително значајно и ценето кај сите стари народи, не само во Европа туку и во Азија. Сочуваните книги изобилуваат со согледувања, правила и упатства за говорот и вештината на говорењето, а кои и денес не изгубиле ништо од својата актуелност. На пр. во Платоновото дело *Ион*, Сократ го прашува Иона како се чувствува кога рецитира. Дали е вон себе, и дали кога душата му е во екстаза, замислува дека се наоѓа во самата случка што ја

²⁴ Наведени кај Хелмут Кун и К. Е. Гилберт, во *Историја на естетиката*.

опишува, Ион одговара: - „Кога кажувам болна приказна, очите ми се наполнуваат со солзи; а кога приказната е полна со страв и ужаст, од грозење ми се крева косата, а срцето ми потскокнува“. За говорот ќе пишува Аристотел, Сократ, Демостен, Цицерон, Квинтилијан и многу други. За развојот на беседништвото, а со тоа и за говорната уметност, најголем придонес дале Софистите. Тие први укажале за важноста на говорната техника, како важен сегмент во уметноста на говорот. „Тие ги прилагодувале средствата на целта, пронаоѓале правила кои требало да бидат потврдени со факти, и најпосле, ја воспоставиле причинската врска меѓу уметничките средства и предвидените резултати“ и на тој начин да „постават нешто што личело на закон и наука“. Тие први проговориле за пишувањето, ја посочиле важноста на посебните карактеристики на секој вид состав, за тоа дека треба да се има правилен редослед на темата, за односот на делото кон целината, за добриот изговор и правилата кои неизбежно треба да се почитуваат во говорот итн.

Преку сите тие записи, осврти, упатства, не само од тој период, туку и поблиските, ние дознаваме за правилата и нормите по кои се водела драмската мисла во тие епохи, за играта на интерпретаторот, за говорот, за начинот на говорење на лирските и епските творби. Овие зачувани текстови ќе имаат силно влијание врз развитокот и напредокот на театарската уметност во сите области: во режијата, актерската игра, сценскиот јазик, за говорот на интерпретаторот итн.

Секое ново уметничко движење, продуцирало свои гледања и свои критериуми кои произлегувале од претходните, или се спротивставувале на нив. Она што во одреден период било посочувано како нешто ново и револуционерно, во следниот период дејствувало застарено. Секоја промена и секоја појава на нов

книжевен правец, на нова драмска поетика, ќе се одрази и на самата сценска изведба. Такви примери се случуваат со појавата на античката трагедија, Шекспировата трагедија, неокласичната трагедија на Корнеј и Расин, или со романтичката драма, мелодрамата, комедијата во сите свои појавности, потоа во реалистичката или импресионистичката драма итн. Секоја нова драмска поетика, барала изнаоѓање соодветни сценски средства од сите учесници во реализацијата. Интерпретаторот, како основен извршител во прикажувачките уметности, секогаш настојувал да го прилагоди своето говорно и физичко делување на новите правци, влијанија и на вкусот на времето. Нивното делување било под директно влијание од ставот и стилот што го одликувале културното живеење во дадениот периодот. Се случувале промени/модифицирање и во начинот на искористување на говорните изразни средства. Ако во одреден период, најценет говорен израз бил декламаторскиот патос, како единствено можен и валиден, во друг период, во периодот на реализмот, пак, на пример, овој изнасилен романтичарски говорен патос звучел извештчено и неприродно.

Најголем позитивен развој во областа на уметноста на говорот, од теориски и практичен аспект се случува во 19 и 20 век. Тоа е време во кое се случуваат бурни промени и во сите други области.

Школи

Појавата на разновидни театарски покрети/школи се јавуваат како логичен одговор на динамичните промени во книжевноста. Тие ќе бидат огледало на културните и уметнички односи и појави. Начелата кои се негувале во тие школи, ќе имаат големо влијание во развојот на театарската уметност во тие

епохи. Така, денес говориме за: руска школа, француска, германска, англиска, итн. Најчесто зад тие школи, стоеле вредни и значајни уметнички личности: писатели, режисери, актери, теоретичари..., кои со својата практична и теориска работа, оставиле траен белег во театарската уметност, што значи и во доменот на актерството. Такви се: Станиславски, Меерхољд, Брехт, Дидро, Антуан, Крејг, Рајнхарт, Арто, Гротовски и други. Секој од нив помалку или повеќе влијаел и на начинот на актерското дејствување - физичко и говорно. Во земјите со богата театарска традиција, денес постојат театарски институции каде што се негуваат изворните начела на поодделни школи.

Познато е дека во францускиот класичен стил, што и денес се негува во Comedie Francaise, во говорот на актерите се чувствува еден рационално-формален декламаторски стил кој се остварува со подзасилени говорно-изразни средства. За некои од нив, особено за ритмот, динамиката и метричките особености на стихот, постојат точно утврдени норми кои актерот е должен да ги остварува. Во оваа школа, и говорот и емоциите се остваруваат стилизирано и воопштено, со воздржаност во остварувањето на чувствата. За разлика од говорот во француската школа, руската реалистичка школа се базира на преживувањето. Во играта на актерот, што значи и во говорот, се остварува природен и спонтан процес на доживување/проживување. Нема никакви рационално-формални ограничувања. *Системот* на Станиславски во кој најдетално се објаснува и разработува реалистичкиот начин на говорно и физичко дејствување, и денес опстојува како основно четиво во едукацијата на актерот, зашто претставува најцелосно разработена метода.

Поаѓајќи од Системот на реалистичката игра, било како негово превреднување или спротив-

ставување, ќе се појават повеќе театарски личности кои ќе се обидат да се наметнат со поинакви театарски гледања, што ќе се одрази во играта и во говор на актерот. Најизразити ќе бидат Меерхољд со својот условен театар и методот на актерско дејствување како актер-трибун, потоа Брехт, кој се залага за епскиот театар и ефектот на отуѓеноста/дистанцата во играта (и говорот, се разбира) на актерот. Тој го пропагира епскиот однос и во играта на актерот. Игра со однос и дистанца. Игра што ќе му овозможи на гледачот преку рационални согледувања да доаѓа до релевантните заклучоци и сознанија. Начинот на игра и говор што го пропагирал Брехт, во многу нешта кореспондира со начинот на говорното транспонирање на епските расказни текстови. Влијание ќе изврши и Гротовски.

Денес, отвореноста на границите меѓу државите и воспоставувањето на поблиски контакти меѓу театарските уметници, како и појавата на филмот, а особено на телевизијата, од корен ќе ги променат нештата. Се ублажуваат разликите, а се приближуваат вредностите насекаде. Секоја нова појава во истиот момент ги добива своите следбеници насекаде. Сите тие погодности придонесуваат се повоедначен да биде педагошкиот пристап и процес во едуцирањето на актерскиот кадар ширум светот.

Говорот и аудио-видеотехниката

Откривањето на аудио и видеотехниката ќе доведе до поголеми превирања во областа на говорно интерпретативната уметност, затоа што говорот се јавува како основно, а на радио единственото, изразно средство. Секое појавување на овие медиуми, бара, не само од уметникот, туку и од секој обичен граѓанин, кој има можност да се појави на нив, да внимава на

своето говорно однесување. Затоа, аудио-видеотехниката се јавува како медиум кој ќе влијае најсилно за култивирањето на говорниот јазик, како кај говорникот така и кај слушателот. Особено кај оние на кои говорот им е основното орудие за нивното професионално дејствување: уметниците, новинарите, спикерите, водителите. Сите тие треба да умеат да се справат со особеностите на техничката апаратура, зашто непознавањето на карактеристиките на апаратите може да доведе до неостварување на говорната порака.

Позитивниот одглас на техничката апаратура во говорните уметности ќе се пројави во тоа што ќе ја откријат сета слабост на таканаречениот „театрален“ говор, кој не само што бил присутен во театарот, туку во првите обиди бил применуван и пред микрофонот. Ќе се покаже дека овој „театрален“ начин на говорење, пренесен преку микрофонот, дејствува неприродно и извештачено, и дека микрофонот бара поприроден и порелаксиран начин на говорно изразување, интонација што е блиска до интонацијата од секојдневниот говор. Новосоздадениот, порелаксиран и нетеатрален начин на говорно-уметничко изразување, исто толку ќе влијае да се релаксираат и мимичко-пантомимските реакции во играта на актерите, што ќе биде позитивно забележано од камерата. Сега, сè помалку во играта на актерите е присутен широкиот и патетичен гест, зашто пред камерите делувал неприродно и смешно, а напати и вулгарно. Актерот сè повеќе ќе се приклонува кон „поупростениот“ и „посекојдневен“, поприроден и поедноставен начин на говорно и телесно изразување.

За жал, некои интерпретатори понесени од новооткриениот уметнички говор, оделе во друга крајност, настојувајќи овој говор да го наметнат како единствено исправен за сцената, не респектирајќи ги

притоа основните законитости на сцената и на живо изговорената реч. Вистинските уметници сепак умеле подеднакво добро да го прилагодат говорот кон особеностите на медиумот во кој се остварувале.

Микрофонот има свои специфики. Секој глас пренесен преку него, не е подеднакво радиофоничен. Некои гласови звучат со богата тонска изразност, додека други звучат грубо, бледо и сувопарно. За да биде вистински реализиран говорот остварен преку техничките средства, треба да биде забележан од органот за слух. Слушателот ќе го восприеми текстот така како што тоа ќе му го пренесе звучникот, со сите позитивни и негативни влијанија на техниката.

Секојдневно аудиотехниката станува се пософистицирана. Затоа, колку што техничката апаратура напреднува, толку поодговорно треба да биде однесувањето на интерпретаторот пред микрофонот, зашто, ако актерот во потполност и се препушти на техниката, не ќе биде далеку денот кога техниката во потполност ќе го „отехнотвори“ човековиот најголем дар - говорот.

Дел 2

ЈАЗИК И ГОВОР

Вовед

„Јазикот е систем на знаци или симболи кои ни овозможуваат да ги одредуваме предметите именувајќи ги, да ги означуваме идеи, да ги преведуваме мисли.“²⁵

Ж. Митри

Човекот е духовно најразвиеното и најсовршеното суштество на Земјава. За овие заслужени епитети човекот мора да му заблагодари на јазикот. Единствено човекот е способен примените информации да ги обработува, да ги селектира; да го одвојува потребното од непотребното, корисното од некорисното; да ги толкува појавите и да размислува са себе и за светот што го опкружува, и со тоа да придонесе за својот понатамошен развој.

Човекот комуницира меѓу себе и пред измислувањето на јазикот. На тоа го терале околностите и заедничкото живеење, пред сè заради сопствениот физички и духовен опстанок. Првичната комуникација се одвивала во јазикот на гестот и движењето. Но со време, овој начин на комуницирање се покажал недоволно транспарентен за сè побогатата поимна изразност, така што било неминовно да се пронајде/измисли јазикот, со што ќе се овозможи побрз просперитет на човекот во сите области.

²⁵ Ж. Митри; *Естетика и психологија на филмот*, стр.44.

Постанок на јазикот

Не постојат цврсти докази кои со сигурност ќе покажат кога и како точно настанале тие појави. Процесот на настанувањето не бил едноставен и брз, туку во еден долг процес а „врз основа на веќе релативно високо развиената инстинктивно гласовна комуникација кај животинските претци на човекот“,²⁶ што ќе биде почетниот импулс и база за создавање на јазикот. Според Марсел Мартен, јазикот не настанува свесно како систем на симболи, туку со „постепено апстрахирање, поаѓајќи од животинското, нагонско однесување изразено преку гласовите и движењето и под притисок на потребата за одржување на односите меѓу поединците.“²⁷

Постојат повеќе теории за постанокот на јазикот: извична, ономатопејска, рефлексна, трудова, дијалектичко-материјалистичка итн. Во секоја од нив, процесот на настанувањето на јазикот се разгледува и толкува зависно од тоа, кои елементи дадената теорија ги зема како основни за настанувањето на јазикот.

Најчесто појавноста на јазикот се третира како резултат на поддржувањето, односно имитирањето на звуците што човекот секојдневно ги слушал околу себе, па и своите „рефлексни гласови“, за да потоа истите ги употреби „имитативно“ при означувањето на таквите појави или суштества, или, пак, при искажувањето на своите чувства (бол, радост и сл). Па така, не треба да не зачудува што „свиречките звуци *жи*, *зи*, потсеќаваат на свирежот на ветерот што завива, што дува, на пожарот, на виорот, на зуењето на стрелите, изразувајќи идеја на брзо дви-

²⁶ Д-р. Н. Рот; *Ойшѝа ѝсихолоѝија*, стр. 54.

²⁷ наведено кај Ж . Митри стр. 51.

жење, на живот, како во семитските корени зиз, во санскритскиот *жив*, во грчкиот *зое*, во рускиот *жизнь*, итн.²⁸ Сепак, овој јазик не претставувал проста имитација, туку морал да биде „артикулиран, односно морал да постане знак, имајќи некаква договорна сличност со самиот предмет, дури и во случаи кога се подражава со вистински гласови.“²⁹ Со време, до израз доаѓа човековата способност да врши селекција на звуците што ги слуша, врзувајќи ги за предметите, суштествата или појавите што ги произведуваат или ги предизвикуваат таквите звуци, со што почнува да ги разликува едни од други, ги именува, така што со време зборот станува договорен знак.

Некои, пак, настанувањето на јазикот го врзуваат за потребата на човекот да се прехрани. При ловот неизбежна била потребата за комуникација и договарање: што, и како и каде ќе се лови или како ќе се подели пленот, така што човекот бил принуден да „измислува“ соодветни имиња.

Трудовата теорија настанувањето го третира од аспект на производната дејност. Трансформацијата на предните екстремитети во раце, кои за секогаш ќе станат најмоќното човеково „орудие“, од темел ќе го изменат неговиот живот. Работејќи, човекот се повеќе чувствувал потреба за комуницирање и договарање со другите луѓе. Во процесот на работата, тој ја менува околината според своја желба и потреба, но истовремено ја унапредува и својата свест. Постојано измислува нови орудија за процесот на производството. Ја согледува нивната заедничка употребна вредност, но и вредноста на повеќето сродни предмети, така што го создава поимот. Се јавила потребата не само да ги именува нештата од важност за неговата егзистенција, туку и да создаде еден

²⁸ Др Аланди.* Наведено кај Ж.Митри.

²⁹ Според текстот на Маутнер. нав. кај Фишер. стр. 28.

договорен систем, каде што еднаш именуваните предмети или појави, останувале трајно забележани. Во тој динамичен развој, благодарение на севкупните историски процеси и биолошката способност на човекот да се прилагодува на промените, како и потребата за постојана меѓусебна комуникација, како единствена алтернатива за неговото, не само физичко туку и духовно опстојување, човекот го создава, го создава најсовршениот договорен систем на комуникација - јазикот, кој во првичното појавување претставува само проста и обична организација на зборови во нивното примарно значење. Потем тој прераснува во „систем на знаци или симболи кои овозможуваат да ги одредуваме работите именувајќи ги, да ги означуваме идеите, да ги преведуваме мислите“. Систем кој ќе му овозможи мислите „да ги развива во идеи кои се менуваат, вообликуваат и преобразуваат.“³⁰

Бидејќи човекот живее на целата земјина топка, не било можно да се создаде еден единствен јазик на целиот простор, туку се создале повеќе јазици. До денес се познати околу 3.000 јазици. Некои од нив опфаќаат поголем број луѓе и располагаат со побогат фонд на зборови. Други пак се доста сиромашни, така што во меѓусебната комуникација на таквите јазици, се користат со кинетичкиот јазик (гестот, мимиката, пантомимиката). Некои јазици со време сосем изумреле и станале мртви јазици, како што е на пример: латинскиот, старогрчкиот, старословенскиот, готскиот и некои други. Иако одумреле, сепак на овие јазици се зачувани голем број книжевни остварувања, што говори за нивната некогашна моќ.

Некои јазици, иако различни, сепак поради нивната блискост и сродност, овозможуваат непречена и разбирлива комуникација. Таков случај имаме со групата на јужнословенските јазици (семејство

³⁰ Ж. Митри, ст. 44.

индо-европски): македонскиот, бугарскиот, српскиот, хрватскиот и словенечкиот.

Видови јазици

Во зависност од тоа на кој начин ќе биде реализиран јазикот, односно со кои средства ќе биде испратен и како ќе биде восприемен испратениот сигнал, разликуваме неколку појавности на јазикот.

Звучниот (гласовниот) јазик или поточно говорот, се остварува со помош на дејствувањето на говорните органи, а се прима преку сетилото за слух. Тоа е најсовершен начин на комуницирање. Отвара неограничени можности во комуницирањето, зашто не постои граница во можноста на зборовното соединување и комбинирање.

Говорно интерпретативната уметност се остварува преку звучниот јазик, но и со поголемо или помало присуство на визуелниот јазик. Книжевното творештво исто така се остварува преку овој јазик, но во пишана форма.

Науката го проучува звучниот јазик преку повеќе јазични дисциплини :

Фонетика - наука за гласовите;

Орфоепија - зборообразување;

Лексика - наука за значењето на зборот;

Морфологија - наука за формите на зборовите;

Синтакса - наука за реченицата и службата на зборовите во неа итн.

Лингвистика - го проучува човековиот говор, а посебно особените на уметничкиот говор.

За уметничкиот говор, покрај овие, особено важни се сознанијата што ни ги дава *стилистика*. Во неа се обрнува внимание на поетската лексика, поетската синтакса и еуфонијата - дел од стили-

тиката која го проучува звучното устројство на говорот.

Визуелниот (кинетичкиот) јазик се реализира преку гестот, мимиката и пантомимиката, а восприемањето на сигналот се остварува преку сетилото за вид. Пред појавата на говорот, комуникацијата кај првобитните луѓе се остварувала преку овој јазик. Во одредени случаи, кај глувонемите или за потребите на некои професионални дејности, визуелниот јазик се јавува како основен јазик. Во такви случаи неопходно е, и двете страни да го познаваат системот на знаците со кои се врши комуникацијата. Ако се познаваат знаците, визуелниот јазик нуди можност да се комуницира меѓу различни луѓе од било кој крај на земјата. Визуелниот јазик го среќаваме и при секоја говорна комуникација, но како јазик што го следи и дополнува гласовниот говор.

Визуелниот јазик има значајно место во уметничкото изразување, особено во оние уметности (балет, играта), каде што гестот, мимиката и пантомимата се основните изразни елементи без кои не може ниту да се остварат овие уметности.

Сликовит јазик (идеограми). Постоел пред говорниот јазик. Во времето кога не постоел ниту зборот, ниту писмениот знак како можност за обележување на гласовите, човекот комуницирал преку сликовитиот јазик. Најпрвин со сликата се означувал предметот или повеќето предмети, а потоа, преку неа се означувале и односите меѓу предметите, како што нив човекот ги гледал и чувствувал. На тој начин ќе се овозможи преку сликите да се остваруваат идеи, или поточно самата слика ќе постане симболичен израз. Тоа било вовед во настанувањето на хиероглифското и клинестото писмо.

Пишаниот јазик ќе биде можно да се појави со создавањето на фонетското писмо кое е создадено од Феничаните. Оттаму е пренесено во Грција, па во Рим и најпосле низ цела Европа. Тоа претставува азбучна транскрипција на артикулираните гласови со помош на знаци или букви. Пронаоѓањето на печатарските машини ќе го направат пишаниот збор најраспространет. Можноста за изразување преку овој јазик се безгранични. Писмото ќе овозможи да се сочува научната, филозофската и уметничката мисла до денешни дни.

Математичкиот јазик е најмлад. Се базира на чистата логика. Се повеќе се наметнува во денешно живеење, особено со пронајдокот на сметачите (компјутерите).

Фонетски говор

„Вишиноџ боџ и џворец на свейноџ, со нишиџо друџо не ја исџакнал џосилно разликаџа меџу човекоџ и друџиџе живи суџџесџваа, до шџџо џо дарил со џговор.“

Квинџилиџан

За реализирање на фонетскиот јазик, најсоодветен се покажал говорот. За богатите можности на говорот придонесува и специфичната градба на говорната апаратура, која се одликува со способност да се прилагодува за изговор на најразличните гласовни потреби. Остварувањето на говорот е сложен процес каде што под влијание на мозочната активност се остварува синхронизирано дејствување на сите говорни органи. Човекот не говори бесмислени нешта. Сакајќи да го искаже смисленото, човекот се

служи со зборови кои се составени од гласови. Зборовите ги групира во помали мисловни целини - колони/блокови, а тие во поголеми целини - реченици. Моженостите на реализирање преку јазикот се неограничени, бидејќи се неограничени и можностите на комбинирање на јазичните знаци.

Иако говорот не постоел пред јазикот, сепак човековото грло било во состојба да произведува одредени гласови. Бидејќи зборот/поимот се уште не бил создаден, тој меѓусебното општење го прави со подржување на звуците и гласовите од природата. Меѓутоа, се покажало дека овој начин не може докрај да ги задоволи неговите намери, па бил принуден да интервенира со од себе создадени дополнителни гласови, за да успее да го претстави или изрази потребното. Со време, овие подражавачки гласовни извици „се поистоветуваат со предметот и почнале да го одредуваат, а потоа и означуваат, станувајќи звучна ознака за дадениот предмет. Потоа овие испуштани гласови ги организирале во групи слики, и се претвориле во она што денес го нарекуваме реч или жива реч и постепено се издигнале од предметите до односи меѓу предметите, од предмети до идеи, од конкретното до апстрактното“³¹

Човекот е општествено битие и неговата вредност може да се цени и оценува во средината во која живее и дејствува. Оваа поврзаност меѓу него како единка и заедницата, се одржува благодарјќи на активноста на психофизиолошките органи. Тој ги прифаќа впечатоците, ги преработува и реагира на нив физички или говорно. Говорот ќе се јави како најпогодно и најсовршено средство, кој се повеќе ќе го истисне (но не го анулира) визуелниот јазик. Инаку визуелниот јазик (движењето, гестот, мимиката), најчесто се користи за да се дообјасни логиката, или

³¹ Жан Митри. ст.45.

да се подзасили емотивноста. Веќе рековме дека во одредени моменти визуелниот јазик може да се јави како примарен во секојдневната комуникација, па и при уметничкото изразување.

Јазикот и говорот стојат во меѓусебна нераскинлива врска. Ако јазикот е средство за пренесување на некои идеи, говорот е средство за гласовна реализација на јазикот. Говорот е материјализација на мисловната активност, што значи дека говорот претставува (означува) една длабока врска меѓу човековото доживување (емоцијата) и надворешната материјална стварност. Преку говорот, од една страна тој го афирмира своето „јас“, а од друга страна, токму афирмацијата на неговото „јас“ за објективниот свет дава можност да ја сфати и да ја разбере неговата мисловно-емотивна активност. „Договарањето засновано на разумското сфаќање и намерното пренесување на мислите и доживувањата неизоставно бара одреден систем на средства, чиј прототип бил, е и секогаш ќе биде човековиот говор, настанат за потребата на договарање во текот на работата.“³²

Човекот никогаш не зборува со просто и неповрзано редење на зборовите, туку кога за тоа има причина, кога сака нешто да каже или постигне. Затоа неговиот говор, смисловно одреден, секогаш е поткрепен со соодветни емоционални сигнали кои го дооформуваат/доразјаснуваат изразот. Докажано е дека чувствата се основниот регулатор на човековите мисли, дека тие се извор на сите негови активности, така што претставуваат основна и нераскинлива алка во говорната комуникација. Од моментот кога ќе се почувствува потреба да му врати на собеседникот и да се изрази говорно, како реакција на неговото мислење, со посредство на фонеме и зборови, започ-

³² Л. Виготски; Мислење и говор, стр. 44.

нува многу брз и сложен процес на активности, ќе се изроди говорот.

„Гласовниот, артикулираниот говор во принцип е поинаков од говорот на гестот, но дури со споредување на овие два типа на изразување и договарање, можеме во потполна мера да го сфатиме процесот во еволуцијата и говорно јазичната симболика. Кај мимиката и гестот имаме типично синтетичка вредност на секој гест поодделно, на секоја промена поодделно (макар што и гестовите и гримасите можат да се компонираат и нижат, но не толку за предметите, колку за целата ситуација, за изразување на емоционалното расположение, желбите, наредбите. Многу поголема можност за изразување нуди говорно-акустичкиот начин на договарање. Со симболичкиот начин на овој аудитивно-фонетски начин на изразување се развила и способноста за аудитивно-фонетското симболично разбирање, способноста за директно и индиректно сликање: од една страна со подражавање на природните звуци, а од друга со описно изразување и предизвикување на впечатоци, и сл. “³³

Основни елементи на говорот

Гласот, зборот и говорниот такт, реченицата се основните елементи на говорот, па според тоа и најзначајни елементи за остварување на комуникацијата. Говорот се остварува со помош на гласови, зборови и реченици. Гласот, како најмала единица, има своја звучна (акустичка) и изговорна (артикулативна) компонента. „Гласовите кои ги изговараеме не се само

³³ Др. Миливој Павловиќ; *Основи на психо-физиологијата и психопатологијата на говорот*, Наша книга, - Бгд. 1956.

апстрактни звуци; тие се последица на некаков изговорен ред, во кои учествуваат нашите говорни органи.³⁴ Повеќе гласови смисловно обединети, сочинуваат збор/поим, со кој се означува нешто. Квалитативните особини на секој глас, има силно влијание на остварувањето на интонациската линија во говорот. Зборовите наредени еден до друг, без смисла, не значат ништо повеќе освен она што секој од нив означува. Само со групирањето на зборовите во некаков смисловен ред, се остваруваат помали говорни целини - говорни тактови /колони/блокови, а овие, пак, остваруваат поголеми смисловни целини - реченици. Употребата на зборовите во поголеми смисловни целини се остварува според нормата и правилата на услужниот јазик.

Во македонскиот јазик во употреба се 31 глас: а,б,в,г,д,ѓ,е,ж,з,с,и,ј,к,л,љ,м,н,њ,о,п,р,с,т,ќ,у,ф,х,ц,ч,џ,³⁵

Зборот³⁶ е стожерот во реченицата. Тој има двонасочна улога, укажува на значенската и смисловната страна на фразата. Значи, освен основно значење, употребен во комбинација со други зборови, во различен контекст/поттекст, во формирањето на мислата, зборот, освен основното значење може да добие и друго, фигуративно или преносно значење. Во секојдневната комуникација на зборот/говорот не се обрнува доволно внимание, зашто „разбирајќи го зборот, забораваме како тој звучи“. Меѓутоа, во уметничкото обраќање зборот добива многу посложени димензии, бидејќи постои негова „насоченост према изразот.“³⁷

³⁴ Томашевски; *Теорија на книжевността*, стр.82, СКЗ, 1972, Бгд.

³⁵ поопширно за гласовите во мојот труд *Културата на говорот*.

³⁶ поопширно за употребноста на зборот/вите на крајот од оваа книга, во делот *Неојходен додашок*, стр. 407.

³⁷ Томашевски 82.

Јазикот што користи зборови употребени во своето основно значење спаѓа во логичкиот (научен) јазик. Исказот остварен во овој јазик, ја прави мислата еднодимензионална, остварена само во едно значење. Јазикот, пак, во кој се користи збор во фигуративно и преносно значење, се нарекува лирски јазик. Најзначајната особина на лирскиот јазик е во тоа што исказот секогаш е нов и неповторлив, што во „лирскиот јазик реченицата нема само една смисла и никогаш не може да биде еднаква со некоја друга“, и особено што „јазикот на науката е рамнодушен спрема ритамот“, додека „лирскиот јазик е ритмуван јазик.“³⁸

Во уметноста на говорот, конвенционалната смисла на зборот, интерпретаторот треба да настојува да го предава што е можно поосмислено, настојувајќи по секоја цена да го ослободи од вкочанетите форми кои настанале како продукт на секојдневната употребливост на зборот. Треба да се изнајде повеќебезначајноста што зборот ја има во смисловно-емотивниот исказ. Да се изнајде, дали неговаото место во фразата не говори и за нешто што во првиот момент не се открива. Сигурно дека местото што му го одредил поетот не е туку така зададено.

За говорен такт/колон, блок поопширно на страна 192.

Мислење и говор

Прифаќајќи ја стварноста преку своите сетила, човекот ги добива потребните податоци за предметите и појавите. Но за целосно согледување на таа стварност и согледувањето на поимните врски и односи, му помага мислењето. Со посредство на мислењето ние сме во состојба „да ги проверуваме и

³⁸ исто 110.

оценуваме исправноста на нашите впечатоци и нивното репродуцирање, да донесуваме суд за појавите и предметите, да го откриваме новото што дотогаш ни било непознато и што сме во можност да ги предвидиме идните случувања.³⁹

Со поимот мислење најчесто се означуваат повеќе мисловни дејствија, како на пример: кога се сеќаваме на нешто; кога донесуваме суд за предметите што ги забележуваме и за нивните карактеристики; кога фантазираме или замислуваме и кога преку мислењето треба да совладаме некаков проблем.

Важна улога при мислењето имаат претставите и поимите. Преку нив се остварува нашето претходно искуство кое има значајно место во решавањето на проблемите или за разбирање на новопримените впечатоци. Нивното значење е најсилно изразено во говорот, бидејќи претставите, со кои се користи човекот при мислењето, се најчесто говорни претстави.

Мислењето е извор на говорот, што значи дека тоа му претходи на говорот. Се остварува најчесто преку говорот зашто е најподатлив за тоа. Изразената мисла преку говорот „не може да се одвои од говорот што ја изразува.“⁴⁰ Тоа е процес во кој целосно е ангажирана свеста и волјата и говорникот. „Самата мисла не се раѓа од друга мисла, туку од мотивираната сфера на свеста, која ги опфаќа склоностите и потребите, интересирањето и побудите, афектите и емоциите.“⁴¹ Не може да се очекува воспоставување комуникација ако соговорниците истапуваат со необмислени искази. Ако не постои јасна мисла кај оној што го формулира и го испраќа исказот, уште понејасна ќе биде за тој што го прима. Беспредметно е да се бара смисла во несмисловниот исказ.

³⁹ Д-р Рот, стр. 131.

⁴⁰ Ж. Митри, стр. 62 1.

⁴¹ Виготски, стр. 388.

Мислењето му овозможува на говорникот да го искаже својот став и однос за појавите и предметите, за дејствување на човекот, за сè што е тема на неговиот исказ. Зашто „вистинско и потполно разбирање на туѓите мисли станува можно дури кога ќе ја откриеме нејзината дејствителна, афективно-волна заднина.“⁴² Од друга страна тоа му дава можност на соговорникот да го разбере и протолкува искажаното и врз база на тоа ќе се обиде да одговори со свој мисловно осмислен исказ. На тој начин се остварува основниот услов кој овозможува да продолжи комуникацијата, зашто, за да се разберат соговорниците, не е доволно само да разменат меѓу себе зборови и да го разберат значењето на истите. Многу е побитно да си ги разберат мислите. Па дури и „разбирањето на мислите на соговорникот, без разбирање на неговиот мотив, поради што се искажува некоја мисла, е непотполно разбирање.“⁴³ Ако без мислење не може да опстојува ниеден исказ во секојдневниот неврзан разговор, уште помалку може да опстојува во говорот со кој се обликува и транспонира говорно-уметничката порака.

Мислата, освен преку говорот, може да се изрази и преку некој друг јазичен вид.

Творечко мислење

Творечкото мислење е интелектуален процес преку кој човекот е во можност да остварува нови решенија и откритија. Се среќава во науката, пронаоѓањето и во уметноста. Некои научници тврдат дека процесот на творечкото мислење се остварува во четири фази: *подготовка (препарација), созревање*

⁴² исто, стр. 388.

⁴³ исто, стр. 390.

(инкубација), вдахновение (илуминација) и проверување (верификација). Но тешко да се направи јасна граница меѓу овие четири фази.

Може да се рече, дека процесот на пресоздавањето на уметничкото дело од страна на интерпретаторот се остварува по истата шема. *Прейарацијата* (*подготвката*) е процес кога интерпретаторот собира податоци и материјали потребни да го разреши проблемот. Потем ги согледува можните идејни решенија. *Инкубацијата* (созревањето) го опфаќа процесот на созревање на восприеманите истражувања, кои потоа, во процесот на *илуминација* (вдахновеноста), ќе дојдат до потребното решение. Во четвртата фаза - *верификација* (проверување), интерпретаторот врши проверка на решението за кое се одлучил, ги согледува и ги коригира недостатоците.

Говорен стил

Во основа, говорот се реализира во две фази. Првата фаза го опфаќа раѓањето на мислата, тоа е процесот кога се формулира мислата пред да биде изговорена, а втората фаза - чинот на говорната реализација на мислите (и чувствата), која се огледа во изборот на говорните средства и во начинот на нивната искористеност при реализирање на смисленото: во интонацијата, ритам-темпо, во емотивната поткрепеност, мимичките и пантомимички средства итн. Начинот на неговото изразување го открива неговиот говорен стил. Секој поединец го прави тоа на нему својствен начин. „Стил, тоа е самиот човек“, ќе рече Бифон. Стилскиот израз зависи од многу елементи: а) различни луѓе различно ги примаат, толкуваат и доживуваат појавите во јазикот и природата; б) говорната фраза кај секој поодделно содржи зборови кои по фондот и

редоследот му одговараат на неговите можности и карактерни особености; в) во говорниот израз постојат различности во формата на изразување кај секој поединец. Едни се користат со поупростени и директни говорни фрази, други се приклонуваат кон покомплексно изразување, трети се користат повеќе со јазикот на метафорите итн.

И секој интерпретатор, како и секој човек има свој препознатлив говорен стил. Стилот на интерпретаторот е негов заштитен знак и негова уметничка препознатливост, преку кој интерпретаторот ја потврдува својата уметничка надареност, способност и интелигенција. Со оглед на тоа што мисловниот исказ и распоредот на зборовите се однапред зададени, неговиот стил се огледа, пред сè, во изборот на говорните средства и начинот на кој ќе ги практикува нив во мисловно-емотивното остварување. Овие елементи, сепак, се доволни за да се остварат различни говорни решенија, кај различните интерпретатори, на ист текст. Талентираниот интерпретатор, и покрај тоа што ќе ги задржи во секое дело нему својствените стилско говорните и физички реакции, сепак за потребата на секој текст поодделно, ќе се потруди неговиот говорен стил да не биде во спротивност со стилските обележја од уметничкиот текст. Ќе се потруди да изнајде говорни решенија кои нема да бидат шаблонизирани и со веќе видени и препознатливи вредности и реакции, туку со нови говорни решенија, инвентивни и неочекувано, но секогаш стилски издразно. Интерпретаторовиот стил ќе се огледа во тоа, како на нему својствен, но и различен (повеќе или помалку невообичаен) начин, ќе ги остварува говорните дејствија. Најважно е, интерпретаторот тоа да го прави издржано, да има во тоа логичен и мисловен ред, а не говорното дејствување да се прави без инвенција, без ред и без никаква мисловно-емотивна врска. Интерпретаторот не смее

да се остварува со очекувани реакции, инаку ќе биде прочитан пред време, со што ќе ослаби интересот на публиката за него, зашто ќе нема ништо ново да му понуди. Интерпретаторот треба и најочекуваната реакција, да ја оствари на начин кој, без да отскокнува од зацртаното, сепак ќе биде искажана неочекувано, ново и интересно. Со тоа гледачот секогаш ќе го очекува и ќе го следи интерпретаторот заинтересирано и со внимание.

Одлики на уметничкиот говор

Во мојата педагошка практика, честопати ми било поставувано прашањето дали уметничкиот говор може да се научи. Најчесто тоа биле луѓе кои не се занимават со уметност, а кои во уметничкиот, во говорот на актерите, чувствуваат некаква посебност, нешто што е поразлично од обичниот говор. Одговорот е многу едноставен. Уметничкиот говор, а и не само тој, како и сè друго, може да се научи. Секој може својот говор да го направи добар, изразит, осмислен. Може, како што во тоа успеал Демостен.

За добар (уметнички добар) говор не се смета само говорот што содржи мноштво вербални симболизации, јазични знаци и поими, туку и ако истиот се реализира со изразни средства и на начин со кој во потполност ќе се оствари значењето на смисленото/зацртаното, намерата и намената.

Практиката покажува дека, како и секој добар говор, и уметничкиот говор, говорот на сценските интерпретатори треба да се одликува со: *осмисленост, целисходност, јасност, гласност, соодветност, шточност, шечност, живост, конкретност, искреност, сликовитост, изразност, мелодичност, редоследност, говорна монџажа*. Овде не ја споменуваме како одвоена вредност сценската

природност во говорот, зашто со исполнувањето на другите одлики, говорот од сцената ќе прозвучи доволно природно, колку тоа го дозволува/бара уметничката потреба.

О с м и с л е н о с т . Говорот треба да произлезе како резултат на добро формулирана мисла. Несредената и нејасна мисла и неосмисленоста за она што треба да се изложи создава нејаснотија и забуна кај соговорникот. Осмисленоста доаѓа како резултат на искуството и знаењето, таа е зависна од умешноста при перцепирањето, од средувањето на впечатоците, од утврдувањето на односот меѓу впечатоците и фактите, од умешноста на средување на мислите и средувањето на емоциите.

За да не се случуваат несакани ситуации, пожелно е, оној чиј говор не се одликува со некаква осмисленост, а сака тоа да го постигне, да практикува вежби за таа намена. Наједноставната вежба е кога предметот или апстрактен поим за кој сака да се говори, најпрво добро се проучи, а потоа се говори за неговите квалитети и квантитети, за неговат употребна вредност, за неговата неопходност за човекот итн., внимавајќи тоа да се прави јасно и осмислено. Вака остварениот говор може да се сними за да се согледаат грешките или можностите за поинакво осмислено образложување. Резултатите нема да изостанат.

За неопходноста уметничкиот говор на актерот да биде осмислен не треба да зборуваме. Не треба да не чуди што во театарот најчестото упатство упатено до актерот е: - Мисли!... Мисли!.. - Мисли што зборуваш! Мисли и дејствувај!

Ц е л и с х о д н о с т . Во говорот треба да се има цел. Треба да се знае, зошто, кому и со која намера се настапува во говорот и целта што сака да се постигне

со искажаното. Инаку би се дошло во ситуација да се говори бесцелно, само колку да се говори нешто. Ќе има лутање и во формирањето и во разложувањето на мислите. Целисходноста е двигател на говорот. Секоја нова, говорно остварена мисла, која ја следи зацртаната намера, е чекор поблиску до остварувањето на целта. Нема да има лутање, нема да има недоразбирање. Мислата ќе биде презентирани јасно и разбирливо.

Г л а с н о с т. Гласноста е неопходна за да се оствари реалната говорна комуникација. Треба да се постави соодветно гласовно поставување на говорот, согласно потребите, односите, изразот, моментот, просторот итн. Под вредноста гласност не треба да се подразбере дека говорникот треба постојано да говори гласно, да вика. Постојаното гласно говорење го заморува слушателот и тој автоматски, колку да се одбрани, се исклучува од понатамошното следење. Но говорот не треба да се остварува под потребниот минимум гласност, инаку нема да се оствари комуникацијата. И кога се говори со шепот, тој треба да ги задржи својствата на шепотот, но сепак да биде доволно „гласен“ за да биде разбирлив. Тоа особено се однесува за сценскиот говор.

Секој говорник, особено уметникот, треба да има чувство со колкава гласност нешто треба да се презентира. Во театарот, на пример, не е сеедно дали текстот ќе се говори на просцениумот или во длабочина на сцената, и дали при говорот интерпретаторот е свртен со грб кон гледачите. Театарот бара, на пример, интимниот говор, кој инаку би требало да биде чуен само за соговорниците, да биде подзасилен до степен, што ќе биде чуен за сите гледачи, но сепак да се задржи интимноста на пораката.

П р а в и л н о с т. Оваа појава се однесува на правилното изговарање на гласовите на јазикот на кој се говори, односно на спроведувањето на право-говорните норми на дадениот јазик. Овие правила и норми ги изучува *орфоепијата*. Правилниот изговор (правоговорот), се основа на уметноста на говорот. Говорните органи имаат најважна улога за правилниот изговор, заради што актерот треба да настојува, говорните органи да ги држи секогаш во форма и добра здравствена состојба.

С о о д в е т н о с т. За соодветноста во говорот најдобро се има изјаснето Квинтилијан и затоа во целост ја пренесувам неговата оценка: „Крајно време е да објаснам што подразбирам под соодветно изложување. Очигледно е дека соодветноста се базира на приспособувањето на изложувањето според предметите за кои се говори. Овој квалитет е дело на самите емоции, бидејќи и гласот одекнува така како што и жиците удараат по душевните расположенија. Постои, меѓутоа, разлика меѓу вистинските од една страна и лажните и фиктивни емоции, од друга. Првите излегуваат природно, на пр. во случај на длабока жалост, лутина или огорченост. Ним им недостасува уметност и според тоа треба тие да се изградуваат систематски и методски. Другите се засноваат на уметноста, но им недостасува природност. Во таков случај најважно е во себе да се предизвика вистинско чувство, да се претстави себе си ментална слика на стварноста. Гласот како посредник ќе им го пренесе во душата на судиите (слушателите) нашето чувство. Тоа, всушност е, показувач на душата; во состојба е да ги предизвика сите видови чувства. Според тоа, кога говориме за весели теми, тој е полн, природен и изразува радост; во расправиите се служиме со сета сила и сите жици му се затегнати. Во лутината е бунтовен, остар и

жесток и непрекинат поради дишењето, зашто воздухот не може долго да се задржи кога се исфрла без мерка. Ако сакаме да предизвикаме завист, треба да е нешто поблаг, бидејќи по правило само луѓето од ниските општествени слоеви се служат со тие средства. Во моменти на ласкање, признавање, извинување или прашање, тој е благ и тих. Ако даваме совет или опоменуваме, ветуваме или смируваме, треба да е сериозен и достоинствен; ако изразуваме страв или срам, треба да е скромен, а во наговарањето - срдечен, во расправите - нежен, во барањето сомилост - плачлив и таговен и намерно пригушен, во дигресиите - полн и точен, во изнесувањето факти и во разговорите - уедначен и на средина меѓу високиот и нискиот. Во убедувањето треба да се подигне, во стишувањето да се спушта, и тоа според природата на предметот.⁴⁴

Т о ч н о с т. Оваа вредност се однесува на повеќе говорни аспекти: а) во говорот треба да се практикува точна употреба на зборот, било да е употребен во неговото вистинско, или во преносното значење; б) секогаш треба да се остварува/употребува соодветна интонацијата за секоја одредена говорна ситуација; в) треба да се настојува на прашањата да се одговара мисловно и емотивно точно, а не да се говори заобиколено, неточно и нејасно.

Т е ч н о с т. Течноста се манифестира како процес во кој доаѓа до усогласување на брзината на мислењето и брзината на зборувањето.

Ж и в о с т. Со оваа вредност треба да се одликува секој добар говор, инаку истиот ќе дејствува монотонно и досадно. Во секојдневната комуникација,

⁴⁴ Квинтилијан, стр. 463.

говорникот не размислува за тоа дали во говорот поседува живост, но затоа, пак, слушателот уште како го чувствува тоа. Живоста на неговиот исказ е директно испровоциран од неговата психофизичка состојба, од емотивното расположение, од ситуацијата, од мотивацијата итн.

Во процесот на уметничкото транспарирање на туѓ текст: рецитирање, остварување на лик, раскажување, живоста во изразувањето има исклучително влијание за точното прифаќање на мислата. Живоста во говорот на интерпретаторот треба да соодветствува со реалните потреби на текстот, да произлегува од него, од ситуациите, од карактерот, мислата, логиката, намерата, односите итн., да не биде еднобоен и безизразен, туку жив и разновиден, со што ќе го предизвика вниманието на гледачите и слушателите. Живо изговорената мисла, и живо изразената емоција го приврзува примателот и го зголемува неговиот интерес за заемна комуникација.

Р е д о с л е д н о с т. Тоа е исто така важен елемент на говорот. На неговото значење укажувале уште античките реторичари. Неопходно е да се има редоследност во излагањето. Треба да се има логичен редослед во излагањето на мислите, а не збрканост/несреденост, со што ќе се збунат соговорникот. Пред сè човекот треба самиот да се разбере што зборува ако сака другиот да го разбере. Не треба да се користат туѓи готови фрази или зборови кои се страни на сопствениот начин на размислување и кои ќе го осквернат исказот. Сигурно дека сопствениот зборовен фонд треба свесно да се збогатува и на тој начин да се збогатува и изразот.

Во уметничките текстови постои редоследност, па говорникот нема потреба да врши свое прередување/претумбување на текстот, зашто може повеќе да му наштети. Негативните појави може да се случат кога

интерпретаторот не го поддржува посочениот текст со соодветните говорно-изразни вредности, при што може да дојде до разводнување на фразата, да се наруши реалната редоследност, така што гледачот да не успее да ја сфати каузалната врска, и да не му биде јасно што од што произлегува, и зошто нешто вака или онака се развива.

Искреност. Тоа е појава без која не може да се замисли воспоставувањето и продолжувањето на секоја вистинска говорна комуникација. Но треба да се има во предвид дека комуникацијата може да се одвива непречено и тогаш кога говорникот не ја говори вистината, но тоа што го изложува, го говори искрено и уверливо. Во уметничкиот говор, каде што се говорат туѓи мисли, искреноста во говорот е најсилното оружје. Токму искреноста придонесува гледачот да му верува на изведувачот, да го прифаќа неговиот говор како вистинит и реален исказ.

Конкретност. Искреноста и конкретноста се во тесна врска. Секој што се изразува искрено значи дека има конкретен однос кон материјата за која говори. За интерпретаторот ова има големо значење. Ако тој умее да се изрази искрено, ќе умее тоа да го спроведе со конкретна интонација, а со тоа ќе создаде услови, таквата конкретност да ја почувствува и слушателот.

Сликовитост. Исто така важна особина, особено кога се работи за уметничкиот начин на транспонирање на пораката. Сливовито остварениот говор ја подзасилува врската меѓу предавателот и консументот. За важноста на сликовитоста во изразувањето укажуваат сите теоретичари и практичари од уметноста на говорот. За да се оствари сликовитост

во говорот, претходно треба да се има јасна слика и претстава за тоа што се говори.

И з р а з н о с т. Тоа е веројатно една од најбитните компоненти при говорното изразување со оглед на тоа што таа опфаќа широк спектар на говорни елементи. Изразниот говор е прифатлив за соговорникот. Тој нему му верува. Му се препушта и без да ја испита неговата поголема логичност. Изразниот говор овозможува да се врши посилно влијание врз мислата и емоцијата на соговорникот со цел да се постигне намерата. Тоа е особено значајно при транспонирањето на уметничките пораки и идеи.

М е л о д и ч н о с т. Мелодичноста во говорот од една страна доаѓа од гласовните карактеристики на говорникот, а од друга - од способноста на говорникот за убаво тонско модулирање. Нејзината важност се огледа во тоа што мелодички остварениот говор е пожив, подинамичен, разновиден, и поприфатлив за слушателот. Мелодичноста во говорот, најсилно доаѓа до израз во говорот пред микрофон.

Г о в о р н а м о н т а ж а. Иако во литературата не се срееќава како својство на добар говор, сепак во уметничкиот говор, за потребите на говорното пресоздавање на уметничкиот текст, интерпретаторот врши свесно насочување, распоредување на говорните елементи и средства, заради збогатување на изразноста на уметнички предадениот исказ и остварување на посугестивен, но и повлијателен уметнички впечаток, што, кажано со јазикот на филмот, врши свесна говорна монтажа. Говорната монтажа ги сублимира во себе сите говорно изразни елементи и средства, со цел уметничкиот израз да го направи соодветен, и во дејствителна функција на намерата и целта. Доброостварената говорна монта-

жа е знак дека изведувачот, умее да да го согледа во својата вообразба тоа што го зборува, да направи логичен редослед на мисловно-емотивниот исказ, а со тоа да направи селективност на сликите и претставите според важноста, според сугестивноста.

Функција на сценскиот/уметничкиот говор

Во својата расправа *За функцијата на говорот во театарската претстава*,⁴⁵ Р. Ингарден вели дека говорот се одликува со неколку функции: да прикажува, изразува, известува и да влијае. Билер наведува три функции: изразна (поетска) прикажувачка (за предметот) и апелативна (кон гледачот) функција.

Претставувачката (прикажувачката) функција се огледа во тоа што преку употребата на зборот/значењето на зборот и смисловно оформената реченица се овозможува претставување/прикажување на луѓе, предмети, процеси, случувања или одредени состојби и случки. Тоа претставување на сцената (прикажуваниот свет) се остварува чисто поимно (Хусерл го именува како сигнитивно) или преку предизвикување на претстави кај гледачот.

Изразна функција. Преку изразната функција на говорот, актерот ги произнесува до гледачите своите чувства или психички состојби и случувања. Квалитетот на изразноста на говорот актерот го остварува преку тонот/интонацијата, но квалитетот ќе зависи и од содржината и синтаксата на текстот. Благодарение на изразната функција на говорот, гледачот е во ситуација да го толкува квалитетот на изразените чувства. За поцелосно изразување интерпретаторот

⁴⁵ Р. Ингарден; *За функцијата на говорот во театарскиот претстав*, расправа објавена во зборникот *Естетика на модерниот театар*.

се служи и со другите изразни сретства (мимика, гест), со што остварува целосна изразна слика во својот говорен настап.

Комуникативна (информативна) функција (н.лат. *цомуникативус* = соопштив, разговорен, пренослив). Се информира соговорникот/гледачот - што зборовите претставуваат и изразуваат. Како што кажува и самиот назив, зборовите и речениците им овозможуваат на луѓето да комуницираат меѓу себе, да се договараат, да разменуваат мислења, да се информираат, да ги споделуваат меѓу себе своите маки и радости.

Влијателната функција, произлегува од потстојаната потреба на човекот во своето обраќање духовно да влијае на волјата, мислата и чувствата на соговорникот. Таков однос се остварува и при обраќањето меѓу ликовите во драмскиот говор, како и при обраќањето на интерпретаторот кон публиката при раскажувањето или рецитирањето, каде што непосреден објект на кого се врши влијанието е гледачот. Влијателната функција значи, се јавува во моменти кога од специјално определено место (говорница, катедра или сцена), се сака да се дејствува сугестивно на широкиот аудиториум.

Во театарот, како што забележува Ингарден, некои од овие четири функции (комуникативната и влијателната, на пример) имаат и поинакво насочување, зашто претставата (претставуваниот свет на сцената), се остварува заради гледачот, па така и овие две функции се остваруваат усмерени кон него. „Тоа се исполнува во тоа што *џлумецоѝ* - иако не и претставуваното лице - повеќе или помалку зазема став кон гледачот и што се обидува не само да му го покаже *ѝреѝсѝавениоѝ* говор, и единствено да го соопшти неговата смисла, туку сака и да *деѝсѝвува* на

гледачот⁴⁶, што е различно од влијанието што се остварува меѓу лицата од претставуваниот драмски свет. „Големиот проблем на обликување на изговорените зборови во театарското дело се состои во тоа, сите најзначајни функции на говорот да се исполнат успешно и хармонично, и тоа во најразлични ситуации (во претставуваниот свет и во гледалиштето) во кои ќе бидат изговорени, но и во различни преиначувања на целите што театарската уметност си ги поставува во различни епохи, уметнички стилови и родови на театарски дела.“⁴⁷ Спроведувањето на таа намера интерпретаторот го прави на начин за кој тој смета дека е најсоодветен за да го постигне замисленото. За таа цел, тој од една страна настојува да го убеди слушателот апелирајќи на разумот со логички средства - ентимен и уверувањето, како „умен дел на душата“⁴⁸, а од друга страна настојува да го наговори, со предизвикување на емоциите и побудување афекти, што се постигнувало со емоциите логос патетикос и логос етикос, како „неумен дел на душата“⁴⁹. Првата емоција е „силна и жестока“, со силна страст, а втората е „блага и нежна“, послаба од првата и придушена. Со првите се „заповедува и вознемирува, а вторите уверуваат и предизвикуваат чувство на добра волја“⁵⁰.

Дека меѓу убедувањето и наговорот постои разлика укажува и Угарди. „Разликата меѓу *убедување-ио* и *наговорои* Угарди го гледа во тоа, што во првиот случај, при намерата да биде „убеден“, слушателовиот дух е „слободен“. Тој не е во состојба на сугестија и авторитет. Можеби ќе изгледа дека убедувањето кај него влегло со силата на супериорните и

⁴⁶ Р. Ингарден, во книгата, *Модерна теорија на драмата*, стр. 252.

⁴⁷ Исто, стр. 252.

⁴⁸ според Декхорн, навед. кај Петровиќ, *Реторика*, стр. 37.

⁴⁹ исто

⁵⁰ Квинтилијан, стр. 189.

несоборливи докази кои му се прикажани. Меѓутоа, фактот дека некој е убеден не подразбира дека ќе биде и наговорен.⁵¹ Наговорот е битен фактор во говорно-уметничкото дејствување на интерпретаторот. Во „наговорот доаѓа до израз вториот слој тн. лични квалитети на говорникот: елоквенција и афективност, моќ за сликовито прикажување и физичките својства (глас, става и изглед), а понекогаш и неговите морални квалитети, зашто терминот: наговор, или подобро кажано: надговор, посочува дека станува збор за тоа слушателот да се *совлада*, да се победи неговиот *разум*“⁵² Во наговорот говорникот апелира на душата на слушателот, „од волјата, се качува до разумот, а оттаму до чувствата“. Наспроти тоа, во убедувањето говорникот нема да атакува на емоциите и чувствата на слушателот, туку во убедувањето „преовладуваат логичките причини, логичкиот „наговор“, како што во наговорот доминираат „афективните причини“, естетскиот наговор заради постигнување на приватната, субјективна вистина, која секаде е само веројатна.

Говорна комуникација

Во теоријата на информирањето се вели дека, за да се оствари некоја комуникација, потребно е да постојат неколку предуслови. Потребно е да постои испраќач на сигналот и примател на сигналот (предавател и приемник). Протокот на информациите се остварува преку каналот за врски. Каналот за врски треба да располага со соодветна пропустлива моќ со што се остварува поголем или помал проток

⁵¹ забел. од С. Петровиќ *Реторика*, стр. 25.

⁵² исто. стр. 26.

на информации. Најголем проток се остварува кога информациите се најбројни.

Во говорот, испраќач е говорникот, кој пораката ја испраќа преку говорниот орган, а примател е соговорникот, чие сетило за слух се јавува како приемник. Говорењето и слушањето, се две важни компоненти во кружниот тек на говорот и „Овие два посебни аспекта на јазикот не можат да се сведат еден на друг; и двата се подеднакво битни и мора да се сметаат за комплиментарни“.⁵³ За да се оствари суштински, пораката треба да носи контекст кој ќе биде прифатлив за примателот, потоа, код кој ќе биде целосно или делумно заеднички меѓу соговорниците (оној што пораката ја енкодира и оној што ја декодира) и контакт, физички канал и психолошка врска меѓу двајцата со што ќе се овозможи продолжувањето на комуникацијата.



За потполно остварување на комуникацијата потребно е уште: а) двете страни учесници во комуникацијата да го познаават јазикот на кој ќе се остварува говорната комуникацијат; б) пораката треба да биде можна за разбирање; в) двете страни треба да стапат во комуникацијата доброволно и активно; г) испраќачот треба пораката да ја испрати дикциски според нормите на услужниот јазик (особено значајно за уметничкиот говор). д. Примателот на пораката не треба да има некои физички или ментални недостатоци, во видот и слухот, кои ќе го

⁵³ Јакобсон; *Лингвистика и поезика*, стр. 189.

оневозможат приемот на пораката; г) треба да се води сметка за возраста и за интелигенцијата на соговорникот.

Комуникацијата се остварува како дејствие (говорно) на двете инволвирани страни: испраќачот и примателот. Испраќачот е носител на дејствието, а примателот - на противдејствието. Овие улоги не се постојани, туку се менуваат за време на комуникацијата. Соговорниците се однесуваат како две „спротивставени“ страни каде што и едниот и другиот постојано нешто прашува, информира, тврди или побива. Во тој круг на прашања и одговори, на тврдења и побивања, говорникот што прашува, тврди или одрекува, автоматски ја провоцира мисловно-емотивната активност кај соговорникот. Говорното дејствување на едниот секогаш иницира возвратно дејство на другиот, при што се „предизвикуваат аналогни (слични/согласни) реакции на партнерот, така што во текот на активниот разговор доаѓа до психофизичко поврзување меѓу двајцата учесници во разговорот, и до некаква заедничка складна игра во реакциите на одговарање и доживување, во мислењата, чувствата, посакувањата итн, што се појавуваат кај нив. Се раѓа еден процес на дијалогско расправање, борба, или заедничко дејствување на говорниците.“⁵⁴ Секој говорник дејствувајќи говорно, настојува да влијае на свеста и однесувањето на соговорникот, за да му ги наметне своите ставовие како единствено исправни и точни. Говорникот се труди своето мисловно и емотивно дејствување да го пренесе јасно, разбирливо, убедливо и сугестивно. Соговорникот пак, настојува да ја протолкува говорниковата мисла колку што е можно поточно.

Комуникацијата меѓу комуникантите престанува да постои по два основа. Кога ќе дојде до потполно

⁵⁴ Ингарден навед. дело, стр. 257.

усогла-сување на ставовите меѓу нив, престануваат да постојат условите кои ја иницирале и одржувале комуникацијата, а со тоа и до прекинување на дијалогот. Но дијалогот може да биде прекинат и кога соговорниците не можат да постигнат согласност или ако секој остане на своето становиште, па продолжувањето на дијалогот станува непотребен.

Сценско-говорна комуникација

Остварувањето на комуникацијата во уметноста на говорот, од технички аспект, се остварува по истите принципи како и при секоја друга комуникација. Имено, за да се оствари оваа комуникација, потребно е да постојат исто така две страни - *испраќач* и *примател*. „Откога постои театарот, постои и непишан договор, врз основа на кој едната страна „прикажува“, а другата го сфаќа „прикажаното“.⁵⁵ Гледачот е неизбежен учесник во комуникацијата, инаку прикажувањето би било беспредметно.

Во сценската комуникација актерот е постојан и активен испраќач на пораката, додека гледачот „доброволно“ и по слободен избор се става во функција на „пасивен“ говорник, но затоа, пак, активен примател на пораката. Велиме доброволно зашто гледачот што е воведен во „прикажуваниот свет“ на сцена, треба да сака доброволно да воспостави контакт и со тоа да им дозволи на актерите, да вршат на него влијание. Иако говорно неактивен, гледачот, ако сетилата му се вистински испровоцирани, преку реакции на одобрување или негодување, ја потврдува својата ангажираност во комуникативната врска. Гледачот вистина не е во ситуација да влијае непосредно на говорот и говорното однесување на

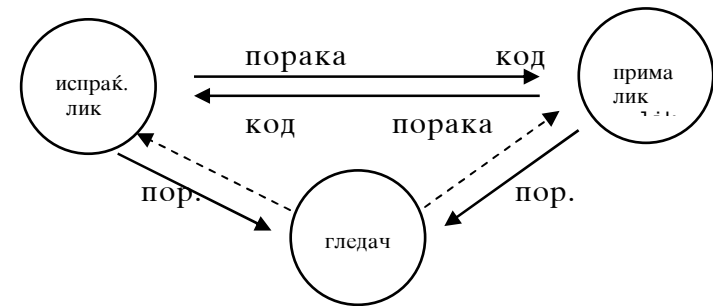
⁵⁵ Едвард Чато; *Функција на сценскиот говор*, Сцена бр. 5/1985г.

интерпретаторот, но, неговото негодување или одобрување, може да го принуди интерпретаторот да изврши корекции и да го подобри својот сценски говор (настап). Интерпретаторот мора постојано да има на ум, дека наспроти него има соговорник и дека со предизвикувањето на саканите (претпоставените) реакции кај соговорникот за него се мотив повеќе да продолжи поактивно и посугестивно со својот говорен ангажман за да се избегне секоја монотонија и едноличност во говорниот исказ, а со тоа да го задржи постојано вниманието и интересот на слушателот.

Постои извесна разлика во остварувањето на сценската комуникација во зависност од видот на сценската изведба, односно од родот на изведуваниот текст. Во драмската игра, како што рековме, комуникацијата се остварува двосмерно. Во првиот случај имаме комуникација меѓу личностите од драмата, што значи меѓу актерите што ги толкуваат драмските ликови. Не постои непосредно говорно обраќање на изведувачот кон гледачот, освен со ретки исклучоци, кога се работи за воведувач или наратор кој треба да ја запознае и да ја воведат публиката во сценското дејствие. Од друга страна, пак, разговорот на сцената се води заради гледачите, за кои се наменети и пораките што произлегуваат од драмскиот разговор. Сите информации гледачот ги прима од сценското дејствие и разговорот на личностите од драмата. „Глумецот се однесува како да го информира гледачот за чувствата, желбите, мислите и стремежите на одредена - привидно постоечката личност што ја игра, а не својата. Функцијата на обавестувањето сосем јасно се активира додека глумецот говори на сцена, од неа произлегува

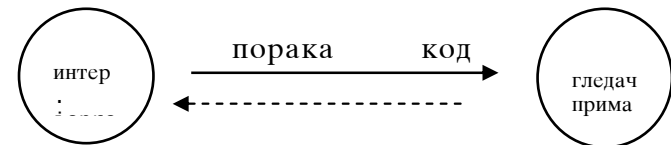
грижата за разбирливост, за јасноќа и експресивност на секој исказ.”⁵⁶

Во драмската игра се остварува двонасочност во комуникацијата, со следниот однос:



Остварување на комуник. во драмска игра
(испраќач (лик) - порака - код - примател (лик) =
порака - гледач).

При рецитирањето, пак, изведувачот и гледачите се во најнепосредна комуникација. Интерпретаторот како единствен соговорник го има гледачот и се што има да каже или раскаже, му го кажува тоа директно на гледачот. Овде се остварува следниот однос:

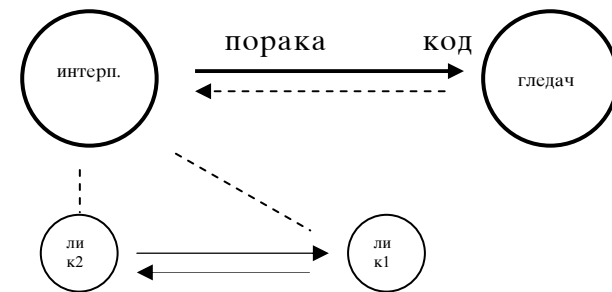


Остварување на комуникација при рецитирање и раскажување. Испраќач (интерпр) + порака + код + примат (гледач)

Но, за време на раскажувањето, особено во моменти кога раскажувачот ги говори репликите на

⁵⁶ Едвард Чато, во навед. текст.

личностите од делото, се остварува и нешто видо-изменет однос, отколку во драмската игра. Бидејќи изведувачот не се трансформира во лик (карактер), не говори од името на ликот. Тој директните реплики им ги предава директно на публиката, не бегајќи од својата основна улога, улогата на раскажувач. Раскажувачот сепак доловува доволно тонските вредности од говорот на ликовите, за да публиката да ги почувствува ликовите и за да изгради кон нив став. Тој став сепак му е наметнат од раскажувањето на раскажувачот.



Остварување на комуникација при раскажување:
испраќач (интер.) + порака + код + примател (гледач)

Еден посебен вид говорна комуникација меѓу изведувачот и примателот (слушателот) се спроведува при радио, телевизиските и филмските изведби. поради тоа што не постои жив и непосреден контакт меѓу изведувачот и гледачот, туку слушателот го прима говорниот сигнал посредно, преку техниките помагала - пренесувачи (предаватели) на звукот: микрофон - звучник. Без нив говорот едноставно не би бил достапен за слушателот, што значи дека нема ни да се оствари уметничкиот чин (на радио), или пак ќе биде остварена само визуелната страна, како кај немиот филм. Но и покрај сите различности, интер-

претаторот не смее да заборави дека крајниот восприемач на неговиот говор во овие уметнички остварувања сепак е гледачот /слушателот.

Дијалог и монолог

Во драмската игра говорот меѓу личностите се остварува во вид на дијалог и монолог.

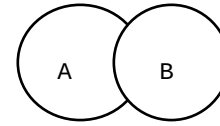
Дијалогот⁵⁷ е основен и најраспространет начин на комуницирање. Се спроведува меѓу двајца или повеќе учесници за кои „Стапувањето во дијалошкиот круг претставува волен напор да се дојде до утврдениот став, мислење и суд, или за веќе утврдениот сопствен став, мислење и суд, со сугестивноста на говорникот, да се одушеви соговорникот, кој се уште нема, или, можеби, има свој утврден став, мислење и суд. На тој начин дијалошкиот процес се манифестира како активност на говорните лица за проценување, усогласување и постигнување заеднички, идентични ставови“.⁵⁸

Дијалошкиот круг меѓу соговорниците може да се одвива најразлично: а) едниот постојано да прашува а другиот да одговара; б) со наизменичност во размената на прашања и одговори; в) или, пак, дијалогот да се води без некој определен ред. Основната одлика на секој дијалог е да е незавршен. Секој учесник во дијалогот се смета за сосем рамноправен, независно дали времето го минува во говорење или слушање.

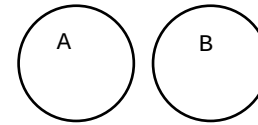
Според односот на двата субјекта во дијалогот, можеме да зборуваме за три основни дијалог.*

⁵⁷ gr. dialogos - говор меѓу две личности.

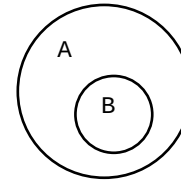
⁵⁸ Д-р Бранивој Ѓорѓевиќ, стр. 422.



1. Нормален дијалог во кој секој субјект се застапува за своето мислење, но во одредени моменти нивните интереси се вкрстуваат па затоа е можно продолжувањето на дијалогот.



2. Дијалог на двата субјекта чии контексти немаат никакви допирни точки па тоа изгледа како дијалог на двајца глуви. Таков дијалог среќаваме кај Чехов или Бекет.



3. Контекстите на двата субјекта се скоро идентични. Меѓу нив нема спротивставување. Иако говорат повеќе субјекти за иста тема, меѓу нив нема разидување, па се добива впечаток како да е тоа говор само на еден од нив.

Дијалогот е основен начин на комуницирање во драмската игра. Дијалошкиот круг меѓу ликовите се остварува како дејствие - противдејствие во кој секоја единка настојува да се наметне над другата. Инаку и овде важат принципите на секоја природна дијалошка комуникација. Дијалогот и монологот како форма на изразување освен во драмите, ги среќаваме и меѓу личностите во другите прозни уметнички творби: во басните, расказите, романите итн. Еве пример:

Фезлиев: Се надевам дека ќе станеме пријатели?
 Луков: (Веднаш штом ќе заврши Фезлиев)
 Ви рекоа ли зошто ли са што сте испратени овде?

Младичот: Не..

Луков (По мала пауза): Да. Ракувате ли добро со оружје?

Младичот: Се разбира.

Фезлиев: А сте стрелале ли во жива цел?

Младичот (Речиси грубо): Не. Тоа за мене нема никакво значење.

Фезлиев: Има. За жал - има. Живата цел има очи, има душа, има глас, живата цел се приближува, а понекогаш во раката има и револвер...

Младичот (Речиси потскокнува од навреденост):
Вие не ме познавате мене и со ништо не сум ви дал повод да се сомневате во мене.

Фезлиев: (Срдечно) Јас не се сомневам, туку
напротив...

. *Црнила - К. Чашуле*

Монолог⁵⁹

Монолошко обраќање има кога еден од соговорниците на поопширен начин изложува некое свое размислување и забележување, толкување, согледување, сознание, констатирање или доживување. И монолошкиот начин на комуницирање се базира на задоволување на интересот што ја поттикнала комуникацијата. Монолошки вид на обраќање се остварува и кога говорникот држи предавање, зашто и овде се даваат одговори (независно дали се поставени или претпоставени) на прашања што се од интерес за слушателите.

Монологот како начин на изразување го среќаваме и во уметничките текстови. Преку него лицето ги искажува своите мисли и чувства со емотивна

⁵⁹ gr.monologos - говор на една личност.

поткрепа (лирски монолог), или, пак, некакво двоумење, размислување заради донесување одлука (монолог на размисла и одлука), обраќајќи се самиот на себе, односно на своето алтер его, правејќи го тоа гласно заради условите на сцената. Се води дијалог меѓу егото и алтер егото. Таквото обраќање се нарекува и внатрешен монолог или внатрешен говор. Според тоа говорното остварување на монолотот треба да биде спроведено со активни говорноизразни средства како и секој дијалог. Суштината е во тоа што во монолошкото обраќање треба да се има изострено чувство и мерка за интензитетот на употребените изразни средства. За да се оствари некој монолог, треба да се вникне длабоко во мислата на ликот. Треба да се поаѓа од карактерот, од односите, од влијанието на средината, од се што ја притиснало личноста да се одлучи кон себеобраќање. Со самото тоа што тоа мора да го прави гласно, интерпретаторот треба монолотот да го спроведува многу живо, сугестивно и смисловно прецизно.

Во монолошкото обраќање интерпретаторот е во ситуација да одредува (во договор со режисерот) дали говорниот акт ќе го остварува повеќе на емоција или на мисловен план, или, пак, да ги застапува и двете вредности подеднакво. Се зависи што ќе натежне во текстот и што сака да се постигне со исказот, како и од начинот на кој се остварува претставата. Што ќе биде пресудно, зависи пред се од можностите на материјалот и од стилот на интерпретаторот. На пример, на познатиот монолог од Хамлет- *Да бидеш или да не бидеш ти*, еден интерпретатор ќе му даде поголемо тежиште на чувственото искажување, потенцирајќи ја на тој начин посилно својата емоционална вознемиреност и загриженост. Другиот, пак, тоа ќе го спроведе во поблага интонациска линија, со придушени емотивни страсти, ставајќи го гледачот во ситуација, не толку емотивно, туку преку разуморт

да ја сфати изговорената реч. Или тој ќе ја гради својата интерпретација на вплотеноста на емоцијата и мисловноста, со вистинско чувство за моментот на излагањето. Нема правило кое ќе пресече кој начин на обраќање е повеќе или помалку добар.

Во монолошкото обраќање во драмската игра, актерот што ја претставува личноста, иако своето обраќање го насочува кон публиката, не значи дека тој се впушта во дијалог со нив. Едноставно, тој е свесен дека размислувањата и преиспитувањата на ликот, мора да бидат изговорени гласно заради условноста на драмската игра и факторот - публика.

Хамлет:

О, он се моли. Каков редок миг!
Со еден удар на небото ќе стаса,
А јас за гревот ќе се одмаздам.
Зар не е така? Да размислам малку.
Од сакан татко, тој крвник ме лишти,
А јас го праќам убиецот в рај.
Не казна - туку награда е тоа.
Татко ми умре ненадејно, сит,
Од сокови грешни набабрен ко мај,
И господ знае какви сметки плаќа,
Но според судот на смртните луѓе
Од тешко страда.
О зар е тоа одмазда и казна
Тој гад да падне на молитва, чист
И сосем спремен за далечен пат?
Не.
Мој мечу, назад, до пострашна средба!
Кога ќе биде гневен или пијан,
Во гнасен преграб на гнасниот блуд,
Со пцости в уста, во хазардна игра,
Или со мисла за злосторства нови, -
Ти тогаш удри, да падне во адот
Надолу свртен, од пороци црн.

Мајка ми ме чека. - А ти - имаш век.
Но за твојата болест не постои лек.
Хамлејџ - Шекспир

Како најблиску до монолошкото обраќање се смета рецитирањето на стиховите, каде што се постигнува најголемо приближување на интерпретаторот до авторовата мисла и емоција. Тоа особено се однесува на говорењето песните со добра мисла или силни чувства, како што тоа го прави Миладинов.

Зашчо, зашто ја да љубам?
Зашчо себе си да губам?
Окул - нокул јарка младост
От љубовта барат ладост.
Тја лад не дат, пламен даат,
и во меки душа клаат.

Зашчо, зашто ја да љубам?
Зашчо себе си да губам? -
Јарка младост јарко греит
И ко цвеќе ме венеит.
Барам сенка да се оладвам,
В место сенка в жарој падвам.

Зашчо, зашто ја да љубам?
Зашчо себе си да губам? -
Младост срцето ми печит
Без надежда да ме излечит.
Ела, младост, усели се
и во мене угасни се!

Думание - К. Миладинов

Видови на говорно соопштување

Основна задача и цел на секоја комуникација е потребата да се оствари меѓусебно информирање и запознавање меѓу две или повеќе единки. Кога говорникот ќе му се обрати на соговорникот, со намера да го информира, да му предочи некои нови и непознати факти, тој тоа му го соопштува во вид на **податок** или **порака**. Говорникот одлучува кој е најпогодниот начин на пласирање на соопштението, во зависност од степенот на заинтересираноста на соговорниците за проблемот. Воедно, од тоа ќе зависи и степенот на мисловно-емотивната ангажираност на соговорниците во остварувањето на понатамошната комуникација.

Во **податокот** говорникот го информира соговорникот за нешто, изнесувајќи пред него само чисти податоци, без негова поголема ангажираност за содржината и значењето на податоците и без изнесување/покажување на својот став и коментар. Со самото тоа, тој преку податокот не се ни обидува да врши било какво влијание врз свеста и чувството на соговорникот. Тој не се интересира (нема сознание), како говорникот го прима податокот и како истиот влијае на него. Податокот му дава можност на соговорникот, сам, без влијание на говорникот, да го гради својот став кон понудениот податок, слободно и според својот суд.

Пораката е начин на соопштување во која активност и ангажираност на говорникот е силно изразена. Преку неа, тој настојува да влијае свесно на свеста и емоцијата на соговорникот, за да истиот ја прифати содржината на пораката и посочениот суд, како единствено исправен и можен. За да ја оствари зацртаната намера, говорникот, при соопштувањето на пораката се користи сугестивно со сите говорно-изразни средства.

Поради тоа што во податокот ангажираноста на соговорниците е многу помала, тој се реализира во вид на говорна **информација**, додека пораката, поради поголемиот ангажман и заинтересираност се остварува како **нарација**. Но и едниот и другиот вид на реализирање не се остваруваат секогаш со ист говорен ангажман и со стриктна определеност. Честопати и во информативниот вид на соопштување на пораката може да се оствари со поголема мисловна и емотивна ангажираност, со што информативниот начин се приближува до наративниот. Информацијата може да се оствари како **реферат** или **коментар**, а нарацијата - како **цитат** или **рецитација**. Освен овие два основни вида што се присутни во секојдневниот говор, во уметноста на говорот, како основен начин на остварување се јавува **идентификацијата**.

Информацијата/информирањето е вид на соопштување каде основен елемент е податокот. Информативниот начин на комуникација е постојано присутен во разговорниот јазик. Во овој вид на соопштување, во зависност од степенот/интензитетот на ангажираноста на говорникот, од една страна, како и од отпорот на соговорникот кон понудените информации од друга, како што забележува Б. Ѓорѓевиќ,⁶⁰ се остваруваат два слоја на ангажираност на говорникот во информативниот вид на соопштување. Кога ангажираноста е насочена само да се информира соговорникот, таквиот вид соопштувањето се остварува како **реферат**, односно како реферирање на податоците од страна на говорникот. Овде ангажираноста на говорникот е најслаба, зашто е најслаб и отпорот на соговорникот. Излагањето на говорникот се остварува еднолично и монотono, и без некои поголеми промени во говорните изразни средства. Интонацијата е рамна, што претставува слаб и недо-

⁶⁰ Б. Ѓорѓевиќ; *Елементи на српскохрватската дикција*.

волен сигнал, за да се побуди/испровоцира посилно гледачот, а со тоа да изврши некое поголемо влијание на него. Информирањето како начин на соопштување го практикуваат спикерите, чија основна намера е да го запознаат/информираат слушателот со нови податоци, без притоа да дадат своја констатација или коментар за случувањата.

Нешто поголема ангажираност на соговорникот, наспроти соговорниковото спротивставување во дијалошката спрега, се остварува во **коментарот**, како начин на пренесување на пораката. Дали со одобрување или негирање на изнесената информација, во коментарот веќе се чувствува и субјективниот став на говорникот. Затоа “коментарот како израз на одредена личност, се јавува почесто како начин на интерпретирање на туѓите ставови (читање)”.⁶¹

Нарација. Преку наративниот начин на изнесување на пораката, говорникот настојува многу поангажирано да влијае на соговорникот во градењето на судот, а во исто време ако е потребно, да изврши и промена на веќе изградениот соговорников став. Во таа насока тој се труди со сите средства да го придобие, да го одушеви соговорникот за своите ставови. Во наративното соопштување подеднакво место наоѓа и податокот и пораката. Наративноста е присутна во секојдневната комуникација, при раскажувањето на некои свои доживувања. Се користи и во соопштувањето на народните и уметнички текстови.

Најразвиен вид на наративното соопштување на пораката е **цитатот**. Лицето кое се искажува, преку цитатот се приближува до личноста на авторот во најголема мера, но не се идентификува со него (со пораката).

⁶¹ Исто

Покрај цитатот, во наративниот начин на соопштување на пораката спаѓа **рецитацијата**. Карактеристично е што овој начин на пренесување на пораката, покрај наративниот начин, зафаќа и елементи од идентификативниот слој.

Идентификација претставува најјакото поистоветување со говорникот со изговорената порака. Тоа значи дека при овој начин на соопштување, се остварува идентификација со авторот, односно пораката на авторот. Идентификацијата како соопштување е најсилно изразена во уметноста на говорот, и тоа при остварување на уметничките пораки во сите говорни појавности. Сепак, најсилно изразена е во драмската игра, при оставувањето на ликовите, каде што интерпретаторот настојува да постигне потполна идентификација со пораката.

ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА НА ГОВОРОТ

Вовед

Говорните изразни средства/вредности/константи, се основните говорни елементи кои што го овозможуваат реализирањето на говорот. Според обликот и функцијата тоа се: гласност, фортитет (интензитет), висина, темпо, ритмичен сигнал (ритам) и боја на гласот. Петар Губерина, во книгата *Звук и движење во јазикот*, како *говорни вредности* ги забележува: јачината на тонот (интензитетот); движењето на тонот (интонација); траењето на тонот (темпото) и паузирањето.

Но, говорот се остварува и со помош на други говорни вредности, кои, иако се сметаат за придружни, не се помалку битни, зашто го дооформуваат говорно-тонскиот спектар и имаат силно влијание при остварувањето на говорот во сите насоки. Тоа се: смисловниот акцент, паузите, приспособувањето, поттекстот, мимиката, гестот, движењето.

Кога говорот би бил лишен/неостварен во говорните изразни средства, тогаш истиот би се остварувал безизразно, во рамна интонација, без ритмички променливости, монотono, емотивно неизразно, неразбирливо и досадно. За среќа, тоа е тешко изводливо, зашто говорните вредности се присутни во секој момент на говорниот мисловно-емотивен акт. Штом говорникот знае што сака да каже, и штом ќе изгради одреден однос кон тоа што го говори, сосем е разбирливо што во неговото гласовно и говорно модулирање, благодарение на говорните изразни средства, ќе се почувствуваат сите мисловни и емотивни рефлексии кои исказот ќе го направат разбирлив, сфатлив и достапен за слушателот.

Карактеристично за говорните изразни средства е тоа што тие се исти, независно дали се јавуваат како човекови индивидуални говорни особини, или како изразни средства, со кои се остварува мисловно-емотивниот слој во говорниот акт. „Секој човек мора, покрај сите средства со кои ги изразува индивидуалните особини на својот говор, да ги употреби и сите средства заради изразување на инфлексите за да соопшти некоја своја душевна состојба.“⁶² Изразните средства при изразувањето на чувствата се користат „свесно“ и „по волја“, додека при остварувањето на индивидуалните особини на говорот говорникот не влијае на нив, туку тие се остваруваат природно и постојано.⁶³

Индивидуалните особини на говорот, се одредуваат како мерливи (висина, јачина и должина на говорот) и немерливи (бојата на гласот, дикциските особености, дишењето, темпото, мелодијата и звучноста). Мерливите вредности, може да се споредуваат/мерат. Може да се мерат дури и со технички средства и математички да се одредува нивната величина. И на нив може да се дејствува во насока на подобрување на нивниот квалитет. Немерливите говорни вредности се автохтони вредности, својствени на секоја личност поодделно и овозможуваат распознавање на личноста и тогаш кога не се има визуелен контакт со неа. Овие вредности се под непосредно влијание на мисловно-емотивната активност, но и на органите за продуцирање на говорот. Затоа, при едукацијата на интерпретаторот, треба да се води сметка, на кои

⁶² Ј. Кулунџиќ; *Фрагменти за теоријата на говорот*, стр. 58.

⁶³ Б. Ѓорѓевиќ забележува дека некои говорни вредности се јавуваат повремено во говорот, а некои се постојано присутни - константни, но не како вредности кои се постојано исти, туку како вредности кои се појавуваат постојано и затоа се примарни во говорот.

вредности педагогот може/смее, а на кои не може да врши присилно влијание, за да дојде до негативни последици. Треба да се работи на тоа, актерот да ја согледа моќта на немерливите вредности кога е во прашање говорно-уметничкиот израз и да работи во насока на проширување и збогатување на своите говорно-изразни можности.

За согледувањето на особеностите на мерливите и немерливите вредности, направивме неколку опити со студентите. После објаснувањето за вредностите на говорот, на студентите им беше зададен ист пишан текст што требаше да се интерпретира говорно напамет. На следниот час добивме интерпретации кои се разликуваат во интонацијата, јачината, висината, итн. Во разговорот, меѓу другото, на прашањето, зошто одредени говорни места ги говорат тивко или гласно, брзо или бавно, јако или слабо, тие даваа одговори приближно одредени или идентични. Меѓутоа, на прашањето, зошто баш со таква и таква интонација го изговориле исказот, не можеа да дадат конкретни одговори. Најчесто беа тоа описни објаснувања, многу неодредени и општи одговори, за да на крајот самите заклучат дека немерливите, (односно променливите) вредности кои му се својствени на секој поединец посебно не можат да се подведат во некакви однапред утврдени норми зашто се продукт на секоја личност посебно.

Интензитет / јачина

Интензитетот се јавува како промена во тонот. Физиолошки гледано, оваа појава доаѓа како резултат на сложени процеси. Кога кај говорникот ќе се укаже потреба да го подзасили гласот, со намера да истакне одредени места во говорната фраза, во тој момент се врши свесно сигнализирање на дијафраг-

мата и на градностомачните мускули, со што се иницира подзасилен притисок на респираторниот воздух. Во побудувањето на гласовниот сигнал, не учествува целиот респираторен воздух, туку само неговиот среден слој кој, пак, „е погоден за обликување на гласовните сигнали во означување на мисловно-емоционалните вредности на пораката.“⁶⁴ Испитувањата покажале дека емоционалното надразнување е основната причина која доведува до промени во интензитетот на тонот. (Губерина). Интензитетот зависи од видот и обемот на емоциите и од темпераментот на говорникот. Кога нешто поинтензивно се мисли и чувствува, тогаш и поинтензивно се искажува тоа. Секоја емоционална промена е предизвикана од повеќе чинители. Овие промени доведуваат и до промени во интензитетот во говорот при обликувањето на исказот. Примајќи ги така остварените говорни сигнали, примателот реагира на нив, по принципот : емотивно надразнување - промена во интензитетот со поинтензивно нагласување. Интензитетот се јавува во „три слоја: долен (флегматичен), среден (ангажиран), и горен (сангвиничен) (Ѓорѓевиќ).

Честопати не се прави разлика меѓу интензитетот и интонацијата, зашто во говорот се примаат и чувствуваат како нераздвоен сигнал. Засилувањето на едната говорна вредност ја повлекува и другата. Сепак „Со обичното уво полесно ја диференцираме во говорот нијансата на тонот отколку нијансата на интензитетот; и во случаи, каде што повишувањето и спуштањето на тонот коинцидира со зголемувањето и смалувањето на интензитетот, имаме впечаток, дека се менува само тонот.“⁶⁵

Во обичниот говор, особено кога е изразителна ангажираноста на говорниците, интензитетот на

⁶⁴ Ѓорѓевиќ; *Елементи на српскохрватската дикција*.

⁶⁵ П. Губерина; *Звук и движење во језику*.

тонот се раководи според мисловно-емотивната обременост на говорниците, ретко се случува несразмерност во јачината на тонот. Иако се можни и такви појави. Меѓутоа, во уметноста на говорот, каде што интерпре-таторот прави присвојување и прилагодување на/кон „туѓите“ мисли и емоции, лесно може да се случи, несоодветно употребениот тонски интензитет да предизвика смисловно-емотивно недоразбирање. Од друга страна, точно дозираниот интензитет, ќе ја направи пораката посугестивна и потполна и разбирлива.

Во почетниот стих на *Сердарот* од Прличев - *Пискојници се слушаат во Галичник и Река* - изговорот на почетниот збор - *пискојници* бара засилена интензивност во изговорот зашто со тоа се свртува вниманието на слушателот кон една појава која го нарушила вобичаениот мир и која треба да го најави болното сознание. Со поинтензивното изговарање на посочениот збор, се извлекува смисловноста и се потенцира емотивното значење на исказот, со тоа пред гледачот се потенцира важноста на пискотот и се сугерира на тегобноста што таквиот изговор треба да ја предизвика. Со тоа, гледачот ќе биде поттикнат да го реализира во себе посочениот сигнал, по интензитет, по боја, интонација итн., а со тоа да ја почувствува сета емотива јачина.

Покрај горенаведените причини кои влијаат на засилување на тонот, во говорот се случува и засилување кое се остварува како слоговен акцент во зборот (на вокалот), во зависност од нормите на јазикот, (на пр. тросложниот акцент во македонскиот јазик). Но, се забележува дека оние зборови кои се смисловно - емотивно најсилно изразени, во нив нагласениот слог е најјак изговорен. Најслаб е на слогот од зборот кој е најмалку влијателен за суштината на исказот.

Интонација / движење на тонот

Интонацијата или движењето на тонот е основна компонента за реализацијата на секој говорен акт. Во уметноста на говорот, таа е главен „виновник“ за успешноста или неуспешноста на говорно-уметничката реализација. Таа е главниот координатор во говорното дејствување. Според неа се разбира и се толкува искажаното од говорникот. Интерпретаторот што умее да оствари богата, разиграна и разновидна интонација, суштинска и содржајна, а не формална, може со сигуреност да смета на приврзаноста и довербата на гледачот. Интонацијата му овозможува на интерпре-таторот/говорникот правилно да ја обликува фразата, а примателот да ја прифати точно. Без неа не може да се претпостави ни најкраткото говорно дејствување.

Интонацијата, како и другите говорни вредности, е во најтесна врска со мисловно емотивната активност при формирањето на исказот. Емотивна возбужденост ги провоцира сите вредности на говорот кои ја вообликуваат говорната интонација: ритамот, темпото, мелодијата, бојата на гласот, висината на гласот, интензитетот и паузата која има подеднакво важно место во говорната реализација и од логичен и од емотивен аспект. Преку интонацијата уметникот успева мислата да ја направи смисловно јасна и прецизна, а емотивно експресивна. Преку неа се покажува психолошката состојба во која се наоѓа лицето. Интонацијата секогаш ќе звучи природно, конкретно и веродостојно ако постои психофизичка координираност. Таа извира од текстот, од мислата и дејствието и затоа грешат оние кои мислат дека можат да ја накалемат однадвор. При формирањето на интонациската слика придонес имаат сите други говорно-изразни средства: траењето на тонот, виси-

ната и јачината на тонот, силата на говорот, висината на акцентот во говорот, како и смисловно-емотивното вреднување.

Интонацијата како појава треба да се согледува од неколку аспекти: 1) интонација кое произлегува како својство на особеностите на услижниот јазик; 2) од видот на исказот; 3) од видот на пораката на исказот (поттекстот); 4) како процес кој се остварува под влијание на субјективните способности/можности и особености на говорникот.

1. Македонскиот јазик, како и другите јазици, говорно се изразува преку интонацијата, односно, тој како и секој друг јазик си има своја, саму нему својствена мелодика која влијае на начинот на движењето на тонот (интонацијата).

2. Покрај тоа, интонацијата е директно зависна и од видот на исказот. Не е сеедно дали исказот е оформен во прашална, извична, потврдна, заклучна форма, и дали исказот сугерира афирмација или негација. Оттука произлегуваат сите правописни правила за интерпункцијата во исказот. Овие правописни знаци, не секокогаш го покриваат соодветно вистинското интонирање на исказот, зашто движењето на тонот го одредува текот на мислите и чувствата а не интерпункцијата. Говорот на нтерпункцијата гледа само како на знакови од кои може да ја разбере суштината и логиката на исказот, па и за видот на исказот: прашање, извик, потврдување итн. Меѓутоа, интерпункцијата не го одредува/покажува степенот на интнацијата со која се обликува исказот (послабо или посилно прашање). Вреднувањето може да се оствари со повеќе можни интонации, но тоа го одредува говорникот во зависност од видот на исказот и од видот на пораката.

3. На интонацијата влијае и видот на пораката. Не е сеедно дали говорникот сака преку пораката нешто да сугерира, да моли, да наредува, да комен-

тира итн. Во тоа најголем удел имаат чувствата на говорникот. Од тоа ќе произлезе вистинското значење на исказот, зашто зборовите во исказот може да кажуваат едно, а пораката да означува нешто друго. Вистинското вреднување на пораката ќе се оствари токму преку интонацијата/ движењето на тонот.

Ова може да се покаже сосем лесно на еден наједноставен пример. Прашалната форма од глаголот дојде - *дојде ли?*, може да се интонира како прашање со различен поттекст:

Дојде ли? - со изненадување;
Дојде ли? - со пријатно изненадување;
Дојде ли? - каде баш сега најде да дојдеш;
Дојде ли? - како сознание;
Дојде ли? - Ах, најпосле дојде!
Дојде ли? - со очекување на некаков одговор;
Дојде ли? - со голема возбуденост;
Дојде ли? - со чудење;
Дојде ли? - како: Добро, сега може да почнеме;
Дојде ли? - чукна ли последниот час; итн.

Секоја промена во интонацијата не претставува само механичка промена, туку суштинска/содржинска промена, во која учествуваат и другите изразни средства (говорни вредности). Променливоста во интонацијата се раководи од промената на поттекстот, од тоа што е намерата и што сака да се постигне со искажаното. Па дури и да се работи за едно, било кое посочено значење во примерот, не значи дека секогаш интонацијата ќе биде иста и еднаш за секогаш зададена. Секогаш ќе постојат, доволно нови сигнали кои ќе предизвикат променливост во движењето на тонот.

4. Интонацијата е под влијание на субјективните особености и способности/можности на говорникот.

Двајца говорници никогаш не можат (ниту при имитирање) да постигнат потполно иста интонативна говорна линија. Дури и ист говорник, при секое повторно изговарање на ист текст, поради логичното и емотивното превреднување, ќе се оствари со интонација која нема да биде во се иста како претходната. И среќа што е така, инаку сите интерпретации би биле слични или исти во интонацијата, што е неприфатливо за говорно-уметничкото творештво.

Огледите покажуваат дека интонацијата се формира многу послободно при интерпретацијата на прозните уметнички дела, отколку при говорот на стиховно обликуваниот исказ, зашто во нив движењето на тонот мора да се покори на стиховните законитости. На пример, градацијата како дикциска фигура најчесто се остварува со поинтензивно и погласно тонско атакување кон крајот на градацијата. За да се оствари градацијата во следниот стих од Рацин, тонот кон крајот на стихот се појачува, се засилува и се згуснува, се интезивира.

„Се к’ти ноќта црна
се рути карпа в мрак
и петли в село пеат
и зората се зори
Над карпа в крв се мие
И темнината пие
силно светнал ден.“

Градaтивна интонација имаме и во следниот пример, во почетните стихови на Матевски, каде еден ист збор се среќава повеќе пати: - *Румено, Румено, Румено*. Повторувањето кое поетот го прави свесно и со причина, се огледа во тоа што во писмото се употребени истите букви. Меѓутоа во изговорот, намерата и причината предизвикуваат променливи интонации при повторувањето на истиот збор. Во говорот ретко кога (или никогаш) се повторуваат зборовите како во горниот исказ. Затоа интерпретаторот, исти-

те зборови нема да ги изговара со иста интонација по некаков автоматизам, ниту пак ќе ги изговара со различен тон само за да не бидат исти, туку интонацијата ќе ја остварува поаѓајќи од смисловно-емотивната определеност на изказот, од значењето на зборовите за изказот и од поттекстот.

Дека поттекстот има најсилно влијание на интонацијата, лесно може да се потврди со наједноставна вежба, што студентите честопати сами ја практикуваат. Се зема еден збор (поим) или кратка изрека, и се изговара со најразличен поттекст. На пример поимот кука може да се изговори со поттекст: *кука ѓрда, кука убава, кука голема, мала, кука висока, ниска, кука дом, кука на сиравој* итн. Промената на поттекстот наведува на промена во емотивната провокација, така што се случуваат промени во интонацијата, како и во другите говорни вредности. По истиот принцип, може некој неодреден збор, на пример бројот четири, може, по сила на поттекстуалното влијание (не тоа што се кажува со зборот, туку тоа што сака да се каже), да биде изговорен со емоција на бол, инает, лутина, радост, иронија, потсмев итн. Вежбата може да се прошири со броеви од еден до десет, така што секој нареден збор да се оствари со нов поттекст.

Боја на гласот и гласовно „обојување“

Бојата на гласот е физиолошка појава. Таа е најсубјективната зададена гласовна вредност кај секој поединец. Секој човек има своја боја на гласот. Тоа е негова легитимација. Не постојат две лица со иста боја на гласот. Бојата на гласот зависи од органите кои учествуваат во создавањето на гласот. Таа се оформува во пубертетот, во периодот на мутацијата. Во староста, со слабеење на органите за фонација,

може да се случат минимални, но не толку битни, промени во бојата на гласот. Гласот може да има, повеќе или помалку, пријатна или непријатна боја која влијае на неговата аудитивност. Бојата на гласот (пријатната) е важна вредност за занимавање со говорната уметноста, а за пеењето, таа е решавачка.

Во говорот, особено во уметничкиот, покрај бојата на гласот исклучително важно улога има фоничната боја, односно појавата на тонско обојување на гласовите групирани во зборови и реченици. Ако одредена фонема⁶⁶ (глас) се изговара поединечно повеќе пати, таа секогаш звучи истобојно. Меѓутоа, ако истиот тој глас се изговара во збор вклопен во исказ, под влијание на мисловно-емотивните надразби, истата таа фонема, во допир со другите гласови, ќе се остварува со променлива боја, иако бојата на говорниковиот глас останува непроменета. Оваа појава ние ја нарекуваме обојување или гласовно боење. Под влијание на *обојувањето*, гласовите: и, е, а, ... употребени во зборови и реченици, а под различни инфлексии (гласовно изразени чувства), не се остваруваат секогаш идентично како што е тоа случај кога фонемата се изговара самостојно. Емотивната надразба доведува до промени во резонаторната шуплина, а гркланот и устата ја менуваат кубатурата, што влијае да се оствари посветол или потемен тон, понежен или погруб итн. Говорникот е во ситуација, во секој нов склоп, да ги модулира гласовите со најразлични тонски бои; час топли, студени; час темни, час светли, милозвучни и разиграни; час сиви, жолти црвени, со што се доло-

⁶⁶ **Фонема** = / квалитативна особеност на секој поединечен глас (а, о, б итн.) Елементите на фонемите во кои се огледа само музичко-гласовната (аудитивната) страна се нарекуваат **akusme**, елементите на артикулацијата (движењето на говорните органи) се **kinemi**, а спојот од едните и другите - **kinakeme**.

вува говорната перспектива која одговара на намерите, идејата, мислата. Со обојувањето (боењето) се овозможува менување на квалитетот на гласовите. Благодарение на фоничната боја, слушателот го дознава вистинското значење (поттекстот). Понекогаш дури и самостојно употребениот збор, на пример поимот - *љубов*, може преку различното тонско обојување да открива различни вреднувања, во зависност од поттекстот.

Обојувањето како појава во уметноста на говорот, во многу е зависно од фонемската структура на поетскиот исказ, од тоа дали самиот текст е остварен со доброгласен јазик. „Под доброгласност се мисли на употребата на гласовните групи пријатни за увото (акустичка доброгласност), и на устројството на говорот кое би го направил говорот погоден за изговарање (артикулативна доброгласност).“⁶⁷ Уметникот кој е во гласовното боење изразно сиромашен, значи дека му е ускратена уметничката дарба, дарбата да ги гледа, да ги обликува гласовно-тонски предметите и појавите, случувањата, согледаните односи..., и затоа не може да има поголем успех во уметничкиот израз, па колку да му е бојата на гласот убава.

Висина на тонот

Според законите на физиката докажано е дека висината на тонот зависи од бројот на треперењето во единица време. На тој принцип се врши и испитувањето на величините што ја определуваат висината во гласот. Испитувањата покажуваат дека човековиот глас во говорот може да се движи во распон од две октави. Кажано со јазикот на музиката, ова значи дека при говорот човек се реализира на 16 (шесна-

⁶⁷ Б.В. Томашевски; *Теорија на книжевността*, стр.91.

есет) тонски величини, колку што во обем опфаќаат две октави. Меѓутоа, меѓу двеоктавното музичко тонско изразување постојата и меѓутонови. Таквите меѓутонови се можни и во говорот. Во тој случај гласот во говорот достигнува распон од неколку десетици единици, што претставува вистинско тонско богатство на говорниот глас. Човекот не секогаш, и не подеднакво се користи со сите овие единици. Најчесто говорот се движи во многу мал тонски распон, во кој најлесно се остварува говорниот ток.

Според можностите на гласот, во музиката е направена поделбата која гласот го разликува како: бас, баритон, тенор, или алт, сопран, мецосопран. Во говорот, поделбата е направена според тоа дали гласот го среќаваме во долниот, средниот и горниот слој (долни, средни и горни регистри).

Темпо - траење на тонот

Неретко доаѓа до недоразбирање во толкувањето на темпото наспроти ритамот, со што се укажува на нивната меѓузависност. Ритамот е нешто што се состои и извира однатре, што е неодвојливо од она што се делува или за кое се говори, а е одраз на моментната мисловно-емотивна реакција. Темпото пак, е брзината со која се остварува говорот. Или технички одредено, темпото може да се окарактеризира повеќе како надворешна појава и затоа може да се менува свесно. Меѓутоа, таквото толкување може да се прифати само ако се разгледува оваа појава самостојно, независно од другите говорни вредности, зашто не треба да се заборава дека сите говорни појави се остваруваат во еден меѓузависен однос, како сеопфатна органска реакција на духовната и физичката активност. Промената на било која една говорна вредност, автоматски повлекува и промени

во другите вредности. Ако се менува ритамот, се чувствуваат и промени и во темпото, интензитетот, висината, јачината, интонацијата, бојата, паузите. Инаку би дошло до дисхармонија во говорниот исказ.

Темпото во говорот е во голема зависност и од карактерот на човекот. Природноста и искреноста придонесуваат да се оствари секогаш точното темпо. Говорникот наметнува темпо како што самиот го чувствува. Побрзото и побавно изговарање секогаш е во синхрон однос со она за што се говори. Темпото на изговорот во сè ги следи природните дејствија кои се предмет на говорниот акт. Има луѓе кои говорат многу брзо и кои во одреден временски интервал изговараат многу зборови, но има и такви кои тоа го прават бавно и развлечено. Темпото е директен одраз на мисловно-емотивниот процес кој се одвива во говорникот и тоа доведува до негова променливост. Поголемата емотивна провокација која провоцира промена во другите говорни вредности, дејствува и на промената на темпото. Понекогаш, кога се сака да се предизвика спротивен ефект од говорното дејствување, се атакува токму на дисхармоничноста, како што на сцена тоа неретко се прави при градењето на комичните карактери или комичните ситуации.

Не треба да се говори брзо, ако за тоа нема потреба. Брзиот изговор може да ја направи мислата нејасна и неразбирлива и со тоа таквиот говор да стане неподнослив и заморен за слушателот. Од друга страна, пак, развлеченото и еднолично изговарање, со што некои интерпретатори настојуваат да му се даде подеднаква важност на секој говорен блок, исто така предизвикува негативни реакции. Го успива слушателот, го прави рамнодушен за говорното дејствие. Раскажувањето станува досадно.

Карактеристичен е изговорот на вметнатите реченици. Граматиката кажува дека вметнатата реченица има споредна или дополнителна улога во основната

мисла. Според тоа, вметнатите делови во реченицата се изговараат во побрзо темпо отколку мисловно-носечката. Веројатно од страв да не се изгуби мислата, како да се сака да се прескокне вметнатата реченица и да се продолжи со основната мисла. Но тоа не значи дека вметнатата (дополнителната) реченица, како помалку значајна за мисловниот склоп, треба да се изговори нејасно и неразбирливо. Има моменти кога токму во вметнатата реченица се наоѓаат некои информации кои се битни за расветлување на мислата.

Има една појава која се однесува на темпото на изговорот на вокалните гласови во говорниот македонски јазик, а која е интересна особено во областа на говорната уметност. Имено, фонетиката укажува дека вокалните гласови во македонскиот јазик немаат квантитативни промени во изговорот како некои други словенски јазици. Нема долги или кратки гласови. Меѓутоа, ако внимателно го следиме говорот, лесно можеме да установиме дека под емотивно влијание се случуваат мали одклонувања при изговорот на гласовите, што укажува на таквата можност. На пример вокалот О, во почетниот збор од *Сердарои* - *Пискотници* - има издолжен изговор. Тоа доаѓа оттаму што под влијание на афективната реакција, вокалот О, како носител на слоговниот акцент во посочениот збор, излегува со продолжен изговор. Или при довикување, на пример, вокалните гласови се шират во времетраењето што инаку не би требало да биде така. Или при интензивно подигање на гласот, при повикување: - Илија! - почетниот и последниот вокал имаат продолжен изговор -Ииии-лиии-јааа!. Кога не би постоела никаква променливост на гласовите, со постојано исто времетраење на секоја слоговна група, тоа во крајниот призвук би звучело еднолично, монотono и неприродно. Ова многу лесно можеме да го установиме при говорот на луѓе на кои

македонскиот јазик им е туѓ јазик. Чувствуваме како да неговиот говор се одвива математички точно, со строго одредено времетраење на секој вокал, па сето тоа звучи студено, без душа. Можеме да заклучиме дека во македонскиот јазик од фонетски аспект се укажува за непостоење на квантитативно вреднување на гласовите, но во говорот сепак се чувствуваат мали промени.

Во уметноста на говорот, за остварувањето на темпото важат истите принципи, како и во обичниот говор. Разликата е во тоа, што уметничкиот говор, бара од интерпретаторот истенчен вкус за сите позитивни и негативни влијанија што во изведбата може да ги предизвика спроведувањето или неспроведувањето на темпото. Интерпретаторот треба да внимава на темпото што го наметнува самиот исказ, но и на тоа, колку одредено темпо може да влијае позитивно или негативно на говорот во сценската изведба. На пример, ако ликот што го толкува, по карактерни особини треба да говори со брзо темпо, интерпретаторот сепак, ќе мора да води сметка, својот говор да не го предаде со толку брзо темпо што ќе го направи говорот нејасен и неразбирлив за гледачот. Истото важи и за флегматичното и еднолично говорно изразување. На темпото треба да му се приоѓа претпазливо и со изострено чувство. Честопати изведувачот прави свесно промени во темпото за да предизвика во себе посилна реакција на останатите говорни вредности, зашто е голема меѓузависноста на темпото со нив, а особено со ритамот.

И во интерпретацијата на следните неколку стихови, во песната *Усџивање на болно дејше* од Б. Конески, јасно може да се открие таа меѓузависност на говорните вредности. Под влијание на емотивните сигнали што провејуваат во стиховниот исказ, во различно темпо (и другите говорни вредности) ќе прозвучат неколкуте строфи:

Заспи ми, мило, смири се веќе,
болно си, мое сине.
На сон ќе видиш јагне и цвеќе,
болката на сон ќе мине.

Во оваа строфа, исказот на мајката е побуден од состојбата во која е западнато детето. Затоа темпото е забавено. Иако исказот почнува заповедно - *смири се*, и - *заспи ми*, сепак, мајчината загриженоста за милото чедо, и вознемиреноста на детето, го прават исказот на мајката бавен и мирен, со темпо кое треба да дејствува благо и смирувачки на детето. Во следните два стиха, во кои мајката му сугерира надеж на детето и подобрување на состојбата, со употребата на идното време, - *ќе видиш*; *ќе мине*; - се случува забрзување на темпото (што би било логично за искажувањето надеж), но исказот ќе се остварува со успорување на темпото, со што детето ќе се успие, ќе отпочине.

За споредба на наведениот стих, еве еден поинаков пример. Заповедниот начин со кој С. Јаневски го гради стиховниот исказ - *Закијѝи, друже, оџнена ѝушка / со цвеќа млади, / ѝа најпред ѝојди и друџи деца / брани со џради* - се остварува со поинакво темпо. Под влијание на ритмичките бранувања, доаѓа до забрзување и на темпото кон крајот на строфата. Или, пак, во Рациновите завршни стихови од *Елеџиѝѝе*, - *Има има / в ѝемнинаѝа/ неѝѝо живо ѝак да свеѝи* - во кои од авторот се навестува посветла иднина, во изговорот треба да се остварува со подинамична изразеност и со забрзување на темпото.

Во втората строфа од посочената песна на Конески,

„Мајчице, саноќ над мене биди,

чувај ме, страшно ми е :
на пајажинана онаму види
жолт пајак крв што пие!''

го слушаеме растреперениот и возбуден тон на детето.
Темпото се повеќе се убрзува кон крајот, за да на
крајот сосема се згусне.

Во третата строфа темпото поприма уште побавен
тек, кое на крајот се преточува во еднолично и
умртвено темпо во успивалката.

Не, сине, тоа месецот грее
и ѕвезди в небесни страни.
Не бој се, мајка саноќ ќе бдее,
нани ми, нанкај, нани.

Еве еден пример и од прозното творештво. Раска-
жувајќи го својот сон, што претставува предзнак на
нејзините понатамошни страдања, Велика, главниот
лик во *Пиреј* на П. М. Андреевски - колку повеќе
раскажува, се повеќе се растреперува емотивно. Рита-
мот во исказот постојано се забрзува, се згуснува,
станува неиздржливо тегобен, мачен. Паузите
(запирките) се сè почести и непрекинати, потешки,
подолги и го следат ритамот на душевниот немир и
тегобната болка:

Слушам, надвор нешто тропа, бучи, баботи.
Излегувам на чардак и што ќе видам! Беше стекло
една голема вода низ гумното. Иде така водата
откај Вендовци, се мати, се пени, и се под себе
корне и понесува. Првин го откорнува вратничето,
го бувна и го откорна, па удри во стежерот. И него
го заниша и го спрпелка матицата. Потоа почна да
ги поткопува темелите и диреците од куќата. Јас
се нишам горе, на чардакот, ко ветка, а долу, в
пондила, рикаат кравата и магарето. Рикаат

тажно, речиси плачат, ко луѓе. Оф, мори мајко, што е ова: дали потоп, дали погубиште на светот? И тогаш наеднаш, од некаде, ко од никаде се јавува Јон. Застанал на вратата од пондилата и ја запира водата. Реди: греди, трупчиња, душемиња, колца, коралници, пењушки. И со рацете само мавта, ја турка водата.

Ритам

Ритамот е појава што се среќава насекаде. Тој е составен дел на сите природни појави и процеси, но и на сите човекови дејствување - умствени или физички. Сè што е дел на природа, во себе содржи ритам или се однесува и управува според некои ритмички правила. Секоја појава која се одвива во време, се одвива според некаков ритмичен след. Ритамот го чувствуваме во пеењето на птиците и во рикот на ѕековите. Ритмички се менува денот и ноќта, приливот и одливот (плимата и осеката), ритмичко е отчукувањето на срцето, чекорот итн. Таквите постојани и циклични повторување ја даваат ритмичката слика на секоја поединечна појава. Разновидноста на ритамот се јавува како резултат на побрзите или побавни циклични промени или посилените и послаби пулсирања.

За полесно согледување на ритамот, ќе ни послужи примерот со отчукувањето на срцето. Овде имаме непрекината појава на наизменично посилено и послабо отчукување. Односно имаме акцентиран и неакцентиран момент како дел од еден долготраен цикличен процес, што се одвива во време. Постојаноста на соодносот меѓу акцентируваниот и неакцентируваниот момент се одвива во определен ритам, со што ја добиваме ритмичната слика на отчукувањето на срцето. Може да се случи тие импулси понекогаш

да се остваруваат побрзо или побавно, да се забрза времетраењето на процесот, но соодносот на ударот и неударот ќе остане постојан. Ако се наруши соодносот на подолго време, час подолго а час пократко време меѓу импулсите, ќе настане аритмија. Ритмичноста се огледа во меѓусебниот сооднос на сите делови од целината, како и во нивниот однос кон целината. Колку и да се врши промена на изведувањето на целината, внатре соодностите ќе останат секогаш исти.

Ритамот го среќаваме во секое човеково движење, во работата, во говорот, во играта, во танцот. Тоа е дел од неговото секојдневно живеење. Секој човек живее со определен ритам. Има свој ритам на говорење и дејствување. Ритамот се врежал длабоко во човековата свест, така што при секое свое физичко, а уште повеќе во духовното изразување, тој се искажува себе си, и своите чувства во одредена ритмичка манифестација. Неговиот ритам се јавува како резултат на неговите внатрешни импулси, на неговите лични карактерни особини, а се манифестира во секое негово движење, во секоја реакција, како и во творењето, во пеењето, во играта, танцот итн. Не само што неговите манифестации ја откриваат неговата субјективна ритмичка слика, истовремено и ритамот што го прима однадвор, било од природата било од другите луѓе, човекот го прифаќа, го осознава и го цени субјективно. Затоа се случува еден објективно постоечки ритам од природата, или ритам обликуван од човекот, на пример во музиката, за некого да биде интересен и прифатлив, а за други тоа да биде друг ритам. Благодарение на тоа, постои разлика во остварувањето на човекот во уметничкото творење, но и разногласност во оценувањето на творењето на другите. Ритамот е постојано присутен и постојано се остварува во говорот. Се чувствува како во говорот наизменично се редат нагласени и нена-

гласени слогови, акцентирани зборови, нагласени тактови.

Во практиката честопати доаѓа до погрешка во согледувањето на ритамот со темпото, од причина што промената во ритамот најчесто предизвикува и промена во темпото, се случува совпаѓање. Но не секогаш мора да се случи совпаѓање на ритамот и темпото. Има моменти кога едно дејствие, што има згуснат и напрегнат ритам, многу посугестивно да се искаже со бавно и забавено темпо. Исто така доаѓа и до мешање на значењето на метриката со ритамот. Тоа доаѓа оттаму што ритамот е темел и срж на севкупниот поетски исказ.

Пишаниот драмски материјал, што интерпретаторот треба да го обработува, си има свој ритам што се чувствува во дејствувањето или говорот на драмскиот лик. Ритамот го среќаваме и во прозниот и во стиховниот начин на уметничкото изразување. Во прозното изразување, ритамот тече од почетокот до крајот на исказот, осликувајќи ги ритмичноста на појавата, дејствието, разговорот итн. Секое опишано дејствие, секој опис, секој поетски исказ има своја ритмичност. Сето тоа прво е родено во фантазијата на авторот, а потоа пренесено на хартија. Во пресоздавањето на уметничкиот текст, сите тие ритмички особености во текстот, интерпретаторот ги создава преку своето субјективно сознание, а потем ги возобновува во својата фантазија, исто така според свое видување. Колку повистинито и колку поблиску до реалното ќе биде возобновена ритамот на дејствието, описот, карактерите итн, толку поверодостојна ќе биде неговата говорна интерпретација.

Ритам во стих

Ритамот е основен и придружен елемент во секоја песна. Во поезијата ритамот е самата песна, самиот исказ, и е неодвоив од неа. Тој ја одредува организацијата на стихот. Следејќи го стихот, се открива некакво периодично повторување на нештата, сеедно дали станува збор за ударот, за должината на стихот, за структурата на стихот, за рамномерното гласовно повторување. Ритамот е органски дел од организацијата на стихот: во организирањето на бројот на слогови, во редоследот на зборови кои се вклопуваат во ритмичната слика, во гласовното совпаѓање - римата, во формирањето на мисловната целина, паузите, одморите, зборовниот акцент, во начинот и интензитетот со кој ја изразува/искажува мислата и емоцијата итн. Сите тие сигнали се дел од неговото поетско умеење. Сите тие ја чинат ритмичноста на неговиот поетски израз. Се чувствува некакво постојано ритмичко пулсирање во гласовните сигнали, што се редат наизменично: - тик-так, тик-так; - динг-донг, динг-донг. Песната и неможе поинаку да постане освен врз база на ритмичко чувствување, што поетот го чувствува во природата, а изнаоѓа најразлични начини да го вградува во уметничкиот исказ.

„Ритамот е основната сила, основната енергија во стихот. Не можеш да го објасниш,“ или: „Ритамот може да биде еден во многу стихови, дури во севкупното поетско дејствување, и тоа да не го прави едноличен, зашто ритамот може да биде толку сложен и толку тежок за обликување, така што до него не можеш да дојдеш и со помош на неколку големи поеми.“ - ќе запише големиот руски поет Мајаковски.

Ако, пак, стапките се остваруваат само механички, без било каква мисловно-емотивните поткрепа, тоа само ќе му се наштети на исказот. Постојаното удирање/скандирање на секогаш определените места, би потсетувало на едно монотono „клопoteње на машина“ - како што вели Исидора Секулиќ. Интерпретацијата ќе ја ослободиме од ваквата механичност ако ритмичноста помага во откривањето на мисловно-емотивната транспонираност. И кога поетот одбегнува да го вкалапи својот исказ во некои од пропишаните стиховни норми, не може да се одбегне впечатокот, дека сепак исказот е предаден со поинаква ритмична структура отколку прозниот исказ. Поетот сепак ќе изнајде можности да ја вообличи песната со ритмички вредности за кои поетот мисли дека се најсоодветни за дадениот стих. Така во песната *Македонија*, поетот Лазо Каровски, на пример, кој важи за добар познавач на стихотворството, се чини дека својата размисла можел да ја преточи и во прозна форма, не менувајќи ниту еден единствен збор. Меѓутоа тој својот исказ сепак го предава во стиховна форма, со карактеристична поставеност на стихот и зборот во исказот, со што поетскиот исказот добива силна емотивна поткрепеност и посебна ритмична разиграност.

Ти не си име
прочитано само од книга,
ни збор
чуен од дедовци,
ти си:
крв,
 коски
 и отров,
крв,
 коски
 и мајчино млеко,

зашто ги знам патиштата твои:
заплетени,
расплетени
и не -
доплетени . . .

Ако сега горниов поетски исказ, колку за пример, би го запишале во прозна форма, без никакви поголеми интервенции, би добиле ваков прозен исказ:

- Ти не си име прочитано само од книга, ни збор чуен од дедовци. Ти си крв, коски и отров. Крв коски и мајчино млеко. Зашто ги знам патиштата твои: заплетени, расплетени и недоплетени... итн.

Иако не е променет ниту еден збор, освен графичката слика, се чувствува дека при изговорот на прозната форма многу послабо влијание има ритамот отколку што е тоа случај кога се говори стиховната форма. Паузирањето е поизразено, се чувствува поинакво мелодиско сенчење, и се вреднува многу повпечатливо смисловно-емотивната страна. Ритамот во стиховниот и ритамот во прозниот исказ, ќе биде реализиран со нему својствена тонска оствареност.

Или при рецитирањето на песната *Поход*, од истиот поет, едноставно не е можно да се заобиколи специфичната ритмичка раздвиженост, која од интерпретаторот бара да ја згусне својота говорна експресија и во темпото, и во динамиката и во соодветното гласовно отсликување на морничавоста на амбиеталноста и атмосферата која од тоа произлегува, било да е тоа во восклицот што го навестува одморот после долгиот поход, кое се изговара со посветла тонска обоеност соодветно на моментното емотивно расположение, или пак во злонајавното - *џрозно шмајзер зџрме* - што за миг светлорадосниот восклик го преминува во морничаво студеното ритмичко струење. Веќе во третиот исказ, сето тоа преминува/

предизвика револт и бес кој во еден крешчендо ќе се
искаже во последниот стих - *ниџу ѿраџ од враџоѿ*.

- Село! Село!

Слатка надеж срце грее,
сам чекор напред лета,
ветер . . . ветер . . .
Од селото: прав и пепел,
чад,
и . . . - пак: глад . . .

- Одмор!

Тогаш грозно шмајзер згрме
од кај брест крај брегот стрмен . . .

Бригадата - морна, слаба,
се притегна како змија,
секој борец бомби граба,
секој пушка здраво стегнал
и на голо поле легнал, -
огин стрела!

- Напред! Ура!
В час се сврти бујна бура!

Нож до коска!

Сонце сиво небо цепи,
в јуриш јури војска млада . . .

Нож до коска!

Ноќта пред да стапи прагот:
в село -
ниту траг од врагот . . .

Сигурно дека нема да погрешиме, ако кажеме дека поетот Лазо Каровски, токму со ваквата графичка поставеност на стиховите, твори специфичен начин на изразување каде многу подзасилено се чувствува токму ритмичноста. Разреденоста на стиховите, бара од интерпретаторот силно чувство за отпочинка, за застој. Одморот мора да понесе многу поголем товар, зашто произлегува како одек на претходниот емотивен исказ и е вовед во уште поголемиот емотивен набој. Освен тоа, овој поет, кој е одличен познавач на стихотворство, со ваквата поставеност на стихот, со римата несиметрично поставена, со нееднаквиот број на слоговите, со употребата на некои гласовни групи: *џр*, *зџр*, *шм*, *буј*, *бур*, *јур*, *нож*, уште повеќе да се потенцира општата или конкретната атмосфера и расположение. Овие особености се клучни при разрешувањето на говорната интерпретација на оваа песна.

Може да се случи поетот да пее за дејствија кои во реалниот живот се многу досадни и со неинтересен ритам, сепак во исказот на поетот да прозвучат ритмички живо и сугестивно. Таков пример имаме кај Рацин во *Тушуноберачиџе*, каде ритмот се чувствува многу силно, зашто е вткаен во секој стих и ја сочинува севкупната организација на стихот.

Лист по лист кини,
лист по лист нижи,
лист по лист превртуј, притискај,
лист по лист милно, таговоно реди,
и на долга низа од капки пот
нанижи безгласна а така јасна.

Реалните дејствија што ги опишува поетот (берење/нижење/диплење), се многу монотони и досадни дејствија. Тоа се еднолични ритмички повторувања што заморуваат и успиваат. Меѓутоа, во поетовиот

исказ, воден од определена идеја, целта на поетот не е да ни укаже на ужасната досадност при обработката на тутунот, туку дека таа монотонија во која минуваат работничките денови, не се вреднуваат соодветно. Опишувајќи ги таквите дејствија, поетот го искажува сето незадоволство, сета своја бунтовност против неправдите, против сите што не го ценат работникот и не сакаат да ја вреднуваат неговата мачна и монотона работа. Со тоа значење, исказот во кој поетот ја опишува/слика монотоната дејствителност при обработката на тутунот, добива сосем поинаква ритмичка слика од ритамот што во реалната дејствителност. Затоа во интерпретацијата на овие стихови ритамот се раководи според она што со исказот се сугерира и што се навестува, а не само што се опишува. Со ваков поттекст, ритамот од исказот, поткрепени емотивно во говорот на интерпретаторот добива бунтовен призвук, со силно разбрануван темпо-ритам.

Ритам во проза

Ритамот е присутен и во прозното кажување, иако не е така видлив и изразен како во поезијата. За тоа постојат повеќе причини. На пример: формирањето на мислата во прозниот исказ, не се води според истите норми како при формирањето на поетскиот исказ во стихот. Прозниот исказ не е сочинет во стих, со ист број на слогови, рими, цезури итн. Но и покрај сето тоа, во вредното прозно дело се чувствува силно ритмичко пулсирње и енергија. Ритамот во прозата се огледа во „структурата и системот“ на составувањето на колоните. Добриот интерпретатор секогаш ќе умее да го најде вистинскиот клуч за разрешување на прозниот ритма. Но факт е дека интерпретаторот многу послободно ја спроведува ритмичката струк-

тура во прозниот исказ (особено во драмските дела), отколку во стиховните. Но тоа не значи дека интерпретаторот може својот прозен говор да го реализира како што ќе посака и без да внимава на внатрешна енергија што го води прозниот исказ. Интерпретаторот мора да го насети, да го почувствува секое внатрешно ритмичко пулсирање што го нуди авторовиот исказ.

Во расказот *Вино за душиите*, една лирска минијатура, писателот Иван Точко ни отвора едн прекрасно ритмичко будење на рана пролет. Овде, како да чувствуваме дека сè е поезија. Со постојаното вметнување на новите ритмички импулси се создава комплетна ритмичка целовитост во кое синевината ни го открива растреперениот пролетен ритам. Се редат светли и разиграни тонови и бои кои ги откриваат вистинските пролетни радости.

Румена синевина извира од земјата, од дрвјата, од гривите на потоците, - сонливо струи низ лагот, игра, го полни утрото. Таа. Синевината. Од неа се посини и синоличките: гледаат со посилено опулени очи. Собудени насмевки. Разгорени бакнежи. Синолички.

Копнее и снегот под гранките. Пролет. Отворени конаци. Богати трпези. Пролет. Густо сокови. Занесени акорди. Пролет. Страсни бранувања. Езера без дно и крај. Сини. Бели. Божилак. Долу. Горе. Насаеде. Пролет. . . Вино за душите. . .

Човек да не знае, дали постојано новите податоци, да ги интерпретира со пораздвижен ритам и темпо, во една восторжена интонација да ја искаже сета ова убавина, или пак тоа да го направи во еден побавен, поспокоен ритам, со што секој нов податок, секоја нова возбуда, како да ја гали душата. Да се предаде

ритамот на топењето на снегот, на буђењето на синоличките, на страсните бранувања, на незапирливата пролетна музика, на занесените акорди.

Во прозните дела, ритмичката слика се менува според текот на дејствието и случувањето. Час ритамот тече мирно, за да во следниот момент него го раздвижи и промени некој нов ритмичен бран. Писателот Панде Манојлов во текстот *Обид да се влезе во нулаиџа* ни дава еден мирен ток на збиднувањата кое соодветствува со информативниот вид на соопштување на податоците. Самото глаголско дејствие наведува на тоа.

- Застануваше пред секој излог. Овде ги немаше продавниците на „Тати“. Само модерни излози, како оние на „Шанел“, на „Кристијан Диор“, и на „Картие“... Ги гледаше младите убави продавачки на парфеми. Ги споредуваше со оние на Широк Сокак. Онака, само да одглуми голем богаташ со невидено азно, дојден некаде од полите на Македонија, од Балканот. Ќе мирирснеше колку за проба од „Азаро“ или „Ла Рошд“, ќе свртеше со глава како да не му се допаѓа парфемот и, со насмев на балкански џентлмен, ќе рече кратко:

Но, матмазел...

Ако претходната слика ја споредиме со разиграниот ритам од следниот пример од *Меѓа* на Сотир Гулески, ќе забележиме дека во него имаме динамична и разиграна ритмичност, што произлегува од дејствието и од активното дејствување на личностите. При интерпретацијата на овој навод, како да нема потреба за починка. И како што расказот тече, се поактивно треба да биде раскажувањето. Се згуснува ритамот, се забрзува темпото.

- Штом мајка ми скршна зад куќата од Гагалевици, ги собув новите налани, дедо ми Диме што ми ги купи откај Андона наланицјата; ги грабнав в раце. Ременот на десната нога ме жулеше до плачење . . . бос се „диднав“ по неа.

Фати таа откај Папазовци накај „ат пазарот“, а јас покрај река, пред општината. Отаде пред дуќанот на Желчета терзијата и берберницата на Горета Туте, па токму пред сергиите бавчанциски. Летнав како ветар покрај гостилницата зад Чесновци, покрај „Балкан“, пред „сарачаана“ . . . отскраја ја здогледав како сврте кај дуќанот на Димета Каата и тргна кон кафето на Нунета Мацирот. Јас со трчење стасав кај кувенциите, отаде кај волнарите околу „бунарот“ и се засолнав зад едно празно буре за газија, кај дуќанот на Миновци.

Еве уште еден пример од делото *Создавањето на градои*, од Паскал Гилевски. Кај изразот на Гилевски нема брзање. Во широка гласовна интонација се опишува рајската убавина која го возбудува раскажувачот до восклик. Ритамот во исказот е бавен и издолжен, но со некоја внатрешна возбуденост што ја предизвикува убавината на просторот, кој во завршниот восклик, ја прави интонацијата емотивно најбогато остварена. Раскажувањето тече во еден широк интонирани ритам. Зборовите: блесотно, ненадејно, остро, го поддржуваат тоа внатрешно ритмичко превирање:

- На југозападниот дел од хоризонтот блеснаа белите разголени гради на висок планински масив, веднаш потоа и на север и на северозапад се откри слична глетка, уште поубава, почудесна. Таа планинска веруга го оградуваше целиот полски опшир, од север према северозапад до

југозапад, прекршувајќи се, извишувајќи се, се спуштајќи се во коси урви, потоа пак искачувајќи се и јазејќи се блескотно и ненадејно, остро сечејќи го небесниот лазур, налик на кардиограм на тие бујни гради на природата. Глетката беше прекрасна и величествена.

- Ова е рајска глетка! - воскликна поетот, со свивка и перодршка в рака. - И Вергилиј би занемел пред ова чудо. Ни Хомер нема таков опис!

Зато, пак, на друго место во истиот расказ авторот го обликува описот во еден згуснат и динамичен ритам, кој извира од самите дејствија. Сè е раздвижено, полетно. Писателот како да стравува да не испушти ниту еден миг од напорите при изградбата на градот.

- Почнаа да баботат алати, чекани, секири, бичкии, лопати. Се крена голема музика од џагор и извици. Тркала крцкаа и носеа материјал, ќересте, дрва, талпи, камења, тули, вар. В миг се креваа конструкции, навлакливи робови, небаре никнати од земја, ги रहेа камењата. Еден глас викаше „да“ или „не“. Потоа на зелената полјанка, ненадејно никнаа шатори, како циновски печурки. Песната стигаше до полето и се постилаше долу по полето. Од кошниците извадија храна, се стркалаа полни буриња, пехари сунеа во рацете на воините. Работата жожореше.

Од расказот *Создавање на градои*

УМЕТНИЧКИОТ ТЕКСТ - ОСНОВЕН ГОВОРЕН МАТЕРИЈАЛ

Вовед

„Изучувањето на прозодијата доаѓа на прво место. Без неа, говорот ќе ви биде погрешен, неодреден, лишен од тактиот и од точниот нагласување; врскиите во говорот ќе бидат нејасни, погрешни или искривени; изговорот на слога-вите ќе сстане нејасен; вдишувањата ќе се избуваат; понекогаш зборовите, кои имаат различна смисла, а кои го сочинуваат исти гласови, ќе го добијат погрешното значење заради лошиот изговор. Увото ќе биде постојано загрошено, а духот - заведен.“

*Жан-Луј-Нејомисен Лемерсије (1771-1840),
драмски автор.*

Уметничките пишани текстови се основниот материјал во уметноста на говорот. Со самото тоа, изучувањето на теоријата на книжевноста се наметнува само посебе. Стекнатите теориски сознанија ќе му овозможат на интерпретаторот, својата говорна изведба, да не ја гради само на некакви лични моментни импресии, туку, благодарение на нив, таа да биде продукт на опстојно анализирање и осознавање на текстовниот материјал. Ваквиот приод ќе му даде на новосозданиот говорен продукт достоинствена уметничка вредност. Интерпретаторот треба да има совршено јасна слика за тоа што уметничкиот текст носи, што порачува, кои се неговите општи, а кои поединечни вредности, каков е неговиот стил, јазик, на кој начин

и со кои средства авторот ја остварува својата поракка. Преку сознанијата од теориско-книжевната наука тој ќе ги согледа општите и посебните вредности на текстот. Согледувањето на општите вредности, ќе му помогнат на интерпретаторот да не залута, и воедно поточно/побрзо да го одреди патот на своето говорно дејствување. Согледувањето пак на поединечните вредности, почнувајќи од стилот, па се до посебноста на поетскиот јазик, ќе му овозможат да создаде естетски вреднувана и издржана уметничка говорна интерпретација, соодветна на уметничките вредности на текстот. Потоа ќе ги согледа „отклонувањата“ на авторот од „пропишаните“ норми, и со тоа ќе може да одговори на текстуалните импулси со соодветни говорно-изразни средства.

Современиот интерпретатор не може да си дозволи да не знае каков вид творба обработува, зашто од родот (драма, еп, лирика) и врстата на која и припаѓа текстот (трагедија, драма, комедија, сатира, расказ, басна, песна елегична, сатирична, љубовна итн.) ќе зависи и употребноста/усмереноста на говорните изразни средства, и начинот на кој ќе ја остварува говорната интерпретација. Ако не друго, барем нема да си дозволи да оствари некои погрешни и нелогични говорни постапки, кои нема да му соодветствуваат на обработуваниот текст. На пример, непримерно би било, непосредниот лирски излив, кој бара интимен и едноставен говорен израз, да се интонира со епска возвишеност или пак со трагична патетичност. Познавајќи ги карактеристиките, не само на лирската песна воопшто, туку и на нивните врсти и подврсти, на пример: љубовната, патриотската, социјалната итн, на интерпретаторот ќе му биде полесно да ги одбере оние говорно-изразни средства што во целост ќе одговараат на барањата.

Теоријата на книжевноста, каква што денес егзистира, се интересира за редица прашања, како: што е

тоа книжевност, за нејзиното значење и место, кои се нејзините својства, во што се огледа уметничката посебност во изразувањето на чувствата, мислите и идеите; се интересира како е склопено целото дело, но и за деловите што го чинат тој склоп; за композицијата и структурата на делото; пронаоѓа методи и укажува како да се анализира некое дело; го објаснува појавувањето и исчезнувањето на книжевните врсти; за историските условности што доведуваат до тоа итн.

Сите уметнички текстови се јавуваат како материјал за говорна обработка,. Некои од нив се исклучително наменети за сценска изведба, додека други се пред се' наменети за читање. Но и покрај тоа, сите овие уметнички текстови, може да бидат предмет на говорна обработка. Не треба да се страхва дека текстовите, што се наменети за читање, со говорната обработка, ќе изгубат од својата литературна вредност. Ако романот се преработи во драмска форма, со тоа нема да се поништи романот, туку тој и понатаму ќе постои како роман со сите свои вредности. Драмската форма ќе му даде и друга димензија. Многу уметнички текстови, особено стиховните народни и уметнички творби, поговорки, бајките или расказите, многу посугестивно звучат при говорното предавање отколку запишани на хартија. Од друга, пак, страна, и драмскиот текст, иако е пишуван за сценска изведба, постои и опстојува како литература за читање, зашто и во него постојат ликови и дејствија како што тоа го среќаваме и кај останатата прозна литература. Разликата е во тоа што при читањето на драмскиот текст, читателот е ставен во ситуација сам да го доловува амбиентот, случувањето, реакциите, говорните интонации, емоциите на ликовите, како и мимиката, движењето итн.

Книжевни родови и врсти

Од постанокот на книжевното творештво, теоретичарите и филозофите настојувале да ги согледаат законитостите за да можат полесно да ги одредат и согледаат вредностите на книжевните творби. Притоа е увидено, дека различните книжевни творби, иако во многу нешто се совпаѓаат и имаат некакви заеднички обележја, секое од нив се одликува со свои специфични/различни вредности, кои му даваат поинакви карактеристични црти на делото, и се пресудни за самата категоризација. Според внатрешните обележја и суштински вредности и карактерот, теоријата ги одредува творбите по родови и врсти (жанрови). Според карактерот, делото се одредува како: **лирско, епско и драмско**. Сепак, заради поточно разврстување на делата по родови и врсти, покрај внатрешните вредности, влијание имаат и надворешните (формални) особини на уметничките дела, како: стихот, главата, дијалошката форма, кои придонесуваат книжевното творештво да се сврсти во/на три основни рода: **лирика, епика и драма**. Бидејќи творечката имагинација никогаш не трпела строго одредени граници во кои ќе се движи, неретко среќаваме дела од ист род но пишувани во различни форми. Како одговор на тоа, теоријата понатаму ќе ги расчлени родовите на врсти. Па така, лирската поезија ја среќаваме во повеќе врсти: љубовна, експресивна, патриотска, описна итн. Во епското творештво тоа се: епот, епските песни, романот, расказот, епопејата итн. Во драмското творештво ги среќаваме трагедијата и комедијата.

Поделбата која и денес е во употреба е утврдена и прифатена кон крајот на 18-от и почетокот на 19-от век. Инаку во старогрчката научна мисла, на пример, во научните дела на Аристотел, ја среќаваме поделба на книжевноста во два рода: епска и драмска поезија.

За лириката тој не ни соопштува ништо, веројатно заради тоа што лириката во поразвиена форма се јавува нешто подоцна.

Книжевно-теориската наука укажува дека и покрај установените параметри за родот и врстата, не секогаш може да се направи строга определеност каде точно припаѓа одреденото дело. Честопати делото има елементи својствени на два различни рода или од една или друга врста. Па така, според формалните вредности, книжевното дело може да ги задоволува нормите на еден род, но според внатрешните вредности да му припаѓа на друг род. На пример, формално гледано, се вели дека краткиот стих му е својствен на лириката, а долгиот стих и прозното излагање - на епот, а дијалогот му е својствен на драмата, што во основа е точно. Но, за поконкретно одредување на родот и врстата, поголемо влијание имаат внатрешните/содржинските особини на делото, а не формалните. Многу драмски елементи наоѓаме во некое лирско дело. Многу лирика чувствуваме во некоја епска творба или драма. Честопати и самите автори го одбегнуваат прифатеното категоризирање, па самите ги одредуваат своите дела, како: песни во проза, роман во стихови, драма во стихови. Вистината е во тоа што вистинскиот автор, секогаш ќе најде форма да ги опише своите размислувања, идеи и пораки, и да го открие својот свет во род и врста што му е нему најблиска. Ако неговиот духовен свет е преокупиран со трагичното, сосем сигурно е, дека тоа најлесно ќе успее да го реализира преку епот или трагедијата, а комичноста преку комедијата. Лирските расположенија најлесно ќе ги проткае во лирската песна.

Лирика

Лирската поезија е книжевна врста која најнепосредно и најслоевито го изразува субјективниот свет

на поетот; неговата личност, неговото расположение, неговото гледање на природните и општествените појави и случувања. Кон сето духовно и материјално, што е предмет на неговиот поетски интерес, тој се обраќа низ призмата на своето субјективно гледање и толкување. Субјективноста се чувствува во секој поетов збор, во секој исказ. Сето ова кажува дека најчеста тема во лирското искажување се врзани за личното доживување и размислување. Во лирската песна го чувствуваме немирот на поетот, неговиот бол, неговото мечтаење, сон, толкување, размислување, неговиот занес, меланхолија, бес, радост, желба. Поетот тоа го прави непосредно, директно, и полно со страст и бол. Субјективниот поглед го наведува да ги открива предметите и појавите не какви што се навистина, туку како што ги гледа, ги чувствува и ги толкува самиот. Или пак такви какви што тој мисли дека треба да бидат. Поетот ни ја открива својата слика на светот што го опкружува, а таа слика ни најмалку не е само реална слика од секојдневието. Поетот ја користи својата имагинација и својата моќ на толкување и размислување, во насока, светот што не опкружува, да добие нови, подлабоки и повеќеслојни димензии. Поетот умеа на мртвите предмети да им вдахне живот. Знае својата душа да ја вткае во предметите, во појавите и во апстрактните идеи. Благодарение на вредностите што го одликуваат секој поетов исказ, преку ритмот, преку симболичкото искажување, сликовитоста, можноста на бескрајно зборовно комбинирање и гласовно групирање и ритмично организирање, преку употребата на метафората и другите стилски фигури, тој неможното го прави можно, недофатливо - дофатливо. Ритмичката организација што провејува во целата песна, а која се јавува како специфика на лирското, уште повеќе ја нагласува и засилува таа емотивна непосредност и субјективно изразување.

Лирското искажување е растеретено од редоследно раскажување и развивање на фабулата како во епот. Лирската песна е кратка, прецизна и содржајна, без детали во прикажувањето, и без широки описи. Во неа, во прв план секогаш е главниот мотив, а сите други го надополнуваат и доосликуваат главниот.

Во композициската структура, лирската песна, како и сите други книжевни творби, треба да биде целовита, засебна, завршена и осмислена, и да следи одредени законитости кои се карактеристични за лирското пеење.

Зборувајќи за лирската поезија, честопати се употребува и терминот лиризам, што подразбира специфичен начин на изразување на чувствата. Лиризмот е суштината и сржта на лирската поезија. Но тоа не значи дека лиризмот е својствен само на лирските песни, а туѓ на другите форми на изразување. Многупати сме почувствувале длабоки лирски растреперувања гледајќи некој филм или некаква театарска претстава, иако не се работи за лирска поезија. Па тогаш велиме дека делото е проткаено со многу лиризам. Од друга страна, пак, ако во некоја лирска песна почувствуваме лиризам, односно ако на лирски начин се искажуваат емоциите, тоа не значи дека автоматски станува збор за добра лирска песна. Има многу вредности, од формална и содржинска природа, што секоја добра лирската песна треба да ги задоволува.

Најголеми двигател во лирскиот исказ е зборот. Важно е што тој ни кажува. Важен е редоследот на зборовите. Важна е и музичката вредност на зборот. Се ова влијае на ритмичката организација на стихот и метричките особености.

Своевидната ритмична структурираност во која се движи поетовиот исказ и опстојувањето на некаков музички фон во лирското пеење (народната песна ни е најочит пример), не наведува на заклучокот, дека

лирската песна отсекогаш била длабоко во човековото битие.

Постанок на лириката

Корените на поезијата, или поточно појавноста на некакви поетски елементи, се протегаат далеку во почетокот на себеосознавањето на човекот, каде што првобитниот човек, преку играта и песната, едноставно имал потреба да ги искаже своите случувања, или, пак, токму преку играта и песната, да ги одоброви и придобие непознатите сили пред кои се чувствувал немоќен. Во тие најрани зачетоци, најважните елементи преку кои тој умееел тоа да го прави, и кои единствено му биле на располагање, биле музиката и играта. Зборот бил помалку важен и се создавал непосредно при самото пеење или во самата ритуална игра. Подоцна, додавајќи му зборови на мелодијата и организирајќи го сето тоа во еден специфичен ритам, човекот ги удира темелите на поезијата.

Со развитокот на општеството, се случува раслојување на колективниот дух. Сè повеќе интересот се свртува кон поединецот, не само во поезијата, туку и во сите други дејности. Ова особено доаѓа до израз во периодот на Стара Грција. Сега, наместо епската песна, која била израз на колективното творештво, во прв план избива лирската песна како дело на поединецот. Токму во тој период (7 односно 6 век п.н.е.) лирската песна го доживува својот златен период и оттогаш заживува како самостоен книжевен род. Се воздигнуваат познатите поети: Сапфо, Алкеј, Анакреон... Се создаваат убави лирски песни, најразлични по форма: елегија, химна, дитирамб итн. Повеќето од нив се сочувани и денес. Во почетокот лирската песна се говорела со придружба на музичкиот инструмент л и р а (gr. lyra), од каде што потекнува и називот.

Лирската песна, иако не секогаш со ист интензитет, никогаш не престанала да биде во интересот за поетите. Така, во текот на 11-от век, интересот за неа се засилува. Ова се врзува со појавата на трубадурите и трубадурската љубовна песна. Во 16 век, во времето на ренесансата, поетите повторно се навраќаат интензивно на песната. Интересот станува се поизразен кон крајот на 18-от век, во времето на Француската револуција. Лирското творештво заживува најсилно во времето на романтизмот, а особено кон крајот на 19-от и почетокот на 20-от век.

Народно лирско творештво

Како посебно значајна појава треба да се одбележи народното усно творештво. Тоа се случувало онаму каде што писменоста не постоела или била недоволно распространета. Народната песна, како и другиот вид усно творештво, не била создадена од поединец со име и презиме, туку се јавува како творба на народниот творец. Ваков случај имаме и со македонското народно творештво. Секаде каде што обичниот човек доаѓал во допир еден со друг, на веселби, обичајни средби, на крштивки и свадби или тажачки, говорел, пеел или раскажувал творби, а со тоа успеал да ја одржи и рашири народната песна, приказната или гатанките од генерација на генерација, како вредно и скапоцено уметничко благо. Преку народните песни народот го покажувал и докажувал своето постоење. Благодарение на некои поединци, собирачи и запишувачи на народните умотворби, ова богато уметничко благо успеало да се зачува до денес. Во народната песна може да се насети сета генијалност на народниот творец. Македонската народна лирска песна се одликува со исклучителна убавина. Тоа се стихови на кои може да им позавидат

и најголемите поети. Песните се одликуваат со прецизна мисла и со суптилна емотивност. Во нив одсвојува час разиграна веселост, час тегобна таговност. Во нив е вткаена сета народна мудрост. Примерот што го наведуваме ја покажува сета убавина на народната лирска песна:

Дали знаиш, паметуваш,	Милице !
Кога се двата љубефме,	-
Од дванаесет години,	-
Од тринаесет пролеќе,	-
Во чичовата градина ?	-
Твоето око кунадиче,	-
Твоата нога гугувче.	-
Кога се двата љубефме,	-
Под бел, црвени трендафил,	-
Никој покрај нас немаше,	-
Сад еден господ над нас,	Милице !

(Миладиновци: пес. 402.)

Видови и одлики

Лирската песна е распространета кај сите народи. Најразлична е по форма и содржина. Ретко кој поет не се обидел во неа. Чувството што е најдоминантно во поетскиот исказ, укажува за каков вид песна се работи. Ја среќаваме како:

Љубовна. Во неа поетот пее за својата сакана, за љубовта што ја чувствува кон неа, за страстите, за разбранетата емоција или за притаените чувства, за забранетата љубов итн. Во љубовните песни ги вбројуваме и песните во кои поетот искажува љубов и кон своите најблиски или пак ја искажува заљубеноста кон природата. Начинот на кој поетите ги

искажуваат љубовните копнежи и страсти може да биде најразличен. Се зависи од периодот кога е настаната песната, но и од особеностите на поетот. Понекогаш тој тоа го прави многу декларативно, понекогаш накитено, со преполно емоции, а понекогаш со многу убави поетски размислувања.

Патриотска. Најзастапена е во периодите на националното будење кај народите. Во одредени историско-општествени мигови намерно се поттикнувало творењето на таквите песни. Патриотската песна се одликува со една подзасилена тонска обоеност или широк исказ, и затоа се има чувство дека во песната преовладува засилена патетичност. При рецитирањето на ваквите песни, рецитаторот мора да се воздржува од прекумерности во говорното изразување, инаку интерпретацијата може да добие несакани димензии.

Поучна. Била доста атрактивна во минатото. Преку неа поетот настојувал да поучува и да укажува на она што е добро, благородно, и што може да му користи на човекот. Тоа се најчесто песни со религиозна содржина. Најмногу песни со поучна тематика се останати од античкиот и средновековниот период.

Социјална. Тоа е песна од понов датум. Се среќава кај сите народи. Нејзината појавност зависи од историските околности во кои е настаната, како и од сваќањето и определеноста на поетот. Се среќава и на нашите простори. Преку нив поетот пее за неправдите, за нееднаквоста на луѓето, и потребата да се анулира неправдата, најчесто со притаено повикување на бунт или борба. Во социјалната песна, симпатиите на поетот се на страната на послабите и угнетуваните.

Рефлексивна (мисловна) песна. Во нив поетот го дава своето гледање, размислување и толкување на појавите околу себе на еден рефлексивен начин. Тој тоа го прави преку емоцијата и емотивниот начин на изразување.

Описна. Во неа, преку сликовитото прикажување на надврешните особини на предметите и суштествата, или пак преку опишувањето на природата, поетот настојува да ни ги открие своите доживувања. Преку описот поетот настојува да ни открие некои други, затскриени значења, така што може да се каже дека песна во чиста описна форма, без некое преносно значење не постои.

Елегија (gr. elegos = тажалка). Настанала во Стара Грција. Тоа е песна каде што проверува тажно и болно расположение. Во неа поетот најчесто тагува за младоста, за изгубената љубов, тагува по минливоста на животот, по изгубениот ближен, тагува по родниот крај итн. Вакви песни пишувал Овидие, Гете...

Тажалка (lat. naenia ili nenia = погребна песна). Во овие песни се пее за некој загинат при што се набројуваат и истакнуваат делата што тој ги правел за време на животот (Тажалката на Мајката во поемата *Сердарои* од Прличев). Во нашата народна лириката, на пример, тажалката ја среќаваме често. И денес може понекаде да се чуе некоја тажалка.

Химна (gr. himnos = пеење, песна). Химната датираат од пред 6 век п.н.е. во Грција., но не со исто значење што го има денес. Во нив го среќаваме славењето на божанствата во Стара Грција и Рим или пак во Бога и Светците во христијанската религија. Подоцна, некаде во почетокот на 19-от век, кога започнуваат националните и социјални движења и

будења, химната добива поинакви димензии. Станува национална песна во која се искажуваат борбеното и патриотското расположение на цел еден народ. Химната всушност ја симболизира самата држава.

Ода (gr. ode, aoide = пеење, песна). Преку неа се слави и почитува некоја личност, божество, земја. Честопати се велича и приврзаноста кон саканата или сл. Основен и препознатлив белег на одата е, што во напишаниот збор провејува возвишен и патетичен тон. Познати поети кои пишувале оди се Пиндар, Алкеј, Хорације, Шели, Кејтс, Лорка и други.

Дитирамб. Во самиот зачеток оваа песна се пеела во чест и слава на богот Дионис за време на обредите посветени нему. Се изведувала во придружба на музички инструмент. Подоцна поетите во неа ја опејуваат радоста на животот или пак сладоста на виното.

Сатирата е песна преку која поетот ги исмејува човековите недостатоци. Поетовиот збор најчесто е свртен против поединецот, но се среќаваат сатирични песни насочени против општествените појави, како и против власта.

Епитафот (gr. epitaphion = натпис на надгробната плоча) е кратка песна, со згусната форма. Поетите често се изразуваат преку неа. Ја среќаваме со духовито и иронично значење.

Идила (gr. eidilion = слика). Во неа се воспева идиличноста на природата, селскиот живот, интимноста на домот итн. Таа настанала во 3 век п.н е. Ова песна била популарна и во 18 - от и 19 - от век.

Баладата е песна со лирско-епски обележја. Потекнува од северните простори на Европа, од Шкотска,

но полека ја прифаќаат и другите народи. Во неа главно се пее за човековите страдања, за борбите со злите сили, за таинственото и недопирливото. Може да се сретне во чист лирски израз или во лирско-епска форма. Балади пишувал Шилер, Гете и други познати поети.

Романсата е исто лирско - епска песна. Потекнува од Шпанија. Постои и денес. Во неа преовладува ведрината. Се пее за теми врзани за љубовта или за пожртвуваноста кон татковината. Поетовиот исказ во романсата тече лесно и распеано. Романси пишувал и Лорка (Циганска романса), кај нас Матеја Матевски и други.

Псалмот е библиска религиозна песна во која се слави и се велича Бог и верувањето во силата божја. Она што е овоземно се опејува како ништожно. Во нив човекот е немоќен и единствен спас му е верувањето во Бога.

Сонетот е една од најубавите лирски песни. Многу поети се обиделе во пишувањето на сонети. Има специфична форма, при што почетните букви од секој стих го означуваат објектот на интересирањето.

Епика

Почетоците на епската поезија се врзани со првите песни во кои народниот пеач ги пеел во чест и слава на боговите. Подоцна во песните тој почнува да користи и теми кои се однесуваат на смртните луѓе каде пејачот ги велича нивните јуначки дела кои се од општа полза за луѓето. Притоа во песната се изразува ставот на пошироката заедница. Во ваквиот начин на опејување се назираат и зачетоците на

епската поезија. Кон крајот на родовското уредување и почетокот на класичниот период, настануваат најубавите епски дела, меѓу кои: Сумерско - вавилонскиот еп *Гилгамеш*, во 2 век пр. н. е. Во истиот период се вбројуваат и египетските епови *Песна за бојој кај Кадеи* и *Песна за освојувањето на Јоје*. Познатите староиндиски епови *Махабхарата* - 4 век пр.н.е - 4 век од н.е. и *Рамајана* од 4 век п.н.е. до 2 век од н.е. Ќе ги спомнеме и старо-хебрејските јуначки песни во некои глави од Библијата. И секако Хомеровата *Илијада* и *Одисеја*.

Од понов датум, од творештвото на народниот гениј ги имаме *Песна за Нибелунзиите* кај Германците и *Песниите за Роландо* кај Французите.

Многу познати авторски имиња се имаат опробано во епското творештво. Вергилије ги пишува - *Енеидиите*, Торквато Тасо - *Ослободениот Ерусалим*, Лудевико Ариосто - *Бесниот Роландо*, Бајрон - *Пајувањето на чајлд Харолд*, каде за првпат во епското пеење се вклопени многу лирски елементи, Пушкин го пишува познатиот *Евгениј Онегин*, а Милтон - *Изгубениот рај*. Кај нас, Прличев ги создава извонредните поеми *Сердарот* и *Скендербег*.

Во самите почетоци епските остварувања ги пренесувале самите автори наречени *аеди*. Подоцна таа функција ја презема професионален пејач говорник - *рајсод* (пеач на туги дела) кои патуваат од место во место и ги говореле (пееле) епските дела. Во поновата историја истото тоа го правеле *џирубадурите* и *џуслариите* итн.

Името доаѓа од гр. збор $\epsilon\pi\omicron\varsigma$ = збор, приказна. По форма епските дела се по правило долги и опширни, но ги среќаваме и во пократок обем, особено во лирско епските дела. Нашата народна епска песна не е многу долга. Според потеклото и тематиката разликуваме: народно и уметничко епско творештво. Во епското творештво се вбројува целокупната *рас-*

кажувачка уметност, независно дали е пишувана во стих или во проза. а. Епски дела пишувани во стих се: *ејскаџа џесна, ејоџи и ејоџејаџа*, кои се одликуваат со чисто епски особини; *баладаџа* и *романсаџа* - пократки песни со лирско епски вредности, и *џоемаџа*, каде што раскажувањето тече според правилата на епското пеење но со многу лирски обележја. Поемата е пократка од епот. б. Епски дела пишувани во проза се: *романоџи, новелаџа, есејоџи, расказоџи, џриказнаџа, баснаџа*.

Видови епски дела

Епопејата или **епот**, е најдолга епска творба. По правило пишувана е во стихови. Поетот пее нашироко за непознатите природни појави и силите од кои човекот чувствува страв, за чудесното и фантастичното на кое смртниот човек гледа со почитување, па зато човекот во поетовото пеење делува изгубено, понизно и претрашено. Во друг случај тој пее за херојското минато на својот народ, или за некој јунак кој го симболизира колективното јунаштво. „Епопејата всушност била приказна за детинството на еден народ“ (Живановиќ). А сето тоа го пее со еден возвишен тон. Во книжевните епски дела разликуваме: историско - јуначки, религиозен, романтичен, идиличен итн.

Епска песна. Тоа е песна помала по обем. Обработува само една случка, но сепак делува завршено и целовито. Најчесто ја среќаваме како народна епска песна. Во нашето народно творештво епската песна најчесто пее за јунаците (Крале Марко, Капидан и др.) преку кои тој ја изразува колективната свест и колективното чувство.

Романса и балада. (Погледни кај лириката на стр. 133.)

Поема. По обем таа е епска песна пократка од епот, завршена и целосна. Во епското раскажување поетот честопати ќе го прекине прикажувањето за да внесе свое размислување и емоции. Сликите се нижат со послаба меѓусебна врска. Поемата ја вовел Бајрон. Во македонската книжевност поеми пишувал со извонреден успех големиот поет Григор Прличев, добитник на ловоровиот венец во Атина 1865 година, наречен втор Хомер. Ги напишал поемите *Сердарот* и *Скендербеџ*.

Роман. Тоа е најобемно прозно епско дело. Романот, новелата и расказот биле познати уште во Стара Грција, пред се како забавна врста. Поетите често се навраќале на него и постојано внесувале нови црти. Со денешново име се нарекува во 12 -тиот век, во Франција. Пишуван е на народен јазик „лингва романае“. Сервантесовиот *Дон Кихот* се смета за зачетник на модерниот европски роман. Главното обележје на романот е што во него творецот раскажува за човекот, за индивидуалните чувства и доживувања и тоа на многу пореален начин на прикажување отколку во епот. Во одредени периоди се менува и интересот на писателот. Во романот среќаваме многу субјективни опсервации на поетот, говор во прво лице, потоа многу драмска напнатост и директен говор. Сите овие елементи го прават романот како универзална книжевна врста блиска и до лирското, блиска и до драмското творештво. Се среќава како: авантуристички, криминален, љубовен, историски, религиозен, сатиричен, реалистички, поучен, психолошки роман итн.

Расказ. Тоа е кратка прозна творба. Во неа поетот на сугестивен, згуснат начин разработува мотив кој ја изразува вистината за јунакот, за појавата или било кој друг проблем што го засега човековото живеење. Овие особини придонесуваат да биде интересен за читателот. Во уметноста на говорот, расказот е основниот материјал затоа што пружа неизмерни можности за уметничко презентирање.

Новела. (Novella = новина, вест). Најзастапена била во периодот на ренесансата, од кога потекнува и името. Темите што се обработуваат се многу необични, но интересни. Во раскажувањето преовладува драматичен тон што новелата ја чини блиска на драмата. Новелата е исто така прикладен материјал за говорно-уметничка обработка.

Басна. Изразито кратка форма на епско изразување во кои поетот на поучен начин говори за многу недостатоци а воедно усмерува кон разрешување. Погодна е за уметничко интерпретирање.

Приказна. Позната во народното творештво. Македонското народно наследство располага со голем број пократки и подолги народни приказни најразлични по мотив и содржина. Таа е обврзна во почетната едукација по предметот *сценски говор*.

Најважни одлики на епското творештво

- ❖ Епскиот творец се јавува како раскажувач-посредник меѓу збиднувањето за кое пее и читателот/слушателот.
- ❖ Во прикажувањето тој не се јавува како директен учесник во дејствието, така што се добива впечаток дека се одвива надвор од неговата волја.

Тој му дава подеднаков третман на секој за кого пее, сликајќи ги нив какви што се паметат или како што за нив се раскажува. И покрај ваквата поетова објективност, сепак видливо е неговото сочувствување (честопати и неговата наклонетост) во доживувањата и страдањата на јунаците.

- ❖ Во епското творештво постои фабула и во неа поетот раскажува мирно и нашироко за ликовите и збиднувањата што се одвиваат во време и во простор.
- ❖ Голема помош во остварувањето на своето епско излагање поетот наоѓа во постојаноста на метарот и стапките, кои се најпогодни за епското пеење. Такви се дактилскиот хексаметар што го среќаваме кај Хомер, единастерецот - кај италијанската епска песна, десетерецот - во нашата јуначка епика итн.
- ❖ Епскиот пејач директно не воведува во центарот на збиднувањата сè со цел приказната да биде поинтересна за слушателот.
- ❖ Во епското излагање освен главниот мотив среќаваме и повеќе други мотиви кои се обликуваат самостојно и кои на читателот му откриваат дополнителни податоци врзани за личностите, за животот воопшто, за обичаите итн. Со еден збор, преку епското излагање поетот ни ги открива етичките вредности на средината и времето во кое живее или кое е предмет на неговиот итерес.
- ❖ Поетот најчесто пее и раскажува за мотиви и случки од подалечното минато. Сето тоа го предава со епска објективност, во која се очитува една постојаност во гледањето на ликовите и дејствието. Во раскажувањето се чувствува временска дистанца за тоа што поетот раскажува, со што подзасилено се остварува чувството на објективност, веродостојност и уверливост. На чита-

тетелот му се остава можност сам да донесува заклучоци.

- ❖ Со почетоците на романот, а особено во модерниот роман, во епското раскажување се сè повидливи лирско-рефлексивни емоционални елементи. Се губи објективноста. Наспроти дотогашното изложување на дејствието во трето лице со кое се потенцирала објективноста, сè повеќе е видлива тенденцијата тоа да се прави во прво лице. Интересот на писателот сè повеќе е свртен кон човекот, кон неговиот духовен свет и неговото внатрешно доживување. Поетот во своето пеење ги вткајува своите размислувања и емоционални одредености.

Драмска поезија

Главната особина на драмската поезија е што таа својата потполност ја добива дури преку сценската изведба. Тоа значи дека за да биде остварен сценски, драмското дело бара дополнителен елемент, специјални технички и просторни услови - сцена. Таа реализација мора да се спроведува според законитостите на сценската уметност, почнувајќи од: говорот, кој треба да исполнува одредени норми и вредности, кои не се така изразителни во секојдневната комуникација; од движењето кое е подзасилено за да биде видливо и можно за толкување; од шминкањето кое е потенцирано за да биде видливо, а во одредени моменти кажува и нешто повеќе; од костимирањето кое исто така има своја функција и задача итн. Овој нов сценски продукт произлезен од драмското дело се остварува како ново и самостојно сценско-уметничко дело, каде најважна улога имаат: актерите и режисерот, но и сценографијата, музиката, шминката, костимографијата итн. На овој начин новосоздаде-

ниот уметнички проект ќе може да се цени и вреднува според успешноста на сите елементи во драмската изведба.

Постоењето на драмското дело не значи дека тоа е автоматски театар. Ниту, пак, ликовите од делото се автоматски живи личности. Тие навистина постојат на хартија, со сета своја конкретност, онака како што ги замислил авторот, меѓутоа, дури со поставувањето на сцена, преку дејствувањето на интерпретаторот, тој лик добива телесен облик и постанува личност која живее на сцената. Глумецот му го позајмува своето тело и својот глас на ликот, со што доаѓа до физичка и мисловно-емотивна материјализација на поетовиот свет. Говорот на актерот (неговиот глас и јазикот на кој се одвива драмата) и појавноста на актерот (гестот и мимиката) е основа за постоење на сценскиот приказ. Консументот во овој случај, драмата ја прима преку сценската изведба која, иако се базира на драмското дело, сепак претставува едно од можните толкувања на поетовото дело. Во сценската појавност на драмското дело, текстот не се прифаќа повеќе преку непосредното обраќање на авторот, туку тоа се остварува преку личностите во драмата кои преку интерпретаторите опстојуват пред нас - физички и говорно. Директно обраќање на поетот имаме во ремарките (забелешките и укажувањата), но тоа се упатства кои важат само за сценските изведувачи, но не и за публиката.

Драмската поезија, иако ги има сите одлики на самостојно уметничко творење кое има свои специфични одлики, сепак во него среќаваме многу епски и лирски карактеристики. Епското го среќаваме во наративните делови кога се раскажуваат минатите дејствија кои довеле до моментот на отпочнувањето на драмата како и она што ги поврзува дејствијата. Најпосле, драмската приказна може да се прераскаже како и секоја епска приказна. Лирското, како контра-

пункт на драматичното го среќаваме во монолошките исповеди, во психолошкиот говор, во градењето на сценското расположение, во моменти на релаксирање на згуснатото дејствие итн.

Постанок на драмската поезија

Корените на драмското творештво се назираат во обредните игри посветени на Дионис⁶⁸, бог на плодноста. Учесниците во обредот се маскирале, се облекувале во јаречка кожа (јарец = трагос), како што биле облечени сатирите, придружниците на Дионис. Со тоа се сакало да се одоброволи Дионис, кого го замислувале во лик на јарец или бик. Овие магиски обредни игри се одвивале во дијалогски дитирамб, со дијалог и дејствие. Нешто подоцна ваков начин на обраќање среќаваме во првите трагедии, каде хороводецот (корифејот) водел разговор со хорот, при што му раскажувал за страдањата на Дионис. Тоа го правел во вид на рецитација, а хорот му одговарал со песна. Освен песните со митска подлога, во своето обраќање маскираните учесници пееле песни со шеговити и исмејувачки тонови и со еротски обележја, наречени комос, од каде што подоцна ќе се развие комедијата.

Во почетниот период, изведбите на драмските дела се играла на сцена под отворено небо. Немало завеси, кулиси и сл. Постоеле само две мали простории од страните на сцената каде учесниците се пресоблекувале. Ваквата поставеност не овозможувала преместување на дејствието на друго место и во друго време. Ова ќе придонесе да се установат некои условности/единства на кои укажува Аристотел: *единството на дејствието* (фабулата треба да тече

⁶⁸ Бог на игрите и виното

единствено и нераскинливо) и *единството на време* (дејствието да се одигра за време од 24 часа) и *единството за место* (кое било одредено од самиот почеток и не се менувало).

Подоцна, во периодот на француските класичари (Корнеј и Расин) времетраењето на дејствието се зголемува на 32 часа, а се наметнува и единство за место (воведено од Скалигери - Поетика 1561 год.) Кај Молиер, како и кај Држиќ, дејствието се случува на едно место.

Подоцна, овие зададени условености - единството за време и место, се сосем напуштени. Сцената ќе се опреми со кулиси, декор, завеси итн. што ќе овозможи да се менува местото на дејствието, како и временскиот период. Како единствена обврска останува единството на дејствието. Се смета дека тие промени ги извршил Шекспир, а тоа е крајот на 16 и почетокот на 17 век.

Драмски врсти

Драмската поезија, како што веќе напоставме, уште од самите зачетоци се среќава во две основни врсти: трагедија и комедија. Ваквата поделеност се одржала се до 18-от век, со творештвото на француските класици: Расин, Корнеј и Молиер.

Во 18-тиот век во Англија, Франција и Германија се појавува таканаречената граѓанска драма. Значајно за овие дела е што со нив се раскинува со класицизмот и темите што класицистичките дела ги обработувале. Новите дела се занимаваат со теми од граѓанскиот живот, каде и обичниот човек станува предмет на интерес на поетите. Во граѓанската драма изостанува строгата поделеност на комедија и трагедија, и се создаваат дела кои ги имаат карактеристиките и на двете врсти.

Во 19-от век, преку романтичарите, се засилува интересот за Шекспировите дела. Во неговите дела не само што не се спазува тројното единство, туку тој не внимава, не ја запазува строго одредената граница меѓу комичното и трагичното. Тие кај него се испреплетуваат. Со тоа дефинитивно ќе се раскине со класичната поделеност. Сега на сцената ќе се востанови драмата.

Трагедијата е врста на драмската поезија каде се обработува трагичното, кое се случува како резултат на некакви надворешни сили кои неминовно водат кон таквата трагичност. Во трагедијата, херојот тежнее да го досегне идеалното, совршеното, недостижното и возвишеното. Во потрага по тие вредности, херојот неминовно страда. Неговото страдање предизвикува сожалување и страв кај гледачот и тој соучествува со херојот. Во таквите релации гледачот доживува еден вид прочистување (катарза), и со тоа се зајакнува во него волјата да се победи секое зло и да се досегне идеалното.

Предмет на трагичното не се случајните трагични доживувања и тие не доаѓаат одненадеж. Трагично е на пример кога херојот се бори против судбината која е пресилна да ја совлада, а херојот се повеќе ја чувствува својата немоќ. Судбината не може да се избегне и трагичниот крај е неизбежен, без оглед на тоа, дали до тоа доведуваат некои натприродни сили (судбината) или пак природата на човековата душа (карактерот) која не може да се промени. Во таа борба херојот крши некои воспоставени норми на кои се засновани и односите во светот, и односите меѓу луѓето и затоа мора да страда. Тој треба да биде доблесен и храбар, зашто лишите и плашливите не предизвикуваат сожалување за нивните страдања. Херојот навистина, постојано тежнее да ја промени својата природа, својот карактер, но тоа уште повеќе

ги усложнува односите и ја зголемува трагичноста. Вакви примери имаме кај Софокле, Еврипид, Шекспир.

Комедијата за предмет на обработка, го зема сè она што е просечно и обично во животот, со сите негови мани и доблести. Ги исмева недостатоците и слабостите на човекот како неутуѓив дел од неговата личност: лицемерството, грабежливоста, скржавоста, лагата, надменоста, интригантството итн., како појави што отскокнуваат од нормалното, општото и реалното, а што се непримерни и недостојни за човековиот род. Личностите во комедијата се многу пореални и блиски до секојдневниот човек. Комедијата завршува со среќен крај. Надвладува разумот. Се случува помирување на спротивностите, со што се дејствува моралистички на гледачот, за да ги надмине сите свои негативности и слабости. Во комичните дела, прикажувањето може да биде изразено на хумористичен, комичен или шеговит начин.

Комичното прикажување може да варира од обична смешна игра (*шеѓа*, *досејќка*), до груба шега (*лакрдџа*) каде се исмеваат некои физички недостатоци или општествени аномалии.

Преку сатиричното прикажување, се откриваат и исмеваат оние слабости кај луѓето што се доминантни во неговата личност, а ја негираат самата неа.

Хумористичноста ја среќаваме во ситуации кога личностите, кои имаат многу позитивни црти, имаат и не толку екстремни слабости, но сепак поради нив патат. Во хумористичното прикажување се чувствува наклонетоста и сожалувањето на авторот кон таквите ликови.

Комедијата ја среќаваме во повеќе подврсти, со оглед на начинот како се остварува комичноста: *комедија на инџириџа*, *комедија на сџиуаџии*, *коме-*

дија на карактери, друштвена комедија, комедија на нарав/ќуд, сатиричната комедија итн.

Комедија дел арте (делле арте) е италијанска комедија од времето на ренесансата, со типизирани личности, со силно изразено импровизирање во актерската игра.

Драма (во потесно значење). Има елементи и од трагедијата и од комедијат. За разлика од трагедијата, која завршува трагично, во драмата јунакот не е лишен од трагичните случувања, но не завршува трагично. Денес драмата е најзастапената сценска форма.

Мелодрама. Завршува со среќен крај. Целта преку неа е да предизвика нежни и сентиментални чувства и солзи.

Музичка драма. Драмско остварување со музичка основа. Операта е со сериозна содржина, каде што текстот се пее; оперетата е со весела и комична содржина, каде имаме и говорно и напевно искажување.

Балетот се остварува преку музика и игра.

Главни одлики на драмското творештво

- ❖ Драмскиот писател материјалот за обработка го наоѓа во поблиското и подалечното минато, врзано за важни историски збиднувања; за легендите, митовите, или, пак, за секојдневните збиднувања во современите драми.
- ❖ Драмата има фабула која се реализира преку надворешните и внатрешните дејствија. Надворешното дејствие е приказната која се одигрува

пред гледачите и која постојано тежнее кон некак-во разрешување: трагично во трагедијата, а откривањето на непримерното, нечовечното и лажното - во комичните приказни. Внатрешното дејствие се огледа во дејствувањето и реакциите на ликовите и кое се манифестира преку мисловно-емотивното дејствување на личностите.

- ❖ Драмското дејствие најчесто се одвива според одреден редослед: експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет. Експозицијата, всушност, е воведот. Во неа се назачува темата и идејта, не запознава со личностите, а се укажува и на можното дејствие. Заплетот започнува со акциите на херојот и контраакциите на другите личности. Во кулминацијата доаѓа до основното недоразбирање и тука е врвот на заплетот. Се наговестуваат можностите за разрешување, иако не се знае како. После тоа, дејствието тргнува по одреден тек (перипетија), каде што се чини дека херојот ќе се извлече од опасноста. Во расплетот, имаме драматично разрешување, како на пример во трагедијата, каде херојот ја доживува трагичноста.
- ❖ Појдовна точка во драмското дело е драмскиот мотив, најбитен за идејата на драмското дело. Се среќава како главен и спореден, зависно од определбата на поетот. Нема одредени мерила според кои еден мотив би бил секогаш главен а друг секогаш спореден. Него го одредува интересот на авторот. Она што во едно дело може да е главен мотив, во друго може да е спореден мотив. Споредните мотиви се двигатели на главниот и него го дообјаснуваат и доразвиваат. Мотивите можат да бидат најразлични. На пример, тоа може да биде секоја човекова страст која предизвикува конфликти, сеедно дали е тоа љубов, љубомора, завист, желбата за правда, за вистина, за моќ итн.

Сето тоа може да биде мотив за драмска обработка.

- ❖ Драмското дејствие се движи во две насоки: напред и назад. Сегашното дејствување во драмата мора да има свои корени и оправдување во некои претходни случувања, а движењето напред укажува на потребата од цел кон која се стреми дејствието.
- ❖ Драматичното е основниот двигател на драмската поезија. Тоа доаѓа како резултат на постојаните спротивставувања и судири кои се одвиваат постојано и без кои не може да има драмско дејствие. Предмет на обработка на драмската поезија се сите егзистенцијални противречности и конфликти во човекот или околу него. Драмскиот автор ги осликува судирите на јунакот со некои надворешни сили, со состојбите и движењата во општеството, со конфликтите кои ја раслојуваат самата личност итн. При сето тоа, видлива е постојаната борба меѓу две идеи и тежнењето на едната да ја надвлее другата. Во таквата спrega, драмскиот јунак настојува да ги надвлее негативните тенденции, а позитивните да ги наметне како објективни и прифатливи вредности, кои треба да донесат напредок и благосостојба.
- ❖ Драмското дејствие треба да остава впечаток на нешто што е можно, вистинито и очекувано, а во едно да го сугерира можниот развој на дејствието.
- ❖ До 18-тиот век се уште се внимавало на единството на дејствието, времето и местото. Шекспир на тоа не се придржува.
- ❖ Носители на драмското дејствие се личностите, односно карактерите кои имаат одредени функции. Карактерите треба да бидат осмислени, одредени и целосно вообличени, така што гледачот лесно се идентификува со нив. Карактерите во драмските дела имаат свои општи црти, типич-

ни за општествениот статус на јунакот, возраста, општествената функција итн. Овде спаѓат типичните црти на кралеви, принцови, херои итн. Меѓутоа, посебните карактерни црти се тие кои го движат дејствието и ги предизвикуват конфликтите. Кај Шекспир на пример, преовладува сликањето токму на тие посебни карактерни црти, па оттука неговите ликови дејствуваат многу живо и опипливо.

- ❖ Драмското дејствие се одвива по чинови, слики и појави. Чинот е завршена целина и трае од отворањето до затворањето на завесата. Денес изведувачите се користат со други сценски средства за одвојување на чиновите. Чинот е поделен на слики составени од промени, односно појави, зависно од влегувањето и излегувањето на личностите.
- ❖ Говорот на ликовите, односно на актерите е основа за постоење на сценскиот приказ. Тој е составен од реплики што ги разменуваат лицата меѓу себе - дијалог, или говорното дејствие на едно лице, било како подолго говорно дејствие или пак како говор за себе - монолог (внатрешен говор).
- ❖ Во драмскиот текст, авторот преку дидаскалиите ги дава упатствата за тоа: кој говори, кога говори, укажува на нивните реакции, движења итн.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА - ОБРАБОТКА НА ТЕКСТ

Вовед

„Реченицајѝа или сѝихоѝ во ѝеаѝароѝ се ѝред сѝ една сосѝојба која ѝреба да се долови, една кулминанѝна ѝочка до која акѝероѝ ѝреба да доѝре, и со ѝаков сензибилиѝеѝ да го изговори сѝихоѝ во сеѝа ѝолноѝа во која е најѝиѝан сѝихоѝ, и да го каже ѝолку совршено како сам да го ѝронаѝол, како ѝој да го измислил, како сам да го создал, да биде како авѝороѝ да го најѝиѝал и го изгоvorил исѝиоѝи моменѝ, ѝовѝорно, за ѝубликаѝа”.

Луј Жуве

Говорното интерпретирање на уметничкиот текст е творечки чин што го опфаќа процесот на престорувањето/пресоздавањето на пишаниот текст во говорен израз обликуван уметнички, и процесот на неговото транспонирање до гледачот. Како пресоздавач на уметничкиот текст се јавува интерпретаторот, кој преку себе, а со помош на својот говор и говорно-изразните средства настојува да оствари ново, побогато и посодржајно уметничко презентирање на уметничкиот текст, со што ќе го возбудат умот и срцето на гледачот, ќе му ја оплеменат душата, и ќе поттикнат кај него похумана мисла. Благодарение на непосредниот и жив контакт со публиката, и живо-изговорената и емотивно доживеана и остварена мисла, интерпретаторот е во ситуација да му овозможи на гледачот да не го доживее уметничкиот текст многу посилено и покомплексно отколку при читањето. Преку новосоздадената сценска творба,

освен што го открива светот, ставот и сфаќањето на авторот, интерпретаторот воедно го покажува и својот субјективен однос и сфаќање, со што ја покажува оправданоста на својата сценска интерпретација. Гледачот ја следи новосоздадената/пресоздадената по свој избор. Тој (сака да) му верува на интерпретаторот, а интерпретаторот не треба да ја изневери неговата наклонетост. Гледачот сега не го цени делото од читање, туку според тоа што го гледа и слуша од сцената и според мисловно-емотивни сигнали што ги добива од интерпретаторот. Во ваквата поставеност, интерпретаторот треба да се однесува кон текстот со сета почит, и да не ги изневери во својата говорна изведба основните вредности на текстот, авторовата мисла и идеја. Секое преиначување, или отскокнување од текстот, треба преку интерпретацијата да се оправда.

Уметничкиот текст освен што се одликува со некои општи вредности, содржи и посебни вредности, кои при престорувањето/пресоздавањето во говорна форма, неизоставно треба да се почитуваат и спроведуваат. Пишаниот текст ќе се реализира правилно, ако се оствари на начин и со средства кои ќе соодветствуваат со родот и жанрот. Од сериозниот интерпретатор се очекува, во периодот на анализата, да ги согледа сите релевантни вредности на уметничкиот текст, и потем во својот настап, што се одвива/одигрува/случува на сцената во одредено време и одреден простор, да го вреднува како што му доликува и на уметничкото дело, и на својата говорна уметност. Интерпретацијата треба да биде естетски чиста, уметнички издржана, со јасна визија, мудра идеја и чиста порака. На тој начин интерпретаторот ќе го оправда својот уметнички чин, а ќе ја потврди и својата уметничка дарба.

Творечки фази

Пресоздавање на текстот во говорен израз е студиозен и сеопфатен процес кој се остварува во неколку фази: 1) теориска анализа на текстот - подготвителен период; 2) период на активна практична дејствителна анализа и обработка и 3) изведба на интерпретацијата. Иако овие фази се разгледуваат одвоено, во практиката, сепак, не може да се повлече јасна линија каде/кога завршува едната, а кога почнува другата фаза.

Теориската анализа го опфаќа процесот на восприемање на текстот кој се одвива низ систематична анализа на сите негови вредности. Анализата треба да ги опфати сите сегменти на текстот, почнувајќи од: употребеноста на зборот, поетскиот израз, мислата, идејата, пораката, смислата, емоцијата, ликовите, карактерите, дејствијата, односите итн. Таа ќе му овозможи на изведувачот да сирне зад декларативноста на текстот, да ги одгатне поетовите загатки, да ги осознае поетовите намери, барања, гледања, стилот, начинот на изразување на чувствува, да го почувствува ритмот на делото, емотивната подлога, фигуративниот говор, да ја открие целисходноста на делото, што е она општо вредно и битно за делото и што е тоа што му ја дава посебноста на делото. Да ги открие и оние вредности што поетот не ги открива директно, а се од исклучително значење за идејата и пораката.

Теориската анализа се интересира и за мисловно-емотивниот аспект на текстот. Се открива логиката на творбата, логиката на исказот (смисловно-емотивниот акцент/удар), и смисловното подредување, зашто без нивно спроведување, интерпретаторот не може да очекува поголеми уметнички резултати. Успешно остварената анализа ќе му даде на интерпретаторот

сигурност, а неговиот настап ќе го направи целовит, завршен, јасен, занимлив, богат, искрен и вдахновен. Без јасно остварена теориска анализа ќе биде отежнато спроведувањето на втората дејствителна фаза, практичната обработка на текстот.

Во овој почетен период, заради подобро осознавање на текстот, особено на некои, добро ќе биде интерпретаторот да се заинтересира и за времето во кое творел авторот, за времето што се обработува во текстот, за реакциите што делото ги предизвикало со својата појава и актуелноста негова за денешниот миг. Преку сеопфатно спроведената анализа, интерпретаторот ќе може да го најде одговорот за корисноста и целта од сценската постановка/интерпретација, како и смислата и правецот во своето уметничко дејствување.

Во теориската анализа до израз доаѓа сета книжевно-теориска поткованост/наобразба на изведувачот и способноста за богато и вдахновено восприемање на текстот. Во оваа фаза исто така се внимава на фонетската, лексичката, морфолошката, книжевната и синтаксичната страна на јазикот.

Втората, **практично творечка фаза**, се остварува во две потфази што се одвиваат паралелно. Едната го покрива изборот на говорните средства со кои ќе се остваруваат говорно-изнајдените вредности, а втората која е исклучително практична, се однесува на практикувањето на говорните изразни средства. При тоа, интерпретаторот води сметка за родот и жанровската определеност на текстот, зашто овие битни компоненти ја одредуваат квантитативната и квалитативна усмереност на говорните изразни средства во обликувањето и транспонирањето на говорниот исказ до гледачот. Точно е дека говорните изразни средства се исти, но не е ист начинот на кој тие се применуваат при интерпретацијата на различните врсти.

Сé што е осознаено во процесот на литературната анализа, во оваа фаза се испробува и увежбува практично. Користејќи ги сознанијата од литературната анализа и врз база на откриената основна идеја на делото, се установува идејната основа во изведбата. Врз база на поттекстот се вообликува и емотивното дејатвување, емотивните паузи, емотивните акценти. Се заокружуваат ликовите, се работи на доловување на атмосферата, на стилот на претставата, се дооформува јазикот на претставата/изведбата. Се испитуваат можностите на просторот каде што ќе се реализира изведбата. Ги согледува појавите кои може да влијаат негативно на самата реализација. Ако се работи за драмска претстава, каде што се ангажирани повеќе изведувачи, се настојува сите тие да се вполтат во остварувањето на заедничката игра - драмската претстава. Се работи студиозно, селективно и се одбира најприфатливата варијанта која постепено ќе се допрецизира. Интерпретаторот настојува да дојде до уметнички продукт кој ќе ги има потребните естетски критериуми.

Последната, **третата фаза** го опфаќа самиот сценски настап, моментот на говорно-уметничкото презентирање на новосоздадената творба (говорот на драмскиот лик, раскажување или рецитирање). Тоа е сепак најважниот момент во интерпретаторовото дејствување, зашто според него се верификува сценскиот настап. Целата концентрација на интерпретаторот е свртена кон сценската изведба, кон тоа што треба да го изнесе пред гледачот. Ништо не се препушта на случајноста. Во претходните фази сé е веќе истражено, испробано и остварено, недостасува само завршниот чин, средбата/контактот со публиката и остварување на долгоподготвуваната говорна интерпретација. Тоа е момент кога интерпретаторот и гледачот стануваа најблиски. Кога сé што интерпретаторот ќе оствари, гледачот го прифаќа со

отворено срце и ум. Треба да се дејствува говорно (и физички) природно и едноставно, веродостојно и можно, сликовито и конкретно, со силна верба и голема мотивираност во/за тоа што се говори.

Во оваа фаза, пред самиот настап интерпретаторот врши испитување на просторот каде што ќе треба да ја оствари својата интерпретација заради гласовно (и физичко) прилагодување кон сценскиот простор и гледалиштето.

Избор на текст

„Текстот, пишаниот збор, па печатен, збир на реплики, говори, монолози и дијалози на актери, со чија помош на сцената се одвива разговорот, тоа се мали црни букетни црни знакови на бело, на хартија, какви се реченициите, текстот, тоа е всушност човекова енергија во својот најсовршен облик на исушување, конзервирање.

А зборовите во некоја реченица или некој стих, тоа се шрагови и белези на поетовите чувства.”

Луј Жуве (1887-1951), режисер

Сé започнува со изборот на текстот - пишаниот, уметнички материјал.

Постојат многу причини според кои интерпретаторот се зафаќа со обработка на еден или друг текст. Некој се интересира повеќе за убавиот поетски исказ, друг е испровоциран од идејата, трет - од содржината, четврти - за поетскиот јазик итн. На изборот влијае и наклонетоста на интерпретаторот кон еден или друг автор. Интерпретаторот најчесто се определува за теми кои му се нему блиски. Кој е најпогоден или најдобар текст за сценско-говорна обработка,

никој со сигурност не може да каже. Секој уметнички текст, ако е веќе тоа, има доволно елементи од кои може да се создаде убава говорна интерпретација, па оттука како најточна може да се земе дефиницијата дека е најдобар оној текст, што во моментот се обработува. Интерпретаторот треба на секој текст да му приоѓа сериозно и со должното внимание.

При изборот доаѓаат до израз и способноста на интерпретаторот за согледување на актуелните вредности на литературното дело. Интерпретаторот треба да се определува за текстови во кои се обработуваат општочовечки теми, во кои се третира развитокот, напредокот, промените во општеството, производните, економските, социјалните и етички односи и општествени движења, односите меѓу поединци или односот на поединецот кон општеството, потота човековите исповеди, доживувања, страдања итн. Тоа се теми кои провоцираат, кои тераат на размислување, кои ги иницираат прашањата за каузалните односи на човековото опстојување.

Сигурно дека сите уметнички текстови не се со исти квалитети, ниту, пак, се со иста податливост за говорно обликување. Но литературните вредности на текстот не се секогаш гаранција дека задолжително ќе се оствари успешна интерпретација. Има многу убави текстови за читање, но се неподатливи/неблагодарни за говорно интерпетирање, и обратно. Не треба да се страхува дека уметничките текстови, што се наменети, пред сè за читање, не значи дека кога истите ќе се преточат во говорна форма, ќе ја изгубат својата вредност. Со драматизирање на романот, не се поништува романот. Тој и понатаму постои како роман за читање, со сите свои вредности. Драмската форма ќе овозможи тој да заживее во подруго светло на сцената. И драмскиот текст, иако пишуван за сценска изведба, постои и опстојува како литература за читање, зашто во него постојат доволно елементи

кои го овозможуваат тоа. Постојат ликови, дејствија, се оствруваат односи, како и кај секоја прозна литература. Разликата е во тоа што, при читањето на драмското дело, читателот е ставен во ситуација сам да го доловува амбиентот, случувањето, реакциите, говорот, емоциите на ликовите или движењето.

При изборот на текстот интерпретаторот треба да води сметка и за своите можности и наклоности, и според нив да се раководи. Текстовите ги избира интерпретаторот. За изборот на драмскиот текст одлучува режисерот, кој при распределбата на текстот, води сметка за актерските особености и квалитети.

Интерпретаторот многу често ќе биде во ситуации да интерпретира говорно и текстови без, или со помали уметнички вредности, како што се информации од дневните збиднувања, политички говори, предавања и слично. Но независно од тоа, од моментот кога овие текстови ќе станат предмет на говорна обработка, треба кон нив да се однесува како и кон секој уметнички текст.

Сосема е јасно дека за да се изврши добар избор на текст, неопходно е да се има основни познавања за тоа, кои поетски вредности придонесуваат одреден текст да се покаже добар и податлив/погоден за сценска обработка. Нив интерпретаторот треба да ги познава и распознава.

Вредности на поетскиот јазик

Можностите на изразување преку јазикот се безгранични. Тоа е особено изразено во поетското творење. Поетскиот јазик овозможува секогаш нови и најразлични јазични комбинации. И тоа, во изборот и групирањето на зборовите, формирањето на мислата, во ритмичноста на исказот, во хармоничноста на

искажаното, во јазикот, стилот и ред други вредности. Може да се случи одреден текст да не ги поседува сите вредности одеднаш, а пак да биде уметнички погоден за говорно пресоздавање.

Треба да се има во предвид дека вредностите со кои треба да се одликува поетскиот јазик, се вредности кои му се својствени и на говорниот јазик. Поетот/авторот, својот уметнички оформен исказ, со сите атрибути што го чинат уметнички, наместо да го предаде говорно, го забележува на хартија. И затоа, при секое говорно остварување на овие текстови, особено од за тоа едуцирани интерпретатори, се раѓаат истите/сличните оние вредности, што се родиле и кај авторот, пред да бидат запишани. Ако поетскиот исказ, на пример, е обликуван со јасна и конкретна сликовитост, би било навистина неприродно да не се оствари/одрази тоа и во говорната интерпретација.

Теоријата на книжевното творештво посочува повеќе вредности со кои треба да се одликува поетскиот јазик, како: а) конкретност на поетскиот јазик б) конкретна сликовитост; в) емоционалност на поетскиот јазик; г) ритмичност на поетскиот јазик; д) функционалноста на поетскиот јазик.

Конкретност. Писателот треба да настојува своите видувања, толкувања, размислувања и чувствувања да ги искажува со прецизен, конкретен и сугестивен јазик. Конкретноста на поетскиот јазик ќе му помогне на интерпретаторот неа да ја оствари прецизно, конкретно и сугестивно. Со тоа не само што од страна на интерпретаторот ќе се одговори со соодветни решенија, туку ќе се овозможи најцелосно изразување на авторовата идеја и порака.

Конкретна сликовитост - е одлика преку која се покажува моќта на поетот своите забеле-

жувања и чувства да ги предава со конкретни слики, со што се оневозможува секакви јазички неодредености. Колку поконкретно ќе бидат оформени сликите и претставите, толку појакно и попрецизно ќе биде и прифаќањето на поетовите описи, мисли, емоции, ликови од страна на консументот (и интерпретаторот). Таа конкретна сликовитост мора да се оствари во неговиот говор при интерпретирањето на текстот, во интонацијата, темпо-ритмот, во искреноста на тонот, во обојувањето итн.

Емоционалносѝ. Емоционалното чувствување на појавите, собитијата, карактерите, забележувањата, што поетот ги вградува во својата творба, ја даваат емоционалната страна на поетскиот јазик. Секој поетот тоа го прави на нему својствен јазик и стил. За поетот секој збор, мисла, во поетскиот јазик добива понагласено место отколку во стварноста. Неговиот исказ е хармонично стилизиран и со засилена емотивна поткрепеност наспроти обичниот, секојдневен начин на изразување. Својата намера ја искажува згуснато, прецизно, конкретно, сликовито, со прецизна мисла, но и со богата и повеќеслојна емотивна изразност, која е исклучително значајна за остварување на делото - и како литература и како текст во говорната изведба. Запишаните емоционални импулси во текстот, се основа на емоционалното дејствување на интерпретаторот.

Ритмичносѝ. За ритмот, како еден од најбитните елементи во уметничкото творештво зборуваме на повеќе места. За ритмот во книжевното творештво (поезијата и прозата) поопширно се задржуваме на страна 106 / 119.

Функционалноси на поетскиот јазик. Поетот го насочува својот јазик според/кон идејата и намерата што сака да ја оствари.

Стилски особености на поетскиот јазик

Во откривањето на вредностите на текстот посебно внимание треба да му се обрне и на јазичната и стилската поставеност. Секој автор на себе својствен начин, гледа на појавите, предметите и собитите што ги обработува. Секој поинаку ги прима и ги толкува нив, и различно ги преточува во пишаниот збор. За иста една работа, или случка, некој пишува опширно, некој згуснато, некој посликовито. Некој поет се остварува посилно во драмската форма, друг - во поезијата, трет - во прозата. Некој случувањата ги предава описно, а друг се користи полесно со директниот говор. Сите овие особености имаат силно влијание на начинот на говорното пресоздавање, особено во темпо-ритмот, интонацијата, интензитетот, паузите итн. За влијанието на стилот и јазикот може лесно да се види од посочените потаму примери, каде различната ритмичка разиграност влијае на изборот и начинот на насочување на говорните изразни средства. Еве два примера од кои може да се согледа таа стилска специфичност, и тоа кај ист автор.

Варијанта 1.

Крај патот шуми поток. Силно надојден.
Полноводен. Ала. Зелена. Јури.

- Бу-у-у . . .

- Ох, - се загледа детето во брзите зелени
води на потокот. Застана. Се наведна. Со рака
ја допре водата. Таа струи. Реже. Колку е убаво!

Иван Точко - *Синолички*

Варијанта 2.

Румена синевина извира од земјата, од дрвјето, од камењата, од гривите на потоците, - сонливо струи низ лагот, игра, го полни утрото. Таа. Синевината. Од неа се посини и синоличките: гледаат со посилено опулени очи. Собудени насмевки. Разгорени бакнежи. Синолички.

Иван Точко - *Вино за душиите*

Во првата варијанта имаме динамична и згусната атмосфера. Па говорното осликување ќе го следи таквиот тек и опис во интонацијата, ритамот, динамиката или бојата, со што ќе се долови најпримерно атмосферата. Ритамот ќе биде пожив, а интонацијата разиграна и со посветли тонови.

Во втората варијанта ќе имаме побавно говорно осликување. Ритамот ќе биде бавен, темпото - развлечено, тонското обојување - посветло. Не постојат силни контрасти во описот. Секоја наредна слика е додатен елемент кој ја дополнува претходната мирна атмосфера. Емотивната поткрепа е остварена во помирен тон.

Логичка структура на текстот

Секој добар автор, при структурирањето на своето дело, во содржината, излагањето на мислите, односите, дејствијата, се труди да го оствари во логичен след, со што се олеснува следењето на делото. За да го задржи постојано интересот на читателот, на авторот не му паѓа напамет, уште на самиот почеток на делото да ги открие сите важни информации. И сите наведени мисли, немаат иста важност. Сите ликови во делото немаат иста задача. Авторот одлучува преку кој лик, кое дејствие, кој запис, ќе ја

оствари замислената идеја. Тој, всушност, е принуден да го организира мисловниот материјал во некаков логичен ред, што треба да се запазува и во интерпретацијата на изведувачот.

Логичката структура на текстот, најдобро ќе се согледа ако интерпретаторот се обиде накратко да си го прераскаже делото повеќе пати. На тој начин ќе потврди како го согледал делото и каков впечаток оставило тоа на него. Анализирајќи ја логичката структура на текстот, интерпретаторот треба да открие кој дел колкаво влијание и значење има за мисловната страна на текстот, со што многу полесно ќе може да ја открие и да се воспостави основната мисла во сценската творба. Во откривањето на логичката структура на текстот, треба да се има обзир и за емотивната компонента. Треба да се откријат сите оние места, што се мисловно и емотивно најбитни за делото, зашто се битни и за изведбата. Остварувајќи ги нив постепено и во логичен редослед, интерпретаторот во својата изведба ќе успее да оствари убава перспектива во својот настап. Гледачот секогаш ќе умее да согледа што од што произлегува. Со откривањето на логичната структура, тој ќе ги постави основните дејствителни задачи според кои ќе се одвива неговото говорно дејствување.

Содржина - тема - мотив

Со првото читање, интерпретаторот најјасно ја согледува содржината, темата и мотивот на делото.

Содржината е приказната, која авторот ја раскажува/предава во самото одвивање на дејствието. Содржината е основа на која се градат сите драмски и епски дела. Во лирските творби, со ретки исклучоци, нема приказна.

Темаџа е она за што се говори во делото. Темата може да биде најразлична. Да говори и да објаснува некои општопознати односи или појави, како: љубомора, љубов, завист, скржавост, убиство, војна итн. Основната тема во *Ойело* е љубомората, а во *Ромео и Јулија* - љубовта. Честопати темите од уметничките текстови, остануваат длабоко врежани во луѓето, па така, секое спомнување на љубомора, асоцира или се поистоветува со Отело, а силната љубов - со Ромео и Јулија. Темата, како што погоре видовме се искажува кратко и едноставно. Честопати неа ни ја сугерира и авторот во самиот наслов. На пример: кај Достоевски среќаваме наслов *Злосџорсџво и казна*; кај Молиер *Скржавец*, кај Шекспир тоа е *Скроџенатџа џоройадница*. Интересен пример среќаваме кај Горан Стефановски во насловот *Лей во месџо* каде што авторот во преносно значење навестува/сугерира дека темата ќе се занимава со лет кој логично е неостварлив. Да се лета во место е невозможно. Тоа се две неспоиви нешта. Од таквиот наслов добиваме јасни сигнали за темата со која ќе се занимава авторот. Во лирските творби по правило темата се сугерира во насловот: *Дрво*; *Езро*; *Скојје*; *Очи*; *Денови*; *Таџа за јуџ*; *Љубов*; *Љубомора*; *Зависџи* итн.

Откривањето на вистинската тема е важна за понатамошното првилно и точно дејствување на интерпретаторот. Таа е регулатор за можните заблуди.

Моџивойџ е случката или случките што се обработуваат во приказната. Приказната може да обработува еден или повеќе мотиви. Во *Ромео и Јулија* тоа е љубовната приказна за Ромео и Јулија, но и приказна за нетрпреливоста на семејствата Капулети и Монтеки. Во Хомеровата *Илијада* се обработуваат повеќе мотиви, кои се наведуваат во самите наслови на секое пеење. Нив авторот ги обединил во едно

целовито и завршено дело. Во *Јулиј Цезар* мотивот е смрта на Цезар и борбата за власт.

Восприемање на текст

„Суштината на реченицата или на стихот не произлегува од граматиката, ниту од синтаксата, ниту од реториката, ниту од непосредното значење, туку од вичајоциите и чувствата што постојат и кристализираат во зборовите при пишувањето, а кои подоцна одсвонуват во срцата на слушателите”.

Луј Жув

Литературниот творец, преку својот текст чувствувал потреба, своите емотивни доживувања, размислувања, анализирања и толкувања за појавите да ги изнесе надвор од себе, надевајќи се дека на тој начин неговиот пишан збор ќе го најде патот до срцето на читателот и дека читателот ќе умее да го возобнови во својата фантазија светот што ја предизвикала авторовата творечка возбуда. Читајќи го делото насамо, читателот реагира на мисловно-емотивниот свет на авторот, предаден преку ликовите, описите или дејствијата. Односот што се остварува меѓу авторот и читателот е непосреден. Текстот се восприема само од тој што во дадениот момент го чита текстот. Во таков однос, пресудна улога за вистинското восприемање на текстот ќе има мисловното и емотивното богатство на читателот.

Создавајќи го своето дело, писателот, преку својот стил и јазик му дава на делото посебен код, кој од страна на консументот треба да биде декодиран, инаку текстот ќе остане непрочитан/неоткриен. Кни-

жевниот јазик секогаш носи многу повеќе од тоа што може да се согледа со првото читање.

„Книжевниот јазик - забележува Рене Велек - никако не е само референцијален. Тој е изразителен, зашто го пренесува расположението и ставот на говорникот или писателот. Тој, не само што искажува и го изразува тоа што го соопштува, туку сака и да влијае на ставот на читателот, да го убедува во нешто и најпосле да го менува неговото мислење. . .”⁶⁹

Интерпретаторот е должен да го открие/декодира поетскиот јазик, зашто со декодирањето, освен што ќе се отвори патот за правилно осознавање на вредностите на делото, ќе се најде и одговор за целисходноста од негово преиначување во сценски облик. На тој начин интерпретаторот ќе може преку остварената говорна интерпретацијата да му го открие на гледачот светот, идејата и намерата за која се залагал авторот во текстот, а за која се залага и самиот во својата говорна изведба.

Слики и претстави / творечка фантазија

Научните дисциплини: психологијата, физиологијата, гносеологијата, теорија на информацијата, во кои се обработува сознателниот процес, посочуваат дека при восприемањето на некое уметничко дело, во свеста на човекот се создаваат одредени слики и претстави за восприеманите нешта под директно влијание од личното животно искуство, од односот на восприемачот кон восприеменото и од ситуацијата.

⁶⁹ Теорија на книжевноста, Нолит - 1985.

Познато е дека, предметите и појавите од реалниот свет, човекот ги прима со помош на сетилата. Потоа нив ги бележи, ги складира во својата свест. Заедно со запис-претставата за восприемените предмети или појави, тој во свеста истовремено го запишува и зборот што го означува предметот или појавата. Подоцна, кога ќе се укаже за потребно, доволно да се помисли или изговори само зборот што го означува предметот или појавата, на пример: ветер, дрво, лав и сл., па веднаш, по асоцијативен пат, во неговата свест ќе се возроди забележаната претстава за вистинскиот предмет или појава. Овие порано восприемени и во свеста забележани претстави, го одредуваат и начинот на прифаќањето и формувањето на секоја нова информација. Тоа значи, дека секое ново восприемање е под директно влијание на искуствениот живот на поединецот, како и од начинот на кој искуството ќе се рефлектира при восприемањето на делото, од сознателните можности на восприемачот, од неговата интелектуална и емотивна енергија, од околностите, условите и расположението. Од емотивното паметење.

Восприемањето на уметничкиот текст од страна на интерпретаторот, се остваруваат по истите принципи. Сите слики и претстави што авторот ги остварил/забележал во својот текст, за интерпретаторот се импулси од кои тој поаѓа. Но, понатаму, тие ќе бидат возобновени кај него како резултат на неговото емоционално паметење, или под влијание на сликите и претставите што некогаш лично ги доживеал или имал можност да ги осознае од поинакви извори (читање, гледање, слушање). Но, тоа не значи, дека во текстот запишаните авторови слики и претстави, и возобновените слики и претстави во свеста на интерпретаторот ќе бидат сосем различни. Ќе бидат толку слични или различни, колку што авторот тоа ќе му го овозможи преку својот поетски

јазик, преку богатите поетски слики и претстави што интерпретаторот треба да допре до нив и да си ги претстави.

Гледачот, пак, кој овие вредности на текстот ќе ги прими преку говорот на интерпретаторот, нив ќе ги прифати повеќе како интерпретаторски, а не како авторски. Затоа интерпретаторот треба овие слики и претстави да се обиде да ги претстави и обликува колку што е можно поверодостојно, посликовито, поживо, поконкретно и понепосредно преку својот говор, зашто ако интерпретаторот во својата вообразба/фантазија успее да возобнови побогати/повквалитетни слики и претстави, и ако нив посликовито им ги предочи на гледачите/слушателите, многу посилено и посугестивно ќе биде неговото уметничко дејствување.

Прв впечаток

Со првото прочитување на делото, интерпретаторот, како и секој друг читател, ги стекнува првите впечатоци за содржиата, за темата, за идејата, за поетскиот стил и јазикот, ги осознава ликовите, нивните постапки, ги разбира односите кои владеат меѓу ликовите. Со еден збор, добива, иако површно/недоволно, основен впечаток за делото. При сето ова, најизразен ќе биде впечатокот за основното чувство што провејува во делото. Овие први впечатоци постојано ќе одзвонуваат во мислата и емоцијата на интерпретаторот. Од нив може да се извлечат многу корисни сознанија за подоцнежната реализација. Практиката покажува дека првите впечатоци се со најстабилни вредности и затоа се врежуваат најсилно во умот и емоцијата. Меѓутоа, за интерпретаторовата и за говорната преобразба на уметничкиот текст, овие први сигнали се недоволни. Искусниот интерпретатор, никогаш нема да си дозволи својата уметничка

интерпретација да ја остварува само на впечатоците од првото читање, зашто недоволниот број информации и скудната анализа, ќе ја направат неговата говорна интерпретација во мислата и емоцијата скудна и површна. Практиката, исто така, покажува дека ист текст, во изведба на различни интерпретатори, интерпретиран само, или најповеќе врз база на првите впечатоци, ги прават интерпретациите приближно исти.

Првите впечатоци се (треба да бидат) појдовна основа во градењето на уметничката креација. Со секое ново читање, интерпретаторот ќе се потруди да открие и други, многу подлабоки вредностите, кои се суштествени за делото, но кои во првичното читање останале недопрени. Препорачливо е, првите впечатоците да се забележуваат на лист хартија, за да може подоцна да се споредуваат со впечатоците кои ќе се изродат во процесот на теориската и дејствителната анализа. Споредувањето ќе му овозможи на интерпретаторот да гради/реализира многу побогати, поизразни и поневообичаени говорни интерпретации.

Основен тон - основно чувство

Со првото читање, интерпретаторот добива впечаток и за основниот тон во делото. Во уметничкиот текст, од авторот се забележани најразлични чувства, но едно од нив се наметнува како најдоминантно и тоа го дава основниот тон на делото. Основниот тон (расположение) се формира врз база на *основниот чувство* во делото. Основниот тон произлегува од содржината, од мотивот, од темата, а најповеќе од емотивната изразност. Преку „предизвиканото“ основно чувство, заклучуваме дали делото е весело, тажно, мрачно, разиграно, лесно, драматично, лирич-

но, комично или трагично. Основното чувство го дава основниот тон на делото.

Искусниот интерпретатор не треба да го занемари основното чувство, но ако сака да постигне побогата тонска раскошност во својата интерпретација, секогаш ќе треба да се потруди да ги согледа и другите чувства кои се подзатскриени, и не така јасно уочливи. Понекогаш авторот намерно го затскрива основното чувство, а исфрла во прв план некое друго. Во такви случаи интерпретаторот треба да биде внимателен зашто множе и себе и гледачот да го наведе на крив пат, без за тоа да биде свесен интерпретаторот. Присутноста на другите чувства не го анулираат основното чувство, туку му служат и го надополнуваат. Не е препорачливо својата говорна интерпретација, изведувачот да ја заснова/гради само на основното чувство, бидејќи лесно може говорната интонација да помине еднолично и во шаблонизирани вредности. Сигурно дека основното чувство во неговата говорна интерпретација ќе има најистакнато место, но секогаш треба да биде во некаков хармоничен сооднос со другите присутни чувства. Говорното остварување на основното, и на сите други присутни чувства, ќе зависи од способноста на интерпретаторот да ја изнајде за секое од нив најприкладната интонација.

Во песната *Очи* од А. Шопов⁷⁰, основното чувство се покажува низ болот и тагата по изгубената другарка. И тие провејуваат низ целата песна како основно расположение. Но, со анализата ќе се открие дека, покрај основното чувство, во песната провејуваат, дури некогаш и посилено притискаат и другите чувства, кои му даваат на текстот побогата/поразновидна емотивна изразност.

⁷⁰ Песната *Очи* е дадена во материјалот за вежбање.

Во песната *Денови*, каде поетот пее за маките низ кои минува македонскиот работник, со првото читање како доминантно се наметнува едно таговоно и жаловно чувство.

Како на вратот ѓердани
ниски камења студени,
така на плешки денови
легнале та натежнале.

Денови ли се - денови
аргатски маки големи.

Стани си утре порано
дојди си вечер подоцна,
наутро радост понеси
навечер тага донеси -

ај, пуст да е, пуст да би
останал живот кучешки! . . . итн.

Точно е дека при читањето на овие стихови најсилно блика едно болно и таговоно чувство. Но исто така е точно дека одредени зборови во стихот сугерираат и подруги чувства, кои или го дополнуваат исказот, (ниски камења, аргатски маки, тага донеси), или се спротивставуваат на основното чувство (радост понеси/пуст да би останал). Иако интонативната линија во интерпретацијата ќе биде под силно влијание на основното расположение, токму овие подруги чувства ќе придонесат говорењето на песната да не се оствари само во тегобна/таговна интонација и со едноличен емотивен тон на тагување и помирување со ситуацијата за која се говори, што во дадениот пример сигурно не била основната намера на поетот. Сигурно дека Рацин не би потрошил толку поетска вештина за да опише само една мачна состојба. Со посериозна анализа ќе се увиди дека во стиховите - *Ај*

иустѝ да е, иустѝ да би осѝанал, живоѝ кучешки - поетот, иако накратко, но сосем јасно го искажува својот револт, пркос и протест. Затоа, ќе биде многу поделотворно ако во говорната интерпретација на *Денови*, особено во некои стихови, во основниот тон провејува чувството на револт и бунт, во кој ќе се чувствува и повикот за елиминирање на постојните неправедни состојби во кои се наоѓа работникот.

Во песната на Миладинов - *Т'џа за јуџ*, основното чувство не е (не е само) тагата и носталгијата по родниот крај, како што стои и во насловот. Сигурно дека таквото чувство е присутно во песната, и секако тоа треба да се забележи и во говорната реализација. Кај Миладинов, таговното и носталгичното чувство произлегува од убавите чувства (од убавите слики) што се возобновуваат во неговите сеќавања. Овие убави спомени и радосни чувства, како контрапункт на тегобноста, го даваат основниот тон на песната, достигнувајќи кулминација кон крајот во песната. На нив треба да се гради говорната интерпретација на оваа убава поетска творба.

Основна идеја

Основната вредност на секој уметнички текст се огледа во идејата - основната мисла заради која авторот ја кажува приказната. Таа се протега од почетокот до крајот на делото, низ предметот за кој се говори. Основната мисла е како река во која се влеваат многу потоци. За да се оствари исказот со поголема конкретност и јасност во основната мисла, авторот го збогатува со ред други мисли. Сите авторови мисли, описи, слики, дејствувања на ликовите, сите емотивни реакции, се елементи преку кои треба да се оствари основната идеја. Не постои дело без идеја, односно не постои дело во кое не се кажува и суге-

рира баш ништо. Впрочем, авторот го пишува текстот затоа што сака преку идејата да му пренесе нешто на читателот, да му сугерира, да му порача. Идејата го испровоцирала авторот да го создаде делото, како што го провоцира и изведувачот да се зафати со негова сценска интерпретација.

Откривањето/осознавањето на основната идеја на текстот е најбитна задача за интерпретаторот, зашто од неа произлегуваат задачите, намерите и обврските што интерпретаторот ќе треба да ги остварува во своето говорно и физичко дејствување. Идејата ја води и ја оправдува уметничката интерпретација. Најчесто основната идеја е јасно уочлива, па интерпретаторот успева да ја открие уште со првото читање. Меѓутоа, основната идеја не секогаш е јасно уочлива, зашто неа авторот свесно ја подзатскрил, од за него оправдани причини. Понекогаш, за да ја открие, тој треба да осознае многу повеќе информации, на пример, за авторот, за неговиот интерес, за времето кога тој живеел, за општествените и социјалните збиднувања што го предизвикале неговиот творечки дух, за неговит однос и став, за реакциите што авторот и неговите дела ги предизвикале, не само во времето кога биле создадени, туку и во различните епохи и кај различните општествени слоеви, потоа каков е, и колкав е, и во што е придонесот на авторот и неговото творештво за развојот на човековата мисла. На тој начин изведувачот ќе ја согледа појасно основната идеја на обработуваниот текст. Откривањето на идејата зависи во многу од самиот интерпретатор. Колку интерпретаторот има поширока теориска наобразба и побогата животно искуство, толку полесно ќе ја открие вистинската идеја за која се застапува авторот и ќе успее да ја направи „своја“, како дел од своето размислување, така што во својот настап ќе биде поуверлив и понастојчив да ја потврди нејната исправност. Откривањето на основната

идеја на текстот може да се осознае на повеќе начини. На пример:

- Во многу текстови ликовите сами вербално/декларативно ја кажуваат основната идеја на авторот.
- Идејата може да се наоѓа во проблемот за кој најмногу се говори во делото.
- Идејата се наоѓа во репликите на ликовите.
- Идејата се наоѓа во постапките/дејствувањето на ликовите.
- Идејата може да се извлече од „мисловно-емоционалната диспозиција која, независно од ставот, карактерот, или односите на ликовите, спонтано, на сосем посебен начин, доследен во својата недоследност, се јавува кај сите ликови, било во кој момент од дејствието.“⁷¹ (Во делата на Чехов на пример).
- Преку проучување на некои историски моменти кои се предмет на обработка во делото итн.
- Во прозните расказни дела, идејата се наоѓа во описите, во размислувањето на авторот.
- Во поетските творби идејата ја откриваме во непосредноста на поетскиот мисловно-емотивен исказ. Во песните идејната порака авторот ја транспонира многу посуптилно, понекогаш и подзатскриено, но секогаш е тука, во самиот поетов исказ.

Осознавајќи ја попрецизно основната идеја на делото, интерпретаторот ќе добие доволно сознание, дали и колку идејната порака, сугерирана од авторот, ќе биде интересна и прифатлива за современиот гледач. Интерпретаторот треба да умее идејата да ја направи транспарентна и сфатлива за гледачот.

Со оглед на тоа што идејата на делото, интерпретаторот ја прифаќа според своите убедувања, треба

⁷¹ Ј. Кулунџиќ, стр. 170.

да се внимава, да не дојде до отклонувања, па дури и до разидување меѓу идејата на делото и идејата во изведбата, под изговор дека текстот треба да се осовремени. Големите поетски дела се одликуваат со секогаш актуелна идеја. Треба само да му се приближи на сензибилитетот на современиот гледач. Отклонувањето, или преиначувањето на авторовата идеја, не треба да се прави по секоја цена, особено ако за тоа нема причина. Но и тогаш, кога на такво нешто ќе се реши изведувачот, треба да го направи тоа со мерка, за да не се наруши или да се искривозначи истата, ако веќе се инсистира на авторовиот текст.

Често доаѓа до забуна, па темата, а и основното чувство, се третира како основна мисла.

Откако интерпретаторот ќе ја открие основната идеја на делото, најдобро ќе биде ако неја ја формулира напишено, колку што е можно пократко и поконкретно, како што тоа на пример, го прави Г. Стефановски со самиот наслов во драмата *Лејл во месџо*. На тој начин ќе му биде полесно да ја воспостави основната идеја за која ќе се залага во сценската изведба. Основната идеја е тесно врзана за основниот конфликт. Во *Лејл во месџо* конфликтот се раѓа од желбата на човекот да се оттргне од она што е и каде е, и од неможноста да го направи тоа. Па така, уште во самиот наслов, авторот ни го сугерира конфликтот, а ни ја сугерира и основната мисла. Тематски, делото на Стефановски обработува лет што не може да се оствари. Познато ни е од физичките закони дека летањето во место е невозможно. Со одредницата - во место, авторот потенцира две реално невозможни и неостварливи нешта. И конфликтот е неминовен. Во место не може да се лета. Во место може само да се биде и да се остане. Но, потребата да се полета е идејата за која се залага авторот. Треба да се полета, физички или духовно - сеедно. Треба да се полета за да се надминат ненад-

минливите нешта, битни за човекот, за неговиот народ. Неможното да се направи можно. Треба да се тежнее кон промени. Значи, спротивставувањето, конфликтот што ни го сугерира авторот во насловот, всушност е, посочување на основната идеја на делото.

Во насловот на песната *Денови*, Рацин ни сугерира дека ќе говори за некакви денови и потоа ја пее приказната за деновите кои минуваат во тешкотија и мака. Идејната основа на песната *Денови* ја согледуваме во поетовиот став, каде што тој ни укажува за неправедната положба во која се ставени одредени општествени слоеви - непосредно, но посредно застапува и сугерира промени и воспоставување на нови односи. Тоа сосем јасно се чита од самиот наслов *Бели муџри*.

Основна идеја во интерпретацијата

Кога некој ќе рече дека ја познава драмата *Хамлејџ*, не е јасно, дали неја ја знае од читање, или од театарска изведба. Шекспировиот *Хамлејџ* или Рациновата песна *Денови*, се творби кои еднаш засекогаш се запишани такви какви што ги создал авторот и други исти текстови не постојат. Што значи дека идејата во текстот секогаш е иста/постојана, а таква постои во делото за секогаш. Меѓутоа, восприемањето на идејата, не само што варира од читател до читател согласно неговите сфаќања и образованоста, туку варира и согласно времето кога се чита делото и географскиот простор каде текстот се чита, односно се изведува делото.

Оттука, не треба да изненадува што драмкиот текст, преиначен во сценска изведба, од повеќе причини (различни изведби, различни простори, различно време, различни уметнички сензибилитети) може да прозвучи со модифицирани идејни пораки. Шекспи-

ровиот *Хамлејѝ*, кој се одликува со стабилна основна идеја, во современите сценски постановки се извлекуваат идејни пораки што одговараат на современото живеење, а кои се сигурно поразлични од идејните решенија што се нуделе во претставите од времето на Шекспир. Значи, колку и да сакаат интерпретаторите да се држаат строго до идејата на авторот, секоја нова сценска постановка, се остварува, помалку или повеќе, со поинаква идејна основа блиска на сензибилитетот на современиот човек. Освен тоа, и во изведбата остварената идеја може да се протолкува од гледачите различно, зашто нив ги има со различни сфаќања, со различно образование и со различни убедувања.

Идејата која се сугерира во сценската изведба може да биде идентична со идејата на авторот, но да биде и збогатена со нови актуелни идејни пораки, за кои свесно ќе се залагаат остварувачите на претставата. но сепак треба да се биде внимателен, за да не дојде до застранување од идејата на делото, кое тешко ќе може да се оправда. Треба да се настојува, идејната основа на текстот да биде добро согледана, па дури потоа да се надградува и осовременува во сценската постановка. Ако интерпретаторот сака да врши некои поголеми/различни идејни измени, треба да тие да бидат во границите на прифатливото, но не спротивни на идејата на писателот. Инаку ќе се работи за нешто што би било неспојливо со идејата на текстот.

Во градењето на идејната основа во постановката, изведувачот треба да има јасна претстава *за што и што треба да се промени во сфаќањето и однесувањето на гледачот и како да се влијае на гледачот за да ги прифати посочените идеи.*

Во драмското дело идејната основа се остварува преку говорното и физичкото дејствување на ликовите во заедничката сценска игра. Што значи дека

актерот е тој, кој со помош на изразните средства - говорни и физички, придонесува да се оствари зацртаната идеја. Може да се случи, говорно-физичките карактеристики со кои актерот го остварува ликот, да се остваруваат на начин што не и погодува на основната идеја за која се залагаат другите учесници. Секое негово поголемо отклонување само го отежнува остварувањето на основната идеја во претставата. Тој е должен да се прилагоди кон заедничката игра.

Секое осовременувањето на делото најлесно се реализира преку основната идеја во претставата. Таа треба да биде јасно уочлива и прифатлива. „Основната идеја на претставата мора да содржи конкретен суд за предметот изложен во делото со помош на одредено случување; таа мора тој суд да му го кажува на современата публика и преку неа да одговара на современите прашања; и таа преку одговорите мора да ги потстрекнува гледачите. Најпосле, со неа мора да биде опфатена секоја поединост од претставата, така испреплетена што сама по себе се наметнува како единствен логичен заклучок во вистинското прикажување на збиднувањата, а не како нешто однадвор накалемено.”⁷² Преку основната идеја во сценската изведба, изведувачот настојува да изврши влијание врз умот на гледачот, но и да одговори што е тоа што сака преку својата изведба да промени во сфаќањето и однесувањето на гледачот. Основната идеја од сценската изведба треба да биде конкретна, вистинита и активна. Треба, преку сценската поставка, идејно да се приближи до мислата и чувствата на современиот гледач, ако не се сака интерпретацијата да ни заличи само на час по историја. Уметничкиот текст не е сувопарно историско четиво со факти и бројки. На гледачот не му е најважно да ги

⁷² Х. Клајн, стр. 50.

проследи само историските собитија. Можеби тој доволно добро ја познава историјата. Тој, пред сè, сака да проследи сценска игра во која се дава една можна вистина од минатото остварена преку дејствувањето на живи луѓе - актерите.

Основната задача, што интерпретаторот/изведувачот треба да ја спроведува, е, преку сценската визија да го сврти вниманието на гледачите кон позитивните или негативни аспекти на човековото однесување, и преку своето сценско дејствување да изврши влијание врз умот на гледачот во саканата насока. Дали убиството на Цезар во делото *Јулиј Цезар* е историски веродостојно, најмалку е битно. Да се настојува *Јулиј Цезар* да се прикаже само како историска приказна, а самиот Цезар како човек на едно историско минато, е беспредметно. Побитно е, како сето тоа е остварено во драмското дејствие, како притоа дејствуваат јунаците во драмата, како размислуваат, што говорат. Тоа најмногу влијае врз гледачот. Затоа, од идејна смисла, потребно е да се остварат такви идејни решенија, кои ќе бидат актуелни денес и блиски на современите збиднување, со што ќе се оправда поставувањето на делото.

Или пак, идејата што Рацин ни ја сугерира во *Денови*⁷³, во ововремена говорна интерпретација ќе се предаде на начин кој ќе кореспондира со современоста, иако идејата од песната останува непроменета. Општествените односи од времето за кое пишува Рацин, а кои ја испровоцирале неговата творечка индивидуа, не се исти со односите денес. Пишувајќи за мачните денови, за деновите на бесцелност, бесперспективност, што ги минува македонскиот човек-работник, носечка порака на Рацин е да нестанат засекогаш неправдите и сите луѓе да бидат еднакви и рамноправни. Сите луѓе да бидат луѓе. Ако интерпре-

⁷³ Песната *Денови* целосно е дадена во вежбите.

таторот песната ја гради врз таквото размислување, за кое се залага и Рацин, никогаш нема во прв план да го истакне само плачливото тагување над судбината на македонскиот човек, што на некој начин ќе значи и помирување со судбината, туку ќе се потруди да ја реализира песната говорно со вредности и средства кои ќе ја посочат/сугерираат вистинската авторова порака, која не само што била актуелна за времето на поетот, туку е актуелна и денес, но и утре. Во интерпретацијата на Рациновата песна, ќе треба, како што погоре рековме, да се сугерира незадоволство и непомирување, да се сугерира активност која треба да доведе до промена на неправедните опишани состојби. Тоа што се случувало тогаш, никогаш повеќе, и никаде да не се случува. Интерпретаторот ќе ги потенцира и сугерира во својот тон идејната страна за која Рацин се залага, иако подзатскриено.

Логичен говор - мисли и чувства

Човекот своите мисли и чувства, во меѓусебната комуникација со другите нему слични, ги остварува преку говорот, или поточно, со посредство на *логичниот говор*.⁷⁴ Следејќи ја внимателно секојдневната говорна комуникација, се забележува дека говорната интонација, ретко кога се одвива во рамна и монотона линија, туку дека секогаш е раздвижена и разиграна, со постојани промени во јачината, бојатата, висината, интензитетот, паузите, итн. Иако се работи за сложен говорен процес, ова тонско модулирање, кое е резултат на смисловно-емотивните сигнали, во секојдневната комуникација се прави лесно и совр-

⁷⁴ Терминот *логичен говор* го практикуваме најчесто при означување и на смисловниот и на емотивниот говор, како што обично и се користи во театарската терминологија.

шено точно, без никаква погрешка. Сè се одвива спонтано, без претходни подготовки. Не се забележува дека говорникот прави некои посебни усилби при смисловно-емотивното изразување. Тоа доаѓа оттаму што соговорниците знаат за што разговараат, позната им е темата, па секој нов збор, секоја нова мисла, е нивна природна реакција која е поттикната од животните потреби, од условите и односите. Животната потреба, која го побудува и насочува дејствувањето на умот и чувствата на говорникот, овозможува да се оствари во обете основни насоки: смисловната и емотивната. Со цел да ја олесни комуникација, иако несвесно, говорникот вршејќи смисловно и емотивно вреднување, му овозможува на соговорникот да добие разбирлива и јасна информација. Притоа, се чувствува дека на некои места, интонацијата во исказот го достигнува својот најистакнат дел/врв, додека на други места таа е со послаб интензитет. Логичното одредување во исказот се остварува со подзасилено и поинтензивно од значењето што поимот го има во организирањето на смисловноста. Ударот на доминантниот збор излегува како резултат на логичното (смисловното и емотивното) дејствување во говорот.

Преку логичниот говор, човекот ги искажува/соопштува своите мисловни пораки, душевни состојби и расположенија. Но човекот своите чувства може да ги покаже и немушто или беззборовно, преку крик или смев, што се смета за чист *емоционален говор*, или, пак, со мимичко-пантомимичко изразување. Меѓутоа, чистиот емоционален говор, ни оддалеку не може да ги задоволи сите човекови потреби на изразување, особено денес, кога под влијание на разновидните ситуации и односи, емоционалниот живот станува се побогат, посложен и поразновиден, па беззборовниот говор станува претесен и преедноставен, за да со него се изразат повеќеслојните и сло-

жени чувства. Освен тоа, со развитокот на општествената заедница и нормите на заедничкото живеење, го тераат човекот своите емоции да ги манифестира многу повоздржано, контролирано, да ги потиснува или придушува, па дури и да ги сокрива, или пак да ги изразува/објаснува со описни зборови, со што во изразувањето доминантен станува мисловниот говор. И покрај тоа, човекот не може, па макар и со пригушен/потиснат говор, да го ослободи потполно говорот од емотивна изразност, зашто тешко може да се оствари сосем неутрален исказ. Најпосле, човекот не би бил тоа што е, лишувајќи се од своите емоции.

Логичниот говор е основа на секое интерпретаторово говорно дејствување. Пресоздадената преку него авторова мисла, тој најцелосно и најверодостојно може да ја оствари/изрази и транспонира до гледачот/слушателот само ако е смисловно и емотивно вреднувана. Емоционалниот говор се јавува кога „одредена емоција ја врзуваме за логичкиот говор или кога логичниот говор со определена емоција ја условуваме со средствата за изразување на емоцијата.“⁷⁵ Уметничкиот текст кој интерпретаторот го пресоздава говорно, за да се оствари кај слушателот, треба да се оствари со точно смисловно и емотивно вреднување. Можеби притоа, во зависност од текстот, некогаш повеќе ќе се апелира на мисловната релјефност на исказот, а некогаш на емотивната, но секогаш треба да се води сметка за нивната меѓузависност. „Во говорното толкување на одредена литературна материја секогаш наоѓаме две основни компоненти - логичките и емоционални вредности. Тие во уметноста на говорот толку се испреплетуваат така што е тешко да се одвојат една од друга, а говорниот исказ да се сведе само на чиста логика или на чисто емоционални квалитети“.⁷⁶ При теориската анализа и прак-

⁷⁵ Ј. Кулунџиќ, *Фрагменти за теоријата*, стр. 44.

⁷⁶ Обрад Недовиќ, *Говорна култура*, стр. 187.

тичната обработката на текстот, изведувачот треба авторовата мисла да ја прифати како своја. На тој начин ќе биде во состојба да ја оствори со вистински смисловни и емотивни вреднувања. Секогаш треба да се оствари точно смисловно одредување, но и со одветна емотивна поткрепа на смисловно изнесениот исказ. Ако говорниот исказ е остварен само во смисловниот сигнал, без емотивно вреднување не може да смета на поголеми уметнички дострели. Од друга страна, ако говорот се покрие само емотивниот, без точно смисловно разграничување и вреднување, колку и да биде емотивно богат говорот, ќе прозвучи нејасно и несредено, па и неконтролирано. Во уметничкиот говор, каде постои порака, цел, намера, задача, секогаш треба да се воспостави хармоничен однос меѓу мислата и емоцијата. „Додека степенот на усогласеноста на мисловно-емоционалните вариетети со облиците на исказот не се појавуваат во спонтанниот говор како некој позначаен проблем, дотогаш ускладувањето на тие нијанси се јавува како особено значаен чинител во било кој вид интерпретација.“⁷⁷ Сето ова покажува колку актерот треба да има изострено чувство при обработката и транспонирањето на уметничката порака во мисловно-емотивните рефлексии.

Логичното вреднување во говорот за интерпретаторот е од примарно значење, заради тоа што текстот што интерпретаторот го говори, смисловно е формиран од друг (авторот), а не од него самиот. Токму во тоа е и проблемот. Сигурно дека авторот, при создавањето на исказот во себе, имал точен однос за смисловно-емотивната врска и за важноста што секој збор го има за исказот, меѓутоа, проблемот е во тоа што не постои начин, освен ако не ги сметаме интерпункциските знаци, авторот да му соопшти на

⁷⁷ Ѓорѓевиќ, *Грамаѓика на српскохрватската дикција*, стр. 77.

интерпретаторот, на пример со која интонација, со која боја, висина, интензитет или ритам-темпо да ја обликува фразата, и како најточно и најсоодветно смисловно и емотивно да се вреднува секој збор и секоја мисла при изговорот итн.

Точно дека преку интерпункцијата во текстот, авторот испраќа некакви сигнали, од кои интерпретаторот може да осознае како во авторовиот внатрешен говор се остварувал исказот пред да биде запишан, но тоа не е доволно. Затоа, интерпретаторот е принуден сепак, сите говорни решенија, врз база на понудениот текст и забележаните интерпункциски знаци да ги пронајде и оствари сам, според своите можности и сфаќања. Интерпретаторот треба да открие/декодира што точно текстот кажува; како се кажува, и што се сака да се постигне со кажаното. За да може да ги разреши овие прашања, изведувачот треба да проучи што се му претходило на исказот, да ја познава добро темата, да ја има осознаено логичката структура на текстот, основната мисла, ставот на авторот, пораката итн. И дури потоа да определува кој од наведените зборови е повеќе, а кој помалку, значаен за исказот, со што ќе може интерпретаторот да создаде точна и прецизна говорна интерпретација. Логичното вреднување треба да остварува преку сеопфатна разработка на сите елементи кои придонесуваат да се оствари тоа, како: интерпункциските знаци; говорните тактови (колони), логичките паузи, смисловниот акцент, поттекстот, емотивните сигнали итн. Смисловното разрешување и определувањето на смисловниот акцент, се обработуваат според законите на логиката, а одредувањето, пак, на емотивниот акцент, во целост зависи од чувствата на поединецот, и начинот на кој тие се рефлектираат кај него. Интерпретаторот треба првин себе да си го разјасни исказот ако сака да му биде јасен и на гледачот. Затоа при логичното вреднување интерпретаторот

треба секогаш да поаѓа од односот: текст - контекст - поттекст.

Поттекст

Можностите на разновидно изразување во говорот се бескрајни, благодарение на можното групирање и комбинирање на различните гласови во зборови, колони, реченици (мисли). Но значењето/пораката на мислата, може, под влијание на поттекстот, на она што сака да се искаже со исказот, да се менува, иако не се менува редоследот на зборовите во неа. „Секоја мисла тежнее да состави едно со друго, да се движи, сече, шири, да воспоставува односи меѓу нешто и нешто, со еден збор, врши некоја функција, некоја работа, решава некоја задача.“⁷⁸ За точното извршување на функцијата и решавањето на задачата најмногу придонесува поттекстот. Колкава е важноста на поттекстот може да покаже и тоа што пишаниот исказ, под влијание на поттекстот, може во говорот да се оствари со различни значења. Не секогаш има, или мора да има совпаѓање, меѓу тоа што е запишано во зборовите, и тоа што навистина се мисли. Во преиначувањето на запишаната мисла во говор, интерпретаторот треба да се раководи според поттекстот, и со говорните изразни средства секогаш да го следи поттекстот. Една иста реченица, може во говорот да прозвучи мелодиски различно ако зборовите се иницирани од друг поттекст (затскриена мисла). За овој проблем, што претставува „криење на мислата зад зборот“, како што забележува Виготски, најпрво се судриле уметниците. „Тоа, што во областа на дејствието се нарекува основно дејствие, во облас-

⁷⁸ Виготски, стр. 388.

та на говорот го нарекуваме поттекст⁷⁹. Треба да се има јасен поттекст, со што ќе биде остварена вистинската говорна намера. „Во моментот на остварувањето, зборовите се од поетот, а поттекстот е од актерот.“⁸⁰ Без поттекстот говорот делува нејасно и бесперспективно, и недоволно сугестивно за да ги возбуди во фантазијата на гледачот потребните слики и претстави. Говорот ќе биде толку појасен и повистинит, колку што е поточно согледан/определен поттекстот. Со поттекстот се изразува „внатрешната смисла на зборовите, активно насочена кон откривање на главната идеја на произведеното; поттекстот, заснован на нашите внатрешни претстави, ги уточнува и оживува нив, бидејќи внатрешниот живот на зборовите го менуваат значењето со поттекстот, во зависност од задачите, што си ги поставуваме“⁸¹ Врз основа на поттекстот човекот е во состојба една најупотребувана секојдневна изјава - *Добар ден!*? да ја изговори со најразлични интонации во која ќе се чувствува загриженост, молба, тврдење, прашање, со што ќе се менува и значењето на искажаното. И сите овие промени ќе се чувствуваат во мелодијата, во интонацијата на говорот.

Добар ден! = како поздрав.

Добар ден! = посакување денот да биде добар.

Добар ден. = денот е убав.

Добар ден? = дали е денот добар.

Добар ден? = дали денот е финансиски добар.

Добар ден. = со спротивно значење, дека денот е за никаде. Итн.

Не текстот, туку поттекстот ја формира говорната мелодика на фразата. Поттекстот доведува до поед-

⁷⁹ Станиславски во *Работиња на актиерот над себе*.

⁸⁰ Исто .

⁸¹ Всеволод Аксенов: *Искусството на уметничкиот говор*, стр. 114.

ноставување, разјаснување и конкретизирање на намерите на говорникот. Поттекстот го прави говорот богат, содржаен, и пред сè - дејствителен. Поттекстот насочува, согласно намерата и целта, што со исказот треба да се постигне. Сето тоа придонесува поттекстот да има најзначајно место во уметничкиот говор. Во многу реплики доаѓа до криење на вистинската говорна намера. Но и тогаш, кога нема такво криење, поттекстот му помага на актерот да го одреди правецот на своето говорно дејствување, со што интерпретаторот ќе биде во можност да го презентира исказот со интонација во која ќе ја содржи намерата и која ќе одговара на конкретната сценска ситуација. „Поттекстот е мост кој води од областа со која глумецот потполно владее, кон она со која допрва треба да го овладее. Тој во изговорот го кажува тоа што текстот, со оглед на сите дадени околности, само го навестува.“⁸² Поттекстот се остварува преку говорните дејствија/дејствувања на актерот и затоа во неговиот говор се добива значењето што се извлекува од поттекст, од тоа што навистина се сака да се каже. „Зад секој исказ се наоѓа намера. Затоа, Станиславски напоредно со текстот на делото, ја запишувал намерата/сакањето = *сакам да*, што одговара на секоја реплика и која ги побудува мислата и говорот на драмскиот јунак.“⁸³

Текст - реплики	назначена намера
Софија	
Уф, Чацки, се радувам што ве гледам.	Сака да ја скрие збунетоста.
Чацки	
Радувајте се, на здравје! Но кој се радува така искрено	Сака да ја засрами со потсмей. Како не ви е срам!

⁸² Х. Клајн: стр.126.

⁸³ Примерот го наведува Л. Виготски во *Мислење и говор*, стр. 389.

како вие?

Ми се чини најпосле, дека,
подбоцнувајќи ги луѓето
и коњите, се забавував
единствено јас.

Лиза

Ете, господине, нема ни пет
минути како ве спомнувавме.
Госпоѓо, кажете сама!

Сака да ја предизвика на
отвореност.

Сака да ја смири
Сака да и помогне на Софи-
ја во незгодната состојба

Софија

Секогаш, а не само сега.
Не заслужувам да ме пре-
корувате.

Сака да го смири Чацки.
Не сум виновна за ништо!

Ако поттекстот не е јасно видлив во текстот, интерпретаторот треба да се потруди да го открие. Тој е должен да го направи тоа. А тоа ќе го направи според тоа колку умее/успеал да го протолкува напишаното. Од поттекстот зависи дали исказот ќе биде точно, приближно точно или неточно изговорен, а со тоа и протолкуван текстот.

Говорен такт / колон / блок

Слушајќи го внимателно говорот, ќе забележиме дека говорникот врши говорно раздвојување (групирање) во помали целини кои најчесто опфаќаат повеќе зборови во една интонациска целина, таканаречен говорен такт (колон). Говрниот такт е најмалата ритмичко-мелодиска, и основната мисловно-емоционална единица на говорот. „Интонацијата (подигањето и спуштањето на гласот, забрзаниот и забавен изговор, одморите) го одвојува јасно, помалку или повеќе, едниот од другиот колон.“⁸⁴ Интонацијата ги опфаќа

⁸⁴ Томашевски, стр. 87.

зборовите по значење за мислата, а паузите меѓу два такта/колона, го засилуваат смисловниот ефект. Во секој говорен такт логичниот (смисловниот) акцент паѓа на еден збор кој ја дополнува мисловноста на пошироката фраза. Другите зборови добиваат своја тонска јачина според важноста што ја имаат за организацијата на смисловноста на исказот.

Групирањето на зборовите во говорниот такт, не се одредува според правилото на синтаксата, која вели дека и најмалата реченица треба да има подмет и прирок (со ретки исклучоци), зашто говорниот такт, може да се состои и само од еден (иако поретко), два или повеќе зборови, независно од бројот на слоговите и распредот на нагласените и ненагласените слогови. Како говорникот, во моментот на изговорот ќе ги оформи говорните тактови, во многу нешто зависи од „индивидуалната слобода на говорното лице“. Бидејќи „блокот е основна дијалошка единица и како таква претставува одредена, субјективно маркирана и неповторлива говорна реакција на исто така одреден, субјективно маркиран и неповторлив потстрек...“⁸⁵

Говорните тактови ја прават мислата едноставна, јасна и разбирлива, а со тоа и со природна изразност. Интерпретаторот што својот говор го спроведува по говорни тактови, му дава можност на гледачот подобро да ја разбере содржината и смислата на исказот.

Говорните тактови влијаат на сеопштата ритмичност на говорот. На места каде „колониите (тактовите) се кратки и јасно одвоени, се добива отсечен, брз, енергичен говор. Кога колоните се долги и со нејасни граници, како да се прелеваат една во друга, се добива неодреден, придушен, бавен ритам.“⁸⁶ Говор што се остварува според говорни тактови, звучи

⁸⁵ Боевиќ: *Грамајтика*, стр. 140.

⁸⁶ Томашевски, стр. 88.

природно и веродостојно. Тоа се чувствува во сите говорно-изразни средства.

Во следниот пример, со секој нареден колон, се чувствува се позасилена раздвиженост и забрзаност во темпо-ритамот, со што се остварува во градацискиот климакс и антиклимакс.

Почнаа да баботат / алати, / чекани, / секири, бичкии, / лопати. // Се крена голема музика / од цагор / и извици. // Тркала крцкаа / и носеа материјал, / ќересте, / дрва, / талпи, / камења, / тули, / вар. // Вмиг се креваа конструкции, / навлакливи робови, / небаре никнати од земја, / ги речеа камењата. //

Говорниот такт најчесто е составен од повеќе зборови, обединети во мисловна целина, кои во изговорот се подведуваат под една интонациска целост. Иако интонацијата ги опфаќа (може да ги опфаќа), сите зборови во колонот/тактот, секој што го познава јазикот, сосема точно знае кои зборови се употребени во колонот и и лесно за разбира смислата на изреченото. Меѓутоа, оној кому јазикот му е туѓ, или не го познава доволно, не може да ја определи границата меѓу зборовите, ниту пак да каже колку зборови се опфатени под единствената говорна интонација на колонот, како во следниот исказ:

- *При викој мајчин народој сѝајисано се сѝресна
и нејзе ѝаји и сѝори мал.*

кој во изговорот се остварува најчесто во следното интонациско поврзување:

ѝривикојмајчин // народојсѝајисаносесѝресна //
иѝајисѝоринејземал. (Прличев)

Да, / яс одам, // - йовїори друґарой Рашїаков, // -
одам, // можеби, засекоґаи. (Чинго).

Да / јасодам / њовѣторидруѣароѣРашиѣаков / одам //

можебизасекоѣаш.

При рецитирањето на поетските текстови, за да ја истакне важноста на секој збор во поетската мисла, интерпретаторот прави пауза после секој стих, одделувајќи го со пауза, со што зборовите, или зборот, што во случајов се однесува како колон/такт, најчесто изговорени под единствена интонација, добива поголемо изразно значење.

Тие веѓи / (ѿшевеѓи)
меѓи /
на подот во понорот / (наѿодоѿвойонороѿ)
пат во подземни места / (ѿаѿ(ѿ) воѿодзем-
ниѿемесѿа)
темно вретено на торнадо // (ѿемновреѿено-
наѿорнадо)

од кое заоѓа свеста. /// (оѿкоезаоѓа(/)свесѿа)
Порѿреѿ - Конески.

Во расказот *Вино за душиѿе* на Точко, колоните со придавка и именка се изговараат со единствена интонација. Меѓутоа, под влијание на чувствата, тонскиот удар се става на зборот што ја засилува емотивната вредност, при што како да се чувствува некаква граница меѓу двата збора. На пр. ***Сѿрасни_бранувања*** (*единсѿвен ѿоим*). Ако исказот се кажува без, или со послаба емотивна подршка, само со смисловен акцент, тогаш поизразито ќе се оствари единствената интонација. На пр. *Сѿраснибранувања*.

Копнее (/) и снегот_под_гранките. // Пролет.
/ Отворени_конаци. / Богати_трпези. / Пролет. /
Густи_сокови. / Занесени_акорди. / Пролет./
Страсни_бранувања. / Езеро без дно / и крај. /
Сини. / Бели. / Божилак. / Долу. / Горе. /
Насекаде. / Пролет. . . / Вино_за (/)душите. -
(овде нема колон но во изговорот се прави мала
цезура за да не се оствари друго значење = вино
задушите).

Од *Вино за душиѿе* - Точко

Говорни паузи

За важноста на паузата* (гр. паусис - пауза, почивка, одмор) во говорот укажувале уште римските ретори, нагласувајќи дека, за да се реализира говорот, говорникот мора да му даде на слушателот време за одмор, или време за размислување = *spatium cogitandi*. Со овој термин „ време за одмор“ , тие сосем точно го посочиле значењето и дејствувањето на паузата. Од една страна паузата отвора време во кое

се остварува заокружување на дотогаш презентираниот мисловно - емотивен сигнал, а од друга страна му дава можност на говорникот да го навести квалитетот на новиот мисловно-емотивен сигнал. Во ова двонасочно дејствување, паузата ни овозможува од една страна да го согледаме продолжението на претходниот сигнал и со тоа да се направи дистинкција меѓу двата говорни сигнала. „Таа е нужна граница во процесот на мислењето, но и свесно и несвесно средство во емотивното изразување и дејствување на слушателите.“⁸⁷ Со паузите се врши распределување на подолгиот исказ на помали говорни целини кои доведуваат до појасно остварување и прифаќање на реченичниот склоп. Паузите се она „време на одмор“ кое го прави говорниот акт јасен, разбирлив, разговетен. Со тоа се добива сосем реална слика за мисловно - емотивните состојби и намерите на говорникот. Паузата треба да му помогне на слушателот да ја дознае смислата на понудените говорни мисли.

Теоријата посочува дека паузата се јавува како:

- *експираџорна* (има исклучиво физиолошки карактер, а се јавува меѓу издишувањето и вдишувањето);
- *грамаџичка* (*синџаксичка*) која се остварува преку интерпункцијата;
- *смисловна* (која помага во смисловното одредување на исказот);
- *емоџивна* или *џсихолошка* (при емоционалното остварување);
- *риџмичка* (за ритмичната организираност на исказот).

Смисловната и емотивната пауза скоро секогаш во говорот се остваруваат заедно, зашто ретко кога

⁸⁷ Н. Новаковиќ: *Говорна инџерџорџ. на умеџнички џексџ*, стр 90.

говорникот не го поткрепува исказот со некаква емотивна енергија.

Интерпункција и говор

Во пишаниот текст, паузите или „времето за одмор“ се забележува со интерпункциски знаци.⁸⁸ Паузите одбележани со интерпункциски знаци се нарекуваат синтактични, или граматички. Интерпункциските знаци, авторот ги запишува според свое наоѓање, водејќи сметка за правописните норми на сопствениот јазик. Се вели дека паузите, одбележани со интерпункција, се моменти на раздвојување/расчленување на мислата, сепак исто толку, тие придонесуваат и за соединување на мислите. Овие „ноти за читање“, како што ќе ги нарече Чехов, помагаат да се разјасни и протолкува авторовата мисла, бидејќи тоа е единствениот начин авторот да му го предочи тоа на читателот. Тие придонесуваат да се насети/согледува, со каква интонација, со каков ритам и емоција се одвивал во авторот исказот, пред да биде запишан на хартија. И покрај сите позитивни страни на општоважечките правила на интерпункцијата, сепак, при говорното пренесување на текстот, од забележаната интерпункција не може да се дознае, со кое времетраење и со каква енергија треба да се оствари на што укажува интерпункцијскиот знак. Би било дури и необично и непрактично на пример, кога авторот, после секој интерпункциски знак би додал описно објаснување, колку треба да трае одморот или пак каква интонација да заврши или отпочне прашалниот или извично оформениот исказ. Во уметноста на говорот, нема таква сила која може да му наметне на

⁸⁸ Lat. interpunctio = знакови со кои се расчленува реченицата и реченичните делови.

интерпретаторот со каква динамика, темпоритам, времетраење и интензитет треба да ги остварува паузите и текстот во говорот. Интерпункцијата како пауза, не е исто што и музичкиот знак за пауза, каде што го имаме точно утврдено времетраењето на паузата.

Интерпункцијата за изведувачот повеќе е знак - насочувач, од каде се извлекуваат некои насоки, пред се за логиката на исказот, за интонацијата и темпоритамот, при обликувањето на исказот. Освен тоа, местото на паузата (забележаниот знак) во текстот, не секогаш значи и место на пауза во говорот. Не ретко се случува интерпункцијата во текстот да биде несоодветно забележана, или да ја нема таму, каде што би требало да ја има. Со самото тоа, интерпретаторот е присилен, самиот, според свое наоѓање и чувствување, да го одредува видот и должината на паузите, без оглед какво е нејзиното графичко вреднување од авторотот. Во такви случаи интерпретаторот е тој што треба да умее да ги оствари вистинските паузи и таму каде што ги има, но и таму каде што ги нема, а би требало, според него, да ги има. Но тоа не значи дека тоа може да го прави произволно, каде и како ќе му се посака. Говорното оформување на интерпункцијата (паузите), бара знаење и силно чувство за формирање на говорниот исказ. И времето за одмор (паузите), и времето за говор треба да произлезат како резултат на една природна мисловно-емотивна активност.

Способниот интерпретатор треба да умее да го изнајде најпримерното вреднување, без оглед на видот на паузата. На пример, ако имаме силна и јака емоција, говорното презентирање на таквиот текст ќе биде згуснато, со кратко времетраење и засилен интензитет што значи, и со кратки и забрзани паузи. А пак во мирниот и бавен говор, паузите ќе бидат временски пошироки и помирни. Понекогаш интер-

петаторот свесно оди против оваа природна законитост, со намера да се предизвика кај слушателите поинаква реакција.

Паузите во пишаниот јазик се бележат со графички ознаки: точка (.), запирка (,), две точки (:), прашалник (?), извичник или чуденка (!), наводници („...“), тире (-), точка запирка (;) итн.

Употребата на интерпункцијата е дел од авторовиот стил. Тие говорат за неговата писменост, за чистотата во изразувањето, за јасноста на мислата итн. Некои автори со интерпункцијата се користат многу почесто од други. Драмскиот писател Г. Стефановски, на пример, се користи со исклучително богата интерпункција. Истиот автор дури, на места за кои тој смета/чувствува дека по секоја цена интерпретаторот треба да ја вреднува паузата одбележана со интерпункција, тој запишува дека треба да се направи пауза. Неговиот стил изобилува со најразлични интерпункциски знаци. Тоа говори за истенченото чувство на авторот за секој исказ, за секое тонско треперење. Од употребената интерпункција интерпретаторот многу полесно ја чита интонацијата со која треба да ја покрие ритмичката раздвиженост и афективната состојба во која се наоѓа ликот. Ритмичката слика станува се погуста и непрекината и тоа авторот ни го отсликува со згусната употреба на паузи кои се реален одраз на состојбите. Освен ова, интонирањето на текстот пред и по интерпункцискиот знак, интерпретаторот ќе ги остварува на начин и во времетраење и интензитет кои ќе бидат и на линија на карактерните особини и реакции на ликот, како во примерот од *Дујло дно* - Г. Стефановски:

Јаков: И? (Пауза.) Толку? (Пауза.) „За шега не знае“? Знаете само еден стих? Не е возможно. Луѓе мои. Боже, сведок си. Театар, велите?

Каков театар? Зошто театар, другар Божо?
Затворете го театарот, домот на културата,
школите, се'!

Во овој пример, на самиот почеток, интонирањето на вокалното И?, во прашалната интонација има и момент на иронија, момент на исчекување. Паузата треба да ја долови сета затегнатост што лебди во воздухот, што ќе се оствари уште посилено во следната пауза. Интонацијата на изговорот на зборот - толку, освен прашална, исто така има и интонација на ироничен заклучок, на подбивање, на потсмевање, но и на чудење. Во понатамошните реплики нема паузи. Згуснатата атмосфера и напнатоста што се остварува во почетните паузи, сега се отвора како пороеен дожд. Ритамот станува пожив, темпото побрзо, а движењето на тонот постојано се менува од прашање, заклучок, иронија, до чудење. Во толку мал простор авторот дава толку многу можни интерпретативни сигнали.

Постојат текстови каде авторите свесно и намерно ја одбегнуваат интерпункцијата, (освен по некоја точка), оставајќи му на читателот послободно да го прифаќа исказот. Тоа го среќаваме кај Џојс. Во следниот пример од Патишта на животот, писателот Ташко Георгиевски исто така остварува текст без интерпункција, освен една точка. И покрај тоа во него се остварува ритмичката особеност и мисловните и емотивните бранувања на авторот. Во интерпретацијата на таквите текстови, уште повеќе ќе дојдат до израз инвенцијата на интерпретаторот за остварување на времето за одмор. Во следниот извадок, кој е без интерпункција, според нашевидување ги посочуваме можните места за одмор, односно, местата каде можела да се оствари графичката интерпункција. Со знакот (/) се одбележани местата кои носат пократка пауза, а со знакот (//) - местата каде што

може да се оствари поголема пауза. Воедно, тоа се и местата со кои се остварува разложувањето на текстот по говорни тактови (колони), со кои се остварува смисловното разграничување во говорот.

Во животот постојат патишта // безброј патишта / секакви патишта // некои се мед и млеко / некои со камење / капиње // и можеш ли сам да си одбереш кога господ те истопорува пред нив // уште кога си во пелена / и со мајчино млеко на уста // па така и се случува во животот / кога мајката за последен пат те отсукува од пелената / и те врти како вртешка // и на која страна застануваш / на таа и тргнуваш // тргнуваш по својот пат / што не знаеш ни на која страна влече / ни каде ќе те одвлече //ама пак животот не е ни убав / ни мил / ако го поминеш без борење.

Интерпункцијата е најслабо застапена во лирскиот исказ, не од незнаење, туку зашто во стихот формирањето на мислата се раководи според правила на стиховната форма. Секој стих во песната претставува компактна целина, која во говорната реализација се остварува со почивка/пауза, независно дали истата е одбележана со интерпункција. Може, исто така, една мисловна целина, во поетскиот исказ да се прелее во повеќе стихови без да се употреби интерпункцијски знак. Но и во такви лирски искази, најчесто се наметнува потреба да се направи одмор, со што ќе се потенцира посилно смислата на исказот. Таква појава во стиховниот исказ имаме при набројувањето, каде говорот најчесто се остварува во градациска интонација. Во наведениот пример од песната *Преживеан*, од Т. Ружевиќ, иако после секој ред/стих не постои интерпункциска ознака при говорното остварување, неизбежно е одмарање после

секој ред, со што многу посилно и посугестивно се реализира градацијата.

„Празни се и непотполни зборовите: /
човек и свер /
љубов и омраза /
непријател и пријател /
светлина и мраке“ . . . //

Во стиховното творештво, особено во античкото, поради должината на стихот, било неопходно да се назначат места за одмор (цезури), кои требало да го олеснат совладувањето на стихот, но и заради засилување на поетскиот исказ.⁸⁹

Еден поинаков вид на паузирање што се остварува во говорот, а не се одбележува со никаков интерпункциски знак, е молчењето. Во дијалошкиот круг, додека едниот говори, другиот слуша, односно паузира. Но не за да се одмори, туку за да го ислуша соговорникот, со што се стварува можност да продолжи дијалогот. Тоа се изразито активни паузи, особено ако соговорникот е заинтересиран за тоа што се говори. Неговите мимички реакции во времето на молкот, сосем јасно ги откриваат неговите реакции. Овие паузи понекогаш говорат повеќе од самиот текст. За драмската игра се од суштинско значење.

Точка

Во правописот на секој јазик се назначува каде точно се користи точката. Во говорот, тоа се остварува на места каде што говорниот исказ завршува, а интонацијата се спушта. Ова спуштање на тонот може да биде посилно или послабо изразено, со

⁸⁹ За паузите во хексаметарот поопширно на стр. 314.

побавен или подинамичен изговор, во зависност од значењето што точката/одморот ја има за остварувањето на мислата во логиката и емотивноста. Од тоа ќе зависи и времетраењето на паузата - точката.

Во расказот *Вино за душиите* од Точко, поетската слика се надградува со нови, но исклучително кратки податоци, после кои следуваат точки. Во овој случај точките не дозволуваат новите информации да се остварат како обична градација, остварена само во висината или јачината на тонот. Честата употреба на точките го прават исказот ритмички поширок, но затоа исклучително возбудлив и полн со внатрешен интензитет. Паузите се подолги, а зборовите се говорно конкретни сликовити и јасни. Секоја нова информација ја разгалува душата, го топли срцето и ја буди фантазијата.

Копнее и снегот под гранките. Пролет. Отворени
конаци. Богати трпези. Пролет. Густии
сокови. Занесени акорди. Пролет. Страсни
бранувања. Езерта без дно и крај. Сини. Бели.
Божилак. Долу. Горе. Насаеде. Пролет. . . Вино
за душите.

Од *Вино за душиите*.

За разлика од горниов исказ, во расказот *Синолички*, од истиот писател, точките се подруга квалитетна вредност. Одморот се остварува подинамично, со побрзо темпо и посилен ритмичен возбуденост. Градацијата е неизбежна.

Крај патот шуми поток. Силно надојден.
Полноводен. Ала. Зелена. Јури.

Б - у - у . . .

Од *Синолички*.

Во споредба со горните два примера, во расказот *Слава*, од истиот писател, во еден подолг исказ е

употребена само една точка, но со запирки. Описот во почетокот е расплинет, но постепено кон крајот се повеќе се згуснува и забрзува, за да на крајот говорната интонацијата се забрза и подзасили, особено во крајниот исказ - *сѝрасно ѓо ѝреѓрна и ѓо бакна* - каде има најсилно емотивно и смисловно значење. Го достигнува својот врв.

Во виорот од ракоплескања и восторжени извици, на подиумот се стрча непозната млада девојка, му се приближи на поетот - победник на литературниот конкурс и, неочекувано за сите присутни на свеченоста, страсно го прегрна и го бакна.

Од расказот *Слава* - Точко

Запирка

Запирката спаѓа во оние интерпункциски знаци, кои бараат постудиозно говорно разрешување, во врска интонацијата пред и после неа, како и должината на времетраењето. Во текстовите што имаат соодветно реализирани запирки, интерпретаторот се снаоѓа многу полесно, зашто следењето на запирките, кои го прават исказот смисловно јасен, го прават и говорот јасен, природен и жив. Пред запирките, говорната интонација не се спушта, туку ја задржува својата вредност, со што се покажува дека исказот не е завршен, туку продолжува понатаму. Меѓу говорните тактови се користи запирка.

Во првиот стих од Десетта молитва на моето тело, поетот А. Шопов ги употребува запирките на места кои го остваруваат природното течение на неговиот во писмо преточен исказ. На интерпретаторот му останува само да ги почитува нив и тонски да ги вреднува, водејќи сметка за поблиската и подалечната врска на одделните говорни тактови. Се разбира дека

сите запирки (паузи) во наведените стихови не се остваруваат со исто времетраење.

Еве го тоа место,/ таа заробена убавина,
таа чудесна смрт од сино и бело,
од сино и бело во очите на ветрот,//
еве го тој непрокопсаник,/ тоа тело.///

Со запирка се бележат моментите кога нешто се набројува. Вака одбележаните моменти, се реализираат во говорна градација. Овие паузи во говорот се вреднуваат во подолго времетраење отколку што е вообичаено за запирките, а интонацијата на зборот пред одморот/запирката е поконкретна, поблиска на интонацијата пред точка. За тоа придонесува и смисловниот акцент, кој во првите колони (говорни тактови) паѓа на почетниот збор.

Гаврил:

Една војна, друга војна, Србија доби автономија, Црна Гора доби автономија, Романија доби автономија, Бугарија доби независност, ние останавме со зелена гранка, со клетвата Адамова врз главата!

(Од *Лейв во месџо*)

Извичник

Овој интерпункциски знак се става на места после искази или зборови искажани во возбуда. Таков случај имаме при искажување на заповед, чудење, радост, извик итн. Говорната интонација пред извичникот/чуденката може да се оствари различно, согласно на тоа што се искажува во исказот. Затоа, овој интерпункциски знак, треба да се оствари со конкретни и точно определени интонации кои одговарат на секоја определена изјава. При радосен извик или

восклик, човек се користи со засилен и широк тон. При чудење тонот останува или на иста висина или завршува со засилување и повишување, но не како кај прашалната форма. Интонацијата пред овој знак секогаш е подзасилено емотивно изразена.

Гаврил: . . . Киро! Киро!

Евто: Тивко! Седи таму! Што судбина беше тоа?

Гаврил: Мислев јас ќе бидам тој! А се фатив во крвави партали! Летај! Летај! Го факав на дркање како дете! „Сите сме исти“! Само сме различни!

Лей во месио - Стефановски

Прашалник

Во граматичките правила може да се прочита, дека прашалниот знак се запишува после реченици со кои нешто се прашува, а дека говорната прашална интонација се остварува во нагорна линија, сè до прашалниот знак. На пример:

Да пушташ околу мене такви кои сакаат да ме убијат?

Излегувате надвор?

Вие не ми верувате?

Меѓутоа, од говорната практика се знае дека не секогаш прашалната интонација мора да се остварува на тој начин. На пример, прашалната интонација се остварува во говорот поинаку во речениците што започнуваат со некој прашален збор: каде, како, оти, зошто, итн, (Зошто те држам јас тебе?), наспроти речениците кои не се формирани со нив. Тоа се случува затоа што прашалниот збор, кој го иницира

интересот, се јавува како смисловна одредница кој ја апсорбира во себе сета гласовна енергија (тонска нагласеност), и затоа после овој знак, останатиот дел од реченицата говорната интонација се остварува со интонација во надолна линија. Едноставно како да нема потреба од продолжување на прашалната реченица.

Што са'каш од мене?

Кој го направи ова?

Кој го направи ова?

Зошто излеговте надвор?

Ова се само основните појавности на прашалниот знак при говорот, кои се согледани од секојдневната употреба на говорот. Најчесто е така, но понекогаш прашалната интонација може да се оствари и во некои меѓуваријанти, најмногу под влијание на поттекот со кој се раководи исказот. Тоа особено се случува во исказите што не се остваруваат со прашален збор.

Наводници

Наводниците ги среќаваме при пренесување на туѓи изреки, наводи или фрази, наслови на книги, изданија, фирми, фабрики итн.; или при зборови искажани во иронија. Со наводниците се сака да се потврди посилно и да се истакне некоја важна мисла, или дел од неа. На пример: - Доверливите документи ги обелодени весникот „Нова Македонија“, или искази во кои се сака да се оствари спротивното/ироничното значење од реално искажаните значење. Во наводници дадениот текст од исказот, се покажува како смисловно најсилен во фразата (иако не е

правило), и затоа бара тоа да се оствари тонски и гласовно, инаку би останал неостварен кај восприемачот.

- Сосема ни е јасно вашето „демократско“ залагање.

Или:

- „Сé ќе биде во ред“. Кое сé? Каков ред?

Црта / тире

Цртичката се употребува пред наведувањето на директниот говор во раскажувањето, пред објаснување после директниот говор, пред вметнатите реченици или зборови кои го дообјаснуваат или прошируваат посо-чениот текст, пред збор или израз кој сака посебно да се истакне, или кога се сака да се постигне контраст и да се подзасили неочекуваното итн. На пр. *Тој се смришѝи, се оддалечи, - сѝуден, нейремостѝлив.* Или: *-Пари нема - кука ќе куѝува.* Тонот е поизразено остварен на вториот дел од исказот.

Нема некое заедничко правило кое ќе важи за сите случаи. На пр. вметнатата реченица, која само ја проширува веќе дадената информација, најчесто се изговара со побрзо темпо и тонски помирна интонација. - *Леб, сирење, ѝиѝерки, ѝрашок, ѝиикви - еѝе шѝо се ѝпринесува најчестѝо во нивнаѝа синија.* Овде интонацијата е подзасилена остварена на почетниот дел, пред цртичката, додека продолжениот исказ се искажува со поненагласен тон.

Смисловна пауза

Смисловната пауза има значајно место за остварување на смисловното значење на исказот. Во исто време, смисловната пауза му помага на говорникот да

се оствари и емотивно. Тоа особено доаѓа до израз во мисли со двосмислено значење, и кога треба да се долови нивната асоцијативна врска. Добро остварената смисловна пауза укажува дека интерпретаторот размислува јасно и логично, и дека ја има разрешено мисловната структура на исказот. Паузите остварени меѓу говорните тактови или поголемите мисловни целини, се елементи на соединување, кои ја покажуваат поблиската или послабата врска меѓу две или повеќе смисловни целини, или говорни тактови, што придонесуваат да се оствари вистинската смисловна страна на исказот. Смисловната пауза го прави говорот јасен, разбирлив и разложен. Со самото тоа, оваа пауза се јавува како најзначаен фактор, што на соговорникот ќе му помогне да го протолкува правилно восприемениот исказ. Смисловната пауза треба секогаш да произлезе од текстот и од важноста/значењето на мислите. Времетраењето на смисловната пауза треба да одговара на потребите и намерите.

Често, во остварувањето на смисловната пауза се случуваат грешки, како на пример кога се прави пауза во говорот после секој говорен такт, иако за тоа нема оправдување. Тоа доведува до непрекинато и конфузија во мисловниот ток. До истата појава доведува и неточното тонско вреднување на текстот пред и после паузата. Гледачот ќе биде ставен во положба да не може да сфати што од што е поважно, па погрешно ќе го протолкува искажаното. Еве еден најобичен но очигледен пример: Исказот - *Не ме сака!*. Изговорено без пауза после *Не* = *Не ме сака!* ќе значи негативно остварување на исказот. Ако биде изговорено со пауза после негацијата - *Не, // ме сака!*, ќе се оствари афирмативност. Слично значење, но со големи последици за оној на кого се однесува ќе имаме и со примерот - *Не убивај!* што често се наведува во учебниците. Ако се изговори со пауза (означена со точка или извичник), како *Не(!) /*

Убивај! - ќе значи дека убиството ќе треба да се изврши. Ако, пак, се изговори без пауза, - *Не убивај!* - ќе се оствари спротивното. Нема да има убивање. Се разбира дека и во едниот и во другиот случај, треба исказот да се проследи со соодветна интонација.

Смисловната пауза се јавува како неопходна при смисловното истакнување на зборовите и непосредно влијае на логичноста на исказот, особено при истакнувањето на смисловниот акцент, кој, пак, е најбитен за смисловното вреднување и појаснување на исказот.

Смисловната пауза, заедно со емотивната, се огледало на умот и мислата на изведувачот. Тие се исклучително значајни при уметничкото пресоздавање и транспонирање на драмските, лирските и епските текстови. Во уметноста на говорот, смисловните паузи, како по правило, се јавуваат заедно со емотивните/психолошките, зашто и уметничкиот говорен израз, секогаш се остварува со поголема или помала емотивна поткрепа.

Емотивна / психолошка пауза

Во одредени искази со силна емотивна обоеност, смисловната пауза поприма емотивна вредност и преминува во психолошка пауза. Овде сувопарната смисловна пауза станува поактивна и дејствителна, со што се овозможува и поинакво времетраење на паузата, со оглед што тоа може да се оправда. Емотивната пауза треба да придонесе кај гледачот да се подзасилат предизвиканите чувства. Секоја нова пауза интерпретаторот ја остварува свесно, со намера да го подзасили своето емотивно дејствување, со што ќе биде во ситуација да изврши посилено влијание на гледачот. Во уметноста на говорот, ретко кога паузата е само логична, зашто ретко кога говорникот не го поткрепува својот исказ со чувства и емотивна

обоеност. Се вели дека смисловната пауза му служи на умот, а психолошката на чувствата. „На логичната пауза - ќе рече Станиславски - се одредува повеќе или помалку определено, многу малку времетраење. Ако тоа време се продолжи, без дејствителната логична пауза треба поскоро да премине во активна - психолошка.“

При вреднувањето на психолошката пауза, многу често може неискусниот интерпретатор да погреша, особено ако текстот што го говори, ниту нему не му е смисловно разјанет, па таквиот интерпретатор прави во говорот прекини онаму каде што не би требало да ги има. И наместо да го појасни говорниот израз, тој уште повеќе го замрсува и осиромашува и го прави сосем нејасен и неразбирлив за слушателот.

За важноста на психолошката пауза не треба многу да се зборува. Доволно е само да се послуша соговорникот и веднаш ќе се насети нејзината улога. Во уметничкото говорно дејствување, интерпретаторот треба да се служи свесно со неа, зашто тоа има силна изразна моќ.

Смисловен говор / смисловно разграничување

Говорот на интерпретаторот треба да се одликува со точна смисловност. Утврдувањето и спроведувањето на смисловноста е нужен процес што сам по себе се наметнува, со оглед на тоа што интерпретаторот говори текст напишан од друг, па постои потреба, за да не прозвучи нелогично, смисловно несредено, и за да не биде погрешно протолкуван од гледачот, да се оствари точно смисловно говорно разграничување и вреднување на говорниот исказ. Во непосредниот говор, таквото разграничување се случува спонтано и незабележливо, зашто говорникот остварува своја мисла и своја емоција. Обично се

вели дека кога “туѓиот” текст, туѓата мисла ќе стане за интерпретаторот доволно негова, тогаш и смисловноста ќе се остварува лесно и природно. Но за да се дојде до такво “присвојување”, потребно е текстот да ја помине смисловната анализа, особено во посложените и покомплицираните искази. Освен тоа, не треба да се заборави дека пишаната уметничка порака е повеќезначна и со преносно значење.

Смисловното вреднување во уметноста на говорот, во вековите наназад, се спроведувало во согласност со теориската театарска мисла која владеела во дадениот период. Но смисловното вреднување секогаш било актуелно така што постојано ќе се прават напори да се дојде до најсоодветен метод кој во потполност ќе ги задоволи и најсложените говорни проблеми.

Сé до 19-от век, под влијание на синтаксичките толкувања, каде се вели дека основни и доминантни поими во реченицата се подметот (субјектот) и прирокот (предикатот), смисловно (логички) нагласен можел да биде само еден од тие два поим: субјектот кој го покажува/ укажува на покренувачот на дејствието, или глаголот кој го покажува/означува дејствието. Овој пристап, кој се спроведувал во сите тогашни школи, сосем ги запоставувал другите зборовни единици во реченицата. Се нагласувала тонски само смисловната одредница, односно зборот што се сметал за доминантен, додека сите други се сметале за неважни и затоа биле гласовно невреднувани.

До средината на 19-тиот век, вниманието го привлекува субјектот, кој се сметал за најбитен во изказот, зашто е носител/двигател на дејствието, па како таков, се остварувал гласовно најистакнато, преку висината на гласот. “Смисловниот” збор имал највисока тонска амплитуда. Овој пристап ги изедначувал тонски, на пример, зборовите кои имаат возвишено значење, како: љубов, татковина, мајка... така што во

говорната интерпретација ќе завладеат едни општи и востановени (шаблонизирани) тонски вредности, зашто истите се подведувале под едно општо (возвишено) чувство. Практицирањето на овој модел (како и моделот со извлекување на глаголот подоцна) ја правел мелодиката на исказот еднолична, монотона и препознатлива. Сè се спроведувало механички, независно од вистинските смисловни и емотивни значења.

Во времето на романтизмот, во театарската наука и практика, во средината на 19-тиот век, во однос на одредувањето на логичниот акцент, единствената промена во одредувањето на доминантниот збор, е во тоа што, сега како најважен/најбитен елемент за смислата се зема глаголот, и затоа истиот се вреднувал гласовно најистакнато, преку интензитетот на гласот. Со тоа ништо не се изменило, само ќе се востанови поизразена шаблонизираност во говорот, не само во смисловноста, туку и во емотивноста. Доволно било дејствието/глаголот да означува омраза или љубов, па сета мелодика/интонација да биде остварена во една општа гласовно тонска обоеност, независно од тоа, кон што и кон кого била насочена љубовта или омразата.

Со појавата на новите театарски струења, особено реалистичката театарска наука, на овој проблем му се приобало многу посеопфатно. Се одбегнувале секакви формални и однадвор неприродно накалемени закони на смисловно и логично вреднување. Во одредување на смисловниот акцент ќе се води сметка за изразот, за поттекстот, за идејата, за тоа што се порачува/кажува/сугерира преку исказот.

Смисловен акцент

Во македонскиот јазик, зборовното организирање не се подведува по строго утврден редослед. Така исказот - Благо додаде чуварот (Точко), може да се организира на неколку начини:

Благо додаде чуварот.

Додаде благо чуварот.

Додаде чуварот благо.

Чуварот додаде благо.

Различната редоследност на зборовите, не влијае на смисловната страна на изреченото. Ако во горниот исказ, како логичен акцент сме го одредиле атрибутот *бла̃го*, тогаш независно од редоследот на горниот исказ, атрибутот *бла̃го* секогаш ќе се јави како смисловно најистакнат. Истото ќе се случи и ако како смисловен акцент се одреди именката *чуваро̃й* или глаголот *додаде*. Тоа доаѓа оттаму што логичниот акцент е тој кој ја одредува смислата на исказот.

Смисловниот/логичен акцент⁹⁰ претставува збор што е најјак и најинтензивно гласовно истакнат. Тоа е најважниот збор во исказот, кој придонесува за смисловната јасност на исказот. Смисловниот акцент се остварува во говорот со помош на говорните изрази средства, пред се, со висината и интензитетот на тонот.

Ако повнимателно се следи говорот, се забележува дека најсилен гласовен удар се остварува на оние зборови/поими што се нови и непознати и за првпат спомнати. Токму овие нови и за собеседниот непознати зборови, ја прават фразата разложна и јасна, а истовремено се нови импулси за продолжување на

⁹⁰ Терминот логичен акцент, со кој се означува најнагласениот збор во исказот е воведен во употреба кон крајот на 18-тиот век и веднаш бил прифатен во театарската практика. Со него се покрива и смисловното и емотивното вреднување.

комуникацијата. Но, се забележува дека се врши гласовно вреднување (подредување) и на сите останати зборови во реченицата, во зависност од значењето што тие го имаат за исказот. Смисловното одредување на најбитниот збор и на останатите зборовии по важност, произлегува од меѓузависниот однос на сите постојни елементи во фразата, како и на оние искажани пред или после неа, а кои придонесуваат за нејзината разбирливост. Реализирањето на смисловноста нема да се оствари, ако тонски се вреднува само „доминантниот (примарниот) збор, туку смисловно се остваруваат и останатите „секундарни“, со потребната гласовна вредност. Во говорот, неакцентираниите, или послабо акцентираниите зборови, се поврзуваат со најсилно акцентираниот збор (смисловниот акцент) и на тој начин формираат одредени споеви и целости. Таков е случајот и со македонскиот јазик и затоа Конески ќе забележи дека македонскиот јазик е исклучително смисловен.

За одредувањето на смисловниот акценти, освен смислата, влијае и чувството/емоцијата на говорникот, со што, се остваруваат услови, логичниот акцент и смисловното подредување во фразата, да се остварува како субјективно маркиран сигнал. „Функционирањето на главниот збор, како и целиот вредносен систем на поими во блокот, не претставуваат влијание на синтаксичките односи во писмо преточената реченица, туку го изразуваат индивидуализираниот став на говорното лице во одреден степен на дијалогската ангажираност.“⁹¹

Преку логичниот акцент и логичното вреднување, а во зависност од намерите и побудите на говорникот, се врши *свесно* гласовно вреднување и модулирање на зборовите кои треба да ја остварат смисловната

⁹¹ Ѓорѓевиќ, стр. 186.

разврска, со што исказот ќе прозвучи логично, а ќе се дознаат намерите на говорникот.

Не постои правило кое кажува, со кој интензитет или јачина на гласот ќе се оствари смисловниот акцент. Битно е дека во говорот се остварува смисловно вреднување, и дека гласовните импулси од логичното вреднување се доловливи за соговорникот. Овие смисловно вреднувани зборови се јавуваат како сигнали според кои и соговорникот ќе го гради и ќе го вреднува логично својот исказ.

Инаку, смисловниот акцент интонациски може да се оствари на повеќе начини, како: 1) динамички акцент, кога акцентот се остварува со појачување на гласот на акцентираниот збор (слог); 2) музички акцент, ако тонскиот удар се остварува со повишување на гласот; 3) извлекувањето на смисловниот збор да се прави со поинтензивно вреднување и извлекување на одредениот збор, така што, пред и/или после зборот, се прават паузи, со што му се дава поголемо вниманието на извлечениот збор, а истовремено се прави и поинтензивно емотивно притискање на извлечениот збор; 4) акцентираниот збор да се извлекува со комбинирана употреба на претходно наведените начини.

Остварување на смисловниот акцент

Смисловен збор/акцент 1, објективно гледано, може да биде секој збор во исказот. Колку поими, толку смисловни акценти. Така на пример, исказот *Стојан посака ладна вода*, во зависност од тоа, од кој поттекст ќе се води говорникот, може секој наведен збор да го оствари како смисловен акцент.

Стојан посака ладна вода. (нагл. подмет/субјектот).
Стојан *посака* ладна вода. (нагл. прирок/предикатот)
Стојан *посака ладна* вода. (нагласен атрибутот).

Стојан посака ладна *вода*. (нагл. предмет/објектот).

Што се добива со тоа?

а. Со нагласување на подметот/субјектот, се кажува кој го врши дејствието во исказот. Во овој случај тоа е *Сџојан*, а не некој друг.

б. Ако се акцентира прирокот/глаголот, директно се сугерира дејствието, што работи Стојан. Во поттекстот на таквото акцентирање треба да се укаже дека Стојан *џосака* вода зашто бил жеден.

в. Со нагласување на атрибутот, се потенцира дека Стојан посакал исклучително ладна вода.

г. Ако се нагласи предметот/објектот, се кажува објектот за кој се интересира Стојан. Односно дека само *водата*, а не некоја друг пијалок му е потребен на Стојан во дадениот момент, дека само водата ќе му ја угаси жедта.

Точно е дека во горнава реченица како смисловен акцент може да се јави секој збор, но само во случај ако реченицава ја разгледуваме како самостоен исказ кој е извлечен од поголем текст, што значи дека во тој случај Ќе имаме текст без контекст, односно, без некакви информации од кои може да се види што од што произ-легува, што на што следува, постои ли претходно некаков збор кој го побудил интересот итн. Бидејќи во горниот исказ не постои ништо од тоа, интерпретаторот може по свој избор да го извлече смисловно секој збор, за кој смета дека најдобро ќе се оствари исказот. Во тој случај, секое подадено смисловно решение ќе биде субјективен став на говорникот, зашто ќе го задоволи онаа прашање, за кое самиот смета дека е битно. Во уметничките текстови такви самостојни реченици, кои немаат никаква взаемна поврзаност и врска со останатите, се ретко остварливи. Во уметничките текстови секој реченичен исказ произлегува од нешто, и води кон нешто што се случува во понатамошниот текст. Затоа, одредувањето на смисловниот акцент во уметничките

При разработка на смисловниот (и логичниот пошироко) акцент, а за поточно тонско подредување и вреднување на сите останати зборови по важност (секундарните смисловни сигнали од прв и втор степен како и на емфатичните сигнали), неопходно е да се работи според правилата на дедуктивната логиката, која поаѓа од фактот, дека формирањето на мислата секогаш се остварува според некаков нужен логичен ред. Овој логичен ред се открива на релација текст-контекст-краен контекст.⁹² Секогаш треба да се истражува, водејќи сметка за мислите, идејата, поттекстот, сликите и претставите што се потребни да се оствари замислата на авторот. И секако, водејќи исто така сметка за емотивните вредности за направеното, искажаното, оствареното.

<i>Крај. конѿекси</i>	=	констатирање на старите, општи и веќе познати податоци.
<i>Конѿекси</i>	=	интерес за новиот, посебен и дотогаш непознат поподаток.
<i>Текси</i>	=	одредување на новиот податок

Крај. конт. = Познато е дека Стојан секогаш бараше вино или ракија.
Контекст. = Не е познато што побара во конкретниот случај.

221

Смисловно вреднување според методите на елиминација, замена и реконструкција⁹³

Кон крајот на 19-тиот век, под влијание на новите лингвистички сознанија, во повеќето театарски школи (италијанските и германските, пред сè), се напуштаат застарените сфаќања по кои единствени носители на смисловниот акцент секогаш се подметот или прирокот. Сега важноста на зборот се согледува според неговата неопходност/потребност/важност за исказот. Теоретичарите настојувале да изнајдат начин по кој полесно ќе може да се одредува акцентот. Се установува методот на елиминација, преку кој, по пат на елиминирање на старите и познати појми, се настојувало да се дојде до новиот непознат, а битен податок, кој ќе биде и смисловниот акцент. Иако овој принцип направил многу позитивни поместувања во смисловното вреднување на говорниот исказ, не секогаш ќе се покаже применлив и успешен. Честопати самото издвојување на неважното од важното се вршело повеќе механички/формално, не водејќи сметка за функцијата што зборот го има за самиот исказ. Овој метод најслабата своја особина ја покажува кај воведните реченици, како и при обработката на издвоените искази (поговорки, пораки, на пример), зашто во нив не постои елемент кој е неважен, туку сите се непознати и важни за исказот. проблемот е како да се елиминираат старите и познати поими кога, на пример во воведна или самостојна реченица сите зборови се нови и непознати. Ако нашиот пример: *Сѝојан ѝосака ладна вода*, го разгледуваме како засебна реченица, тогаш сите зборови во исказот се нови и непознати, подеднакво значајни за исказот, па затоа секој од нив може да биде смисловно најис-

⁹³ Овие методи се опширно разработени во книгата *Фрагменти за театарот* од Д-р Кулунџиќ.

такнат . Меѓутоа, применет во поголема целина, каде од принципот текст - контекст, според овој метод, лесно може да се одвои познатото од непознатото, новото од старото. Ако во истата реченица, во претходната реченица, или некаде понапред во текстот се кажува дека некој *ѝосакал вода*, тогаш овие поими ќе бидат за нас познати. Единствено непознат останува субјектот што ја посакал водата, а тоа е *Сѝојан*. И тоа е единствениот збор што не може да се елиминира сосем без да се изгуби смислата. Овој збор ќе биде смисловно доминантен, па затоа ќе биде поизразито нагласен од другите, односно на него ќе падне смисловниот акцент.

Со време овој принцип почнал да се спроведува сосем механички, без каков и да е однос, па така сосема се губел субјективниот став на говорникот кон изреченото. И покрај тоа што овој метод има свои недоречености, не треба сосем да се отфрли, зашто употребен со методот на замена, дава задоволителни резултати.

Методот на замена, кој исто така се раководи од потребата да се утврди непознатиот поими, се заснова врз принципот на заменливост на поимот со соодветен, без притоа да се наруши/промени значењето на исказот. Поимот/зборот што не може да биде заменет со друг, покажува дека е најважен, а со тоа и носител на смисловноста. Според овој принцип, на пример, по пат на анализа, со помош на текст-контекст-краен контекст, може да се утврди кој збор не може да се замени. Иако овој метод е нешто посовршен, сепак, понекогаш не може да ги задоволи потребите. И овој метод, како и претходниот не треба сосем да се занемари.

Барајќи попрецизен метод, нешто подоцна, кон крајот на 19-от век и почетокот на 20-от, како основен принцип на смисловното одредување, особено во реалистичкиот начин на обработка на говор-

ната порака, ќе заживее *методот на реконструкција*. Според овој метод, се настојува, по пат на реконструкција на претходни и следни ситуации и односите дадени во текстот, да се утврди главниот/доминантниот, а со тоа смисловно најважниот збор во изказот. Позитивниот чекор на овој метод во системот на реалистичкото учење, е во тоа што, при логичното вреднување, се поаѓало од целиот текст, од односите, ситуациите. Методот почнал да се спроведува во сите позначајни театарските институции. Меѓутоа, со време, почнало и повеќе (отколку што било потребно), да се психологизира при откривањето и устанувањето на логичките вредности. Наместо да се оди кон попрецизно утврдување на смисловната основа на пораката, се посилно бил изразен интересот за откривање на индивидуализираните сигнали на говорното лице. Но методот покажал и многу позитивни особини, бидејќи се покажал како најпрецизен во одредувањето на смисловниот акцент, од сите дотогашни. Овој метод се користи и денес.

Нешто подоцна ќе се развие и **методот на интерогација**,⁹⁴ кој се заснова на принципот = прашање - одговор, што, всушност е најприроден принцип за остварување на секоја комуникација. Овој метод овозможува многу покомплексно да се согледа не само смисловниот акцент, туку и значењето на сите останати зборови во изказот. Воедно придонесува за согледување на субјективниот став при остварувањето на логичниот сигнал. Методот е нешто посложен, но затоа се остварува „посигурен пристап при утврдување на смисловно-емотивните сигнали, бидејќи се развива во два одредени периода: првиот, периодот на утврдување на структурата на хоризонталната и вертикалната оска (на позитивниот и контререн крак и нивните основни слоеви) врз основа

⁹⁴ lat. interrogatio = прашање, испрашување.

на изведените според основните и дополнителните; и вториот - периодот на избор на соодветните субјективно маркираните вариетети како карактеристични емоционални сигнали во однесувањето на говорникот⁹⁵

Во нашиот пример - *Сџојан ѝосака ладна вода*, било кој збор да биде извлечен како смисловен, со тоа како да се дава/задоволува некое претходно поставено (или претпоставено) прашање, што лесно се реконструира според смисловниот акцент. На пример, ако се нагласи субјектот, зборот *Сџојан*, произлегува, дека со таквиот начин на логично разграничување во исказот, се дава одговор на точно одредено прашање - *Кој ѝосака вода*. Прашањето претставува контекст, а текстот е даден во одговорот. На прашањето *Кој?* - единствено може да следува одговорот *Сџојан*.

Кој посака ладна вода? - *Сџојан* посака ладна вода.

Шџо најрави Стојан? - Стојан *ѝосака* ладна вода.

Каква вода посака Стојан? - Стојан посака *ладна* вода.

Шџо ѝосака Стојан? - Стојан посака ладна *вода*.

или:

Кој? - *Сџојан*.

Шџо најрави? - *Посака*.

Шџо ѝосака? - *Вода*

⁹⁵ Ѓорѓевиќ, стр 197. Според Ѓорѓевиќ во вертикалната оска во позитивниот и контререн крак се остварува логичното вреднување. Може логичниот акцент да се даде во неколку вредности во позитивниот крак. Ако во хоризонталната оска, атрибутот ладна е логичниот акцент, во вертикалната оска гласовно-тонски може да се оствари во неколку можни вредности. Остварувајќи го емотивниот однос, изговорот на логично извлечениот збор може да значи ладна, помалу или повеќе ладна вода, а во контрерниот крак може да се оствари и спротивна вредност. „Ама ладна вода“. Овде атрибутот ладна може да остварува значење на неладна, па дури и топла вода.

Каква вода ? - Ладна

Потребно е во прашањето да се побара потребната информација на која ќе се одговори со соодветната информација. Таа информација ќе биде нов и дотогаш непознат елемент во фразата. Ако прашањето е - *Што посака Стојан?* - одговорот ќе биде - *вода (ладна вода)*. , Во одговорот точно се посочува што побарал Стојан, односно што точно сака да дознае соговорникот. Интересот ќе биде задоволен, со посилното гласовно издвојување на потребниот збор. Секоја подруга варијанта ќе биде погрешна.

Бидејќи уметничките текстови не се нафрлени поединечни реченици, кај нив смисловното одредување ќе се раководи и според текстот што му претходи и оној што следува. Во нив секогаш се наоѓа решението на смисловниот акцент. Да претпоставиме дека во нашиов пример, некаде напред во текстот е запишано дека Стојан многу сака да пие, да речеме вино или ракија и тоа за нас ќе биде позната информација, но нема да ни биде познато *што посака* да се напише Стојан во дадениот/конкретниот момент. За да се задоволи бараниот интерес, односно, дека во дадениот момент Стојан не побара ниту вино, ниту ракија, туку вода, треба во говорот да се акцентира, гласовно да се вреднува зборот *вода*, со што ќе биде точно остварен смисловниот акцент.

Смисловно подредување

Работата над смисловниот акцент не подразбира само одредување на смисловниот збор во исказот, туку и одредувањето/подредувањето и на останатите зборови, со што сосем прецизно ќе се оствари смисловноста. Ако се внимава на говорот, се забележува дека смисловното вреднување се остварува на некол-

ку степени. Најистакнато/најинтензивно се изговараат доминантните претстави - смисловните зборови/смисловниот акцент кој е најзначаен. Потоа доаѓаат зборовите со второстепено значење, а се во тесна смисловна врска со доминантните претстави. Овие второстепени претстави може да бидат со поголемо значење (секундарни од прв ред), или со помало (секундарни од втор ред). На крајот доаѓаат емфатичните сигнали кои се реализираат со најслаба тонска остварливост.

Во процесот на обработка на текстот, заради попрецизно утврдување на смисловноста, може, преку броеви, или други графички ознаки да се забележува ова степенесто вреднување. Некои теоретичари (Д-р Кулунџиќ) препорачуваат тоа да се прави преку нумеричко вреднување. Ако најнезначајниот збор за исказот се забележи со вредноста 0 (нула), тогаш најважниот (смисловниот акцент) ќе добие највисока вредност, на пример индекс 5 (пет). Сите останати зборови се движат помеѓу овие две вредности, во зависност од нивната важност за исказот. Со тоа ќе се добие прецизен графички приказ на смисловното одредување. Забележувањето може да се оствари и со најразлично забележување на буквите (Ѓорѓевиќ): XXXX = примарниот сигнал; XXXX= секундарен од прв ред; xxxx = секундарен од втор ред и (xxxx) = емфатични сигнали. Па така, ако по анализата, се утврди дека во исказот *Иван е добар ученик*, најважно е да се укаже каков е Иван, тогаш графичката слика на смисловното вреднување би била забележана вака:

1 3 2
Иван е добар ученик.

или:

Иван е ДОБАР УЧЕНИК.

Во следните неколку примери ќе се обидеме, по пат на анализа, со помош на методите за утврдување

на смисловноста, да го утврдиме смисловниот акцент и да ги подредиме другите зборови по важност.

Хамлет: - *Еве две слики, два родени браќа.*

Хамлет и покажува на својата мајка две слики. На едната е неговиот татко, за кого Хамлет тврди дека е убиен од чичко му, а на втората слика е чичко му - нејзиниот нововенчан маж.) Ако се послужиме со методот на елиминација, ќе видиме дека во првиот колон - *Еве две слики*, - не може сосем да се елиминира/отстрани поимот *слики*, а во вториот колон - *два родени браќа*, - не може да се отстрани зборот *браќа*, зашто сосем ќе биде нејасно за што станува збор. Бидејќи атрибутот *родени* се остварува како заеднички поим со зборот *брата*, оттука и тој ќе биде воведен под логичниот акцент. Дури би рекле и повеќе нагласен, ако се земе во обзир дека Хамлет инсистира токму на родбинската поврзаност, со што емотивниот акцент паѓа на атрибутот. Томашевски овој атрибут ќе го нарече „логичен“ атрибут затоа што му дава поголема конкретност на поимот на кого се однесува. Никој не говори - Имам убави *ГУЛАБИ*. Туку, - Имам *УБАВИ* гулаби; Не, - Сакам црвено *ЈАБОЛКО*; туку, - Сакам *ЦРВЕНО* јаблоко. Не, - Ми се закани со ужасна *СМРТ*; туку - Ми се закани со *УЖАСНА* смрт. И во македонскиот јазик, кога реченицата завршува со атрибут и именка, поголемиот гласовен притисок се остварува на придавката. Стојан посака *ЛАДНА* вода.

Според тоа, во изјавата на Хамлет, би го добиле следното смисловно одредување (и забележување).

1 2 3 2 4 3
Еве две СЛИКИ, // два РОДЕНИ_БРАТА!

Можеби некој ќе се обиде бројот и именката во првиот колон да ги спои, според правилото на акценска целост од број и именка, но тоа би било во овој случај погрешно, зашто ќе се разбие и така кривката јампска структура. Или, ако тоа би го направиле одредувајќи го според принципот на примарност, како и секундарни зборови од прв и втор ред, тогаш именката *брајџа* заедно со именскиот атрибут *родени*, со кое се остварува попрецизно посочување, би биле примарни за исказот и секако гласовно најизразени. Поимот слики би бил секундарен од прв ред, а останатите - од втор ред и послабо нагласени.

Еве уште еден пример, од нашето драмско творештво на кого ќе го примениме примарниот и секундарните. Тоа се реплики од драмата *Црнила* на К. Чашуле. Младичот е испратен кај Луков и Фезлиев кои треба да го упатат во извршувањето на атентатот.

Луков: (по мала пауза) Да. Ракувате_ли добро со_оружје?

Младичот (остро) : Се разбира.

Фезлиев : А сте стрелале_ли во жива_цел?

Младичот (Речиси грубо): Не. (Но) Тоа за_мене нема никакво значење.

Фезлиев: Има. За жал - има. Живата_цел има очи, има душа, има глас, живата_цел се приближува, а понекогаш во раката има и револвер. . .

Да погледаме во следните реченици, преку мето-дот на реконструкција и важноста на поттекстот, каде ќе биде логичниот акцент и каков ќе биде логичниот распоред на другите зборови. Не треба да изумиме дека при одредувањето на смисловниот акцент во уметничкиот говор, мора да се води сметка и за емотивните сигнали.

Луков: Да. РАКУВАТЕ ЛИ *ДОБРО* со_оружје?

Може да се мисли дека најсилниот акцент треба да падне на прашално формируваниот глагол - *ракувајте_ли*, меѓутоа од претходните реплики, Младичот кажува дека е член во организацијата и сосем нелогично би било Луков да се интересира дали знае да ракува со оружје (пиштол), кога веќе е одбран да го изврши атентатот. Тоа му е познато на Луков, но не му е познато на младичот. Со оглед на сериозноста на задачата што треба да ја исполни, Луков инсистира да дознае дали младичот знае да пука *добро*, зашто гледајќи го толку млад, се сомнева дека е подготвен за задачата, и затоа тонски најнагласно вреднуван збор овде ќе биде атрибутот *добро*, а останатите ќе се споредуваат според него. (Види за појавата на логичен акцент со прашална форма и атрибутот). Именката *оружје*, е скоро идентично нагласен како и прашално искажаниот глаголски облик *ракувајте ли*, но со нијанса можеби погласно, бидејќи во него одзвонува емотивниот акцент остварен исто така на атрибутот *добро*.

Младичот: - *СЕ РАЗБИРА*.

2

3

Фезлиев: А сте_СТРЕЛАЛЕ_ли / во *ЖИВА_ЦЕЛ*?

Овде имаме два колони. Во првиот, прашањето - сте стрелале ли, се изговара со слеана интонација (стестрелалели) како еден исказ. Најинтензивно тонски се остварува на слогот *сѝре*. Во вториот колон/такт се остварува логичниот акцент. И овде имаме заеднички поим; атрибут и именка (логичен атрибут), и затоа се подведуваат под една интонација со акцент на слогот *жи*. После прашањето на Луков сега следува поконкретно прашање што ќе го задоволи нивниот интерес. Информацијата што Фезлиев

ја бара е, дали Младичот пукал во *човек* (жива цел), и затоа овој збор ќе биде најсилно нагласен, особено што и емоцијата (инфлексјата) се остварува токму на овој збор. Фезлиев можел наместо да го употреби терминот *жива цел*, да се послужи со терминот *жив човек*. Меѓутоа, во тој случај би била непотребна следната реплика што ја изговара Фезлиев. - *Има*. За жал *ИМА*. Живата цел има *ОЧИ...* итн. во кој ја објаснува алузијата. Освен тоа, со тонското градирање на тоа што се има живата цел се случува моментот на засилен емотивен притисок.

Интересен пример за спроведување на лигичкото и емоционалното акцентирање среќаваме во песната *Човекољубива ѝсна* од Г. Поповски. Секој стих е поделен на два дела одвоено со тире. Секој дел претставува колон (говорен такт), во кој најбитниот збор за колонот, го носи акцентот. Исказите се остварени во претполагано дејствие. На пример, во првиот колон од првиот ред, тоа е глаголската при-
 давка (врзано) - и таа треба да го понесе логичниот акцент. Во вториот колон тоа е глаголот остварен во идно време. Меѓутоа изговорени заеднички, логичниот акцент паѓа на зборот што е битен за целиот исказ (акцентираниот зборот од едниот колон), а акцентираниот збор од другиот колон стои по вредност блиску до него. На пример: Ако е врзано // ќе ќе одврземе. Најсилниот притисок ќе го понесе зборот во вториот колон *ќе одврземе* од причина што преку него се искажува нашата намера, нашата потреба да се раздвижи и промени дадената состојба и затоа овој збор ќе биде не само смисловно, туку и емотивно истакнат. По ист случај во градатурна линија се остваруваат и останатите стихови.

¹ Ако е ²ВРЗАНО - ³ќе ОДВРЗАМЕ,

¹ ако е ²БАВНО - ³ќе ЗАБРЗАМЕ!

Ако е суша - ќе навадиме,
што е за градба - ќе го градиме!
Г. Поповски - *Човекољубива ѝесна.*

Ќе биде погрешно ако се даде акцент на зборот ако, кој овде има условно (кондиционално) значење. И така првиот колон би можел да постои и без него: На пр. - *Врзано ли е* - ќе одврземе. За разлика, пак, во поговорката:

3 1 2 1 - 3 -
АКО е куќата МАЛА,/(ама) да има ПИЕЊЕ и
ВЕСЕЛБА

сврзникот *ако* ќе биде силно нагласен, бидејќи неговата улога овде е допусна (концесивна), односно помага подредената реченица да се врзува за главната. и со тоа да се оствари моментот на допусност. Без овој сврзник нема да се оствари ниту вториот колон и затоа тој е гласовно вреднуван колку и придавката мала, па дури и е нешто понагласен.

Постојани појави на смисловното акцентирање

Практиката покажува дека во одредени реченични склопови или зборовни конструкции, смисловниот акцент остварува постојаност. Трудејќи се да ги детерминира таквите појави, теоријата настојува да открие на кои места, кога и како се остварува таквата постојаност. Согледувањата потврдуваат дека такви примери се случуваат:

а. Во искази искажани во негативна форма, со акцентска целост, гласовниот удар се остварува на негацијата, со што посилно се истакнува негативната (негираната) вредност: *Не_ТЕ'_бива* за таа работа. *НЕ'_САКАМ* да јадам. *Не_си_МЕ'_родил* та да...

НЕ'_ПУКАЈ во него. *НЕ'_БИДИ* нерасположен. Наспроти кога немаме целост на пр. Не *ЗБОРУВАЈ* така за мене.

б. Заповедност/императивност. *БЕГАЈ* од тука! *ЗЕМЕТЕ'_СИ_ГО* оружјето! *СЛУШАЈ* ваму Јордане!

в. Суперлативност, Мирјана има *НАЈУБАВО* маче и *НАЈУМНО* куче. Дај ми ја *ПОГОЛЕМАТА* (*НАЈГОЛЕМАТА*) книга.

г. Компарирање/споредбеност, со што се засилува споредбениот квалитет. Секогаш е смисловно вреднуван зборот со кого се врши споредувањето. - И мајката истрчува горе бесна ко *ЗМИЈА*. - Како *КУЧЕ* се тркала низ долот. Како *КУЧЕ*. - Веги има како *ПИЈАВИЦА*, грло има како *МЕСЕЧИНА*.

д. Во логичен атрибут: *СМИСЛОВЕН* акцент, *БЕЛОЛАКТА_Хера*, *МАКЕДОНСКИ* производи, со што поблиску се одредува именката.

ѓ. Прашален збор или зборот со кој се остварува прашалната форма. *КОЈ* сака? *ШТО* рече? *КАДЕ* отиде? Каде *О'ТИДЕ*? Ќе *КУПИ_ЛИ* некој ореви? Го *ФАТИЈА_ЛИ* кучето? *ДАЛИ* некој сака? *САКА_ЛИ* некој? Ти ја *ПОФАЛИЈА_ЛИ* работата. *КОЛКУ'_ПАТИ* го направи тоа? но и - *КОЛКУ* пати? Ова произлегува оттаму што преку прашалниот збор, се покажува интересот за новото и непознато. Затоа во одговорот, соговорникот го нагласува секогаш зборот што го задоволува прашањето.

е. Ако со прашалната форма постои збор, со кој се укажува на квалитетот или квантитетот на предметот /појавата на која се однесува прашањето, тогаш таквиот збор се јавува како смисловен акцент се пренесува на тој збор. Ракувате *_ли ДОБРО* со оружје? Купивте *_ли МНОГУ* тетратки? Сакате ли *ЛАДНА* или *ТОПЛА* вода?

ж. Придавките исто така се јавуваат како зборови кои го привлекуваат логичниот акцент. Девојчето беше *УБАВО*. Косите и беа *СВЕТЛИ* и *КАДРАВИ*.

з. При набројување/наведување на нови поими, како и при броење, кога се остварува градација. На пример во реченицата: - Зеде *ДРУГА, ТРЕТА, ЧЕТВРТА, ПЕТА*. - Секој нов збор е смисловно вреднуван бидејќи ја дополнува и подзасилува изјавата.

Смисловно вреднување во поговорките

Поговорките се најподатлив материјал за обработката на смисловно подредување, од причина што е кратка и згусната изјава со која се искажува еден суд. Во поговорките, речиси, сите зборови имаат истакнато место, освен зборовите што имаат помошно значење, сврзниците, предлозите, кратки облици на помошните глаголи и зборовите кои немаат свој слоговен акцент.

Едно кроат глумците, / друго мачорот.

Една грешка, / вечна мака.

Дури е младо дрвото, / се вие.

Да имаше сиромажот кесмет, / не ќе беше сиромав.

Бадијала работи, / бадијала не седи.

Како што се гледа од примерите, поговорките најчесто се составени од два колона (тактови) кои се најчесто во споредбен или спротивставен однос. Иако во секој колон постои збор кој е смисловно најизразен сепак, во целосната изјава, сите тие се подредуваат на најважниот збор од смисловно поважниот/најважниот колон.

Да се обидеме сега, смисловно да ја вреднуваме поговорката:

Времеѝо / јеѝи ѝари..

Поговорката искажува еден суд, една вистина, но релативна вистина, зашто изнесениот суд може, но и не мора да биде точен. Бидејќи се работи за самостоен и изолиран исказ, не се знае што е непознато, а што познато, што е ново а што старо и познато. Секој збор претставува непозната/нова информација, па според тоа може да биде смисловна одредница. Бидејќи во поговорките не постои краен контекст, одредувањето на смисловниот акцент тешко може да се спроведе според принципот на елиминација, зашто со анулирањето на било кој збор, пораката станува нелогична и нејасна, и недовршена.

- - - - - јет пари.
Времето - - пари.
Времето јет - - - .

Поговорката нема да се разреши ниту ако се обидеме да ја разрешиме само со прашања и одговори. Ќе бидат можни трите варијанти на смисловно вреднување.

Шџо чини пари - ВРЕМЕТО јет пари.
Е ли/Чини ли времето пари - Времето *JET* пари.
Шџо јет времето - Времето јет *ПАРИ*.

Не треба да заборавиме дека поговорката секогаш се кажува со некоја намера или цел. Преку поговорката, говорникот му го сугерира на соговорникот својот став/порака/мислење. Според тоа, најбитен елемент за разрешување на смисловноста/логичноста на поговорката е поттекстот (намерата на говорникот), односно, тоа што сака со понудениот суд да му се сугерира на соговорникот. Во разработката, сепак, раководејќи се од намерата/пораката за која се залага говорникот, а за попрецизно согледување на смисловното одредување, ќе се потпомогнеме со

поговорката сака да се каже, да се постигне, да му се порача/сугерира на слушателот. За полесно согледување на поттестот добро е поговорката да се подели по говорни тактови зашто со тоа ќе се направи точен преглед на поговорката, а мислата ќе стане јасна и сфатлива.

Ако арциш / отколку не вадиш, // сакаш - неќиш, /
ќе осирوماшиш.

Ако е куќата мала, ама да има пиење и веселба.

Ако е чокот кус од алиштето, можеш да му го придаеш, ама ако е од умот - не можеш.

Ако не раниш мачка, ќе раниш глупци.

Ако ти е жената млада, не седи многу на туѓина.

Ако се сториш овца, секој ќе те стрижит.

Арниот јунак дома не умираат.

Арно е се дос знаеш, ама не треба се да праеш.

Вати ја работата од порано, да ако сакаш да ја свршиш побргу.

Веков ет скала: едни луѓе се качуваат, а други слегуваат.

Волкот ако го клаеш да ти паси овци, тој сите ќе ти и издави.

Времето е пари за секого кој што го есапи.

Гледај да не купуваш што не ти треба, оти да не продааш тоа што ти треба.

Два петла на едно буниште не можат да пеат.

Две лубеници под една мишка не се носат.

Добрата жена куќата отвара, а лошата - затвора.

Добрата реч оит на далеку, а лошата уште понадалеку.

Жена што се шета по комшии, дома здрава не си иди.

Има у мнозина ума, ама у малцина разум.

Каков што е човекот, таков му ет и зборот.

Кој си има муата на капата, си ја бранит.

Којшто поеме молчи, поарна реч ќе речит.

Коњ без узда не се повела.

Лошиот чоек добро утро да ти речит, зијан ќе те најдит.

Многу зборои сет стребрени, а помалку позлаќени.

На ланцко огниште огон не барај.

Не ет страмота да прашаш за тоа што не знаиш.

Смисловно вреднување во реклами и пораки

Рекламите и пораките денес се сè поприсутни на ТВ-екраните или радиото. Тоа се исто така кратки и згуснати пораки, со намера да се придобие/повика потрошувачот. Затоа и не треба да се предаваат до слушателот, како говорно обликувани информации-податоци, туку како говорни пораки, во кои ќе се сугерира одредената намера. Во рекламата најбитно од сè е - пораката да биде пренесена смисловно точно, а логичниот акцент да падне на зборот што е стожер на пораката, инаку може да се случи да не го привлече вниманието на потрошувачите, па дури и да го одбие. Првото прашање што говорникот треба да си го разереши е - што сака/треба да се постигне со таквата порака.

За пример ќе го разгледаме често употребуваниот слоган: - *Купувајте македонски производи!* Слоганот може говорно да се оствари со смисловно вреднување (смисловен акцент) на следниов начин:

КУПУВАЈТЕ македонски производи!

Купувајте *МАКЕДОНСКИ* производи!

Купувајте македонски *ПРОИЗВОДИ*!

Нашиов слоган, претставува еден компактен говорен исказ, во кој се одвојува сепак еден централен и доминантен збор, без кој пораката не ќе може да се оствари смисловно. Да разгледаме какво значење се добива со секоја наведена варијанта.

КУПУВАЈТЕ македонски производи!

Со нагласување на глаголот (предикатот), пораката, во зависност од степенот на смисловното и емотивното вреднување може да се оствари како молба со која се моли купувачот, како наредба, или дури и како закана, со која на купувачот му се наредува да ги купува тие производи, независно дали тие му се допаѓаат или не. Но психологијата на менаџментот укажува дека секоја порака искажана во форма на наредба, може повеќе да го одбие потрошувачот, што секако не е цел на наведената порака.

За да провериме дали можеби нема погрешки, ќе се обидеме вака оствареното смисловно акцентирање да го провериме според погоре посочените методи. Методот на елиминација овде не е многу корисен, зашто исказот е самостоен и со елиминацијата не може да покаже кој е повеќе, а кој помалку, новиот или стариот податок. Ќе се обидеме со методот на замена. Според него, глаголот *купувајте*, може да се замени со соодветен по значење. На пример: употребувајте, користете, трошете. И покрај замената, се задржува значењето на пораката, што значи дека зборот *купувајте* не е доминантен за нашата порака.

Купувајте македонски *ПРОИЗВОДИ*!

Со гласовно акцентирање на зборот(објектот) *производи* пораката го добива следното значење. Да се купуват производи, а не да речеме непроизводи, или поточно нештата што не се произведени. Дали е суштината на пораката во тоа. Сигурно дека не. Повторно да се обидеме да го разрешиме проблемот преку методот на замена. Зборот производи може да се замени со: *работи* (нешта) и исказот нема да изгуби во значењето.

Купувајте *МАКЕДОНСКИ* производи!

Се чини дека единствено вака извлечениот логичен акцент (смисловно емотивен) дејствува во правец на остварувањето на пораката. Од две причини: прво, се одбегнува заповедниот начин на обраќање кон купувачот, а се истакнува повеќе апелативната намера. Се повикува потрошувачот да купува *македонски*, а не производи од други земји; второ, што е исклучително важно за таквите пораки, се апелира на емоцијата на потрошувачот, на неговиот патриотизам, за да се потпомогне македонското стопанство, што е и главната цел на пораката.

Според методот на замена, единствено зборот македонски не може да се замени со сличен или идентичен поим, а да не се наруши значењето на пораката. Ако се употреби, на пример терминот *домашни* или *наши*, наместо македонски, пораката добива други димензии, односно дека се тоа производи што се произведуваат во домаќинството или дека треба да се купуваат производите само на одреден производител и одредена фирма. Па дури и кога би ја прифатиле таквата замена со терминот *наши*, може да се сфати дека дека пораката важи само само за нашите луѓе - македонските граѓани, а не и за странците што живеат во Македонија. И второ, вака остварената пораката би била бесмислена кога би се рекламирала во друга земја.

И најпосле, лесно ќе се дојде до вистинското смисловно вреднување ако се појде од вистинското прашање - што е тоа што говорникот сака да му го порача на потрошувачот?. Тоа е, дека потрошувачот треба да ги купува пред сè македонските производи, односно производите на својата земја, со што и самиот ќе придонесе да се подобри економскиот просперитет на сопствената земја.

Според тоа, горнава порака ќе биде смисловно најточно вреднувана како:

Купувајте *МАКЕДОНСКИ* производи!

Зборовите: *македонски* и *производ*, се во потесна врска и се надополнуваат/дообјаснуваат, стануваат единствен израз, и затоа се остваруваат под заедничка интонација во која сепак нешто поинтензивно е нагласен атрибутот (смисловниот атрибут како што вели Томашевски).

Емоционален говор

Емотивното расположение, што се јавува како одраз на човековите чувствени сигнали, може да се изрази, преку гласовниот говор, на два основни начина. Во првиот, говорниот акт може да се транспонира до соговорникот, без емотивна изразност, или со искажување (покажување) на емоциите. Во првиот случај многу помалку, или воопшто не се апелира на чувствата на соговорникот, додека во вториот случај, остварените емоции преминуваат и на соговорникот. Кога некој ќе рече дека се плаши, тоа може да го искаже: *Се ѝлашам.!*, или *Сӣрав ми е.!*, вербално, без изразување/ покажување страв во гласот или мимиката. Благодарение на поимно значење на зборовите, соговорникот ќе го разбере говорникот и ќе прими на знаење дека нему му е страв, но со тоа што говорникот не го покажува непосредно чувството на страв, гледачот ќе остане „незаразен“ од идентичното чувство. Вториот начин на изразување е со говор во кој се остварува со соодветно емотивно гласовно-тонско реализирање на чувствата. Па така, истите погоре наведени изјави, ќе се искажат и со истовремено покажување/манифестирање на стравот, со што

возродената инфлексија поприма и своја соодветна тонска модулираност. На пример: (се изговара уплашено) - *Страв ми е!* (со гласовно и физичко треперење, со покажување страв). Во овој случај, соговорникот, не само што ќе го разбере вербално говорниот, туку, благодарение на оствареното чувство на страв преку изразните гласовно-изразни и мимичките средства, ќе успее да ги возбуди/возобнови и кај слушателот истите чувства.⁹⁶

Во секојдневната говорна комуникација, тешко може да се оствари потполно неутрален или поточно само смисловно остварен говорен исказ, во кој не постои ниту минимален емоционален сигнал, зашто с# што човекот работи или говори, е под непосредно влијание на неговите чувства и емоции. Токму тоа што човекот е во состојба, своите чувства да ги манифестира/изразува преку говорот (емотивиот говор), е негова највредна карактеристика, зашто на тој начин, и својот емотивен живот го прави транспарентен и доловлив за сого-говорникот. За да се оставри некое чувство во говорот, и за да биде истото достапно/ доловливо за слушателот, потребно е, тоа да биде изразено/манифестирано преку изразните средства на говорот. При тоа, обликот, содржината и интензитетот на манифестираните емотивни расположенија (инфлексиите) се непосредно зависни: од видот на

⁹⁶ Театарските методи токму на овој план полимезираат најмногу. Реали-стичката школа се застапува за уметноста на *преживување*, односно говорот треба да биде непосреден и чист израз на преживувањето (како во животот), со многу посмирено изразување на емотивни изливи за разлика од уметничкиот говор во периодот на романтизмот, кога емоциите се покажувале многу поафективно и подзасилено. Или пак говорот(играта) кај актерите во познатата Француска комедија, каде што говорното изразување на чувствата се покажувале со претставувачки говор, стилизирано/воопштено, со декламаторски тон во стихот., без директен однос кон емоцијата врзана за одредена фраза (стих). Може овде да го наведеме и сфаќањето на Брех., кој апелира на разумот, на свесната воздржаност на актерот и контролираност при интерпретацијата.

чувството, од интензитетот на чувството, од карактерните особини на личноста, како и од засегнатоста/заинтересираноста на говорникот за проблемите што ги предизвикале чувствата.

Емоционалниот говор во содејство, заедно со смисловниот, е основа на сценско-уметничкиот говор. Благодарение на емотивните говорни сигнали, интерпретаторот е во ситуација информациите од текстот да ги транспонира до гледачот во вид на порака, преку која се остварува негова максимална идентификација со истата. На тој начин интерпретаторот е во можност многу полесно да му се доближи и да го придобие гледачот, а со тоа да изврши на него влијание во саканата насока.

Чувствата кои го управуваат емотивниот говор, а кои се манифестираат преку говорните изразни средства, интерпретаторот ги изразува/обликува со истите говорни изразни средства, со кои се користи и во секојдневниот/приватниот говор. Меѓутоа, за разлика од секојдневниот говор, каде со изразните средства говорникот се користи несвесно и спонтано, во уметничкиот говор, истите тие говорно-изразни средства ги користи свесно и со одредена намера и цел. Тоа значи, дека секое гласовно обликувано/реализирано/покажано чувство (*инфлексција*), е претходно (за време на пробите), изнајдено, обмислено, испробано и забележано во памтењето на интерпретаторот. Подоцна, за време на сценската изведба, потребна е само мала провокација, за да истите тие забележани во паметењето сигнали, во мигот на интерпретацијата, се остварат природно, лесно и веродостојно, преку говорните изразни средства. Овие остварени чувства или „*инфлексии*“, претставува *промена*, не само на сите мерливи особини на фразата или акцентот на некој збор (висина, должина, јачина и темпо) под влијание на некое чувство, кое преку фразата сакаме да го изразиме во говорот,

туку и *промена* на сите нормални особини на *логично* изговорената фраза, чии особине *не може да се измерат*, ниту да се бележат директно со знаци (како, на пример, „ноти“, „агли“ итн.), туку може само да се опишат; овие немерливи особини на фразата под влијание на чувствата што со фразата сакаме да ги изразиме се, во прв ред, посебната *боја* на гласот, потоа специфичниот начин на *артикулирање* и *дишење*, потоа *мелодијата*, и најпосле, степен на *звучноста во говорот*.⁹⁷ Благодарение на остварените инфлексии, гледачот/слушателот е во можност да ја почувствува и најмалата промена во сите изразни средства кај интерпретаторот. Поради тоа што емоциите имаат својство да бидат лесно преносливи од еден на друг човек, гледачот кој е вознемирен/возбуден од емотивниот говор на интерпретаторот, многу лесно се соживува со неговите остварени емоции, возобновувајќи ги во себе сличните емотивни сигнали.

Емотивниот говор интерпретатор го остварува со субјетивно вреднување, во кое се изразува неговиот став, неговиот дух, за разлика од смисловниот каде, независно од интерпретаторот, се остварува едно објективно вреднување. Субјективноста на чувственото реализирање, го прави емотивниот говор кај секоја единка специфичен и саму нему својствен. Без емотивното вреднување, смислата на искажаното секогаш ќе биде иста. Ако говорот се реализира само во смисловноста, на гледачот ќе му биде совршено јасно што се кажува со исказот, но нема да му биде јасно, што говорникот сака да каже, и зошто тоа го кажува и која е пораката. Во говорот, било какво „совпаѓање на смисловно-емоционалната сигнализација, кај помал или поголем број говорници, не може никогаш да се оствари, па дури и кога, во повторното

⁹⁷ Кулунџиќ, стр. 57.

обликување на иста порака од исто оговорно лице, при сите сличности, сепак не ќе може да се утврди некоја подударност во целина⁹⁸. Емотивното вреднување кое ја одредува вертикалната вредност на исказот (хоризонтална е смисловноста), може, како што вели Ѓорѓевиќ, да се остварува во три „карактеристични слоја од позитивниот и контрерниот крак од вертикалната оска⁹⁹. Во зависност од нивото и степенот на пројавеното позитивно или негативно чувство, емотивното вреднување може да се оствари со послабо, средно или со силно изразена емотивна потпора во позитивниот или во негативен крак. Така на пример исказот: - *Иван е добар студент*, каде атрибутот го привлекува не само најсилната смисловна, туку и емотивна вредност, со различно емотивно вреднување на атрибутот *добар*, може да се оствари значење дека Иван е: малку добар, средно добар, многу добар или совршено добар студент. Но исто така, со посредство на истите изразни сретства, во контрерниот крак, со поинаква нивна усмереност, може атрибутот *добар* да добие спротивно/негативно значење - не добар, или лош, полош или сосема лош студент.

Чувства (инфлексии)

Чувствата се огледало на човековите душевни состојби и расположенија. Чувствата кај човекот многу лесно се возбудуваат кога тој нешто доживува, или ќе види нешто што му е мило или не; кога за нешто се присетува; нешто ќе чуе; кога разговара; кога слуша радио, гледа филм, следи натпревар, чита, говори или пее. Возбудените чувства може да бидат пријатни или непријатни па така и ќе бидат реали-

⁹⁸ Ѓорѓевиќ, стр. 218.

⁹⁹ Исто, стр. 219.

зирани. Овие говорно-изразени чувства (инфлексии) се јавуваат како **општи и посебни**.

Општите инфлексиија имаме кога со неа со опфаќа една цела фраза или повеќе фрази одеднаш, така што изговорот на поголемиот текст се остварува во едно *расположение*. Таквите инфлексии може да бидат набележани од авторот. На пр:

Ангеле: (Насмеано) Господа, ова беше мојата прва точка „Ненадеен скок“. Вам тој ви се причини нагол и ве изненади, а мене ми е природен. Одамна го подготвувал во себе.

(*Лет во месин* Г. Стефановски).

Во горниов пример, како што посочува и авторот, сиот текст се изговара под една општа инфлексиија, под едно расположение и со идентични изразни средства, иако во самиот текст не постои збор што укажува на такво чувство.

Специфична е инфлексиијата кога се однесува на еден збор, со кој истовремено се изразува најсилно и општото и специфичното чувство. На пр. Ве *сакам*; Ќе те *убијам*; *Справ* ми е; *Тешко* ми е; итн.

Стево: Можете ли да ми помогнете, господине
Сивиќ.

Сивиќ: Не.

Стево: Можете било што да сторите?

Сивиќ: Не.

Стево: Ве *молам*, господине Сивиќ.

Сивиќ: Не.

(*Диво месо* - Стефановски)

Во горниов дијалог, во говорот на Стево, под дејство на чувството *на молење*, што се сугерира и со зборот - Ве *молам*!, сите изговорни фрази од страна на Стево се подведени под тој молбен/понижен/ тон.

Овој молбен тон создава едно општо непријатно расположение на молбе-ност/барање/зависноста (општо расположение) што се наметнува од молбениот исказ -*Ве молам*. Овој збор ја покажува *специфичната* инфлексija. Поради тоа, зборот во кој се означува специфичноста на инфлексijата, во изговорот ќе биде остварена под најсилно - емотивно нагласување - *емоцивниот акцент*.

Општите и специфичните инфлексии се разграничуваат во следните подврсти.

Општите инфлексии се среќава како:

Априорна - ниеден збор од фразата не посочува никаква инфлексija, а расположението со кое се изговара/обликува говорно-тонски фразата, интерпретаторот го наоѓа, или понапред или подоцна во текстот.

Симултаната - кога инфлексijата се остварува симултано во моментот на говорењето на текстот, а секое новородено чувство се остварува со непосредно негово манифестирање. Слушателот со моментот на изговорот на текстот го добива чувството што во моментот се сугерира и со кое се остварува расположението.

Осцилациона - кога доаѓа до задржување и постојано повторување на чувството што се остварило во симултаната инфлексija. До промена на остинативната инфлексija ќе се дојде со раѓањето и остварувањето на некоја нова симултана инфлексija, која исто такса ќе биде променета со повторното раѓање на некоја трета инфлексija. Изразните средства во говорот ги следат промените на чувствата.

Специфичната инфлексija може да се јави како:

Конфорна (сообразна, еднообразна) - која се остварува во зборот со кој се искажува самата инфлексција. Истиот тој збор го повлекува емотивниот притисок/акцент.

Н: (уплашено) Се *ѝлашам* за вас!

Дисѝарайѝна (различната/дисхармоничната) - кога инфлексцијата на некој збор е во дисхармонија со инфлексцијата/чувството во фразата.

Н: (жаловно) Се *ѝлашам* за вас!

Специфичната инфлексција потаму ја среќаваме како:

Субјекѝивна - кога зборот што ја објаснува инфлексцијата е врзана за лицето кое ја искажува/доживува инфлексцијата: те *љубам* бескрајно; те *мразам*;

Оѝисна - кога се опишува туѓо чувство. Да не си болен, ти си многу блед? (Шекспир).

Особини на чувствата

Иако се вели дека има толку чувства колку што има и луѓе, сепак психологијата се потрудила да изнесе некои општи димензии според кои може да се детерминираат истите.

Првата димензија се однесува на интензитетот на чувството. Секое емотивно расположение може да се движи од блага изразност во некои долни граници, па до најсилна страст во горните. На пример, чувството *бес* може да варира од најмала вознемиреност до

најсилен гнев; радоста - од мирно задоволство до потполна екстаза.

Втората димензија се однесува на нивото на емоционалниот притисок (тензијата). „Личноста чувствува потреба да ја нападне препреката која ја фрустрира. Пасивните и мирни емоции не мора да содржат таков импулс за акција; тажната личност може да седи без никаква желба да се тргне, задоволната личност не чувствува потреба да дејствува; сепак, и двете го опфаќаат човековото јас“¹⁰⁰

Третата димензија содржи пријатност или непријатност на емоционалните доживувања односно хедонистичкиот тон. „*Тагаїа, срамої, сїравої, каењеї*“ му припаѓаат на непријатните, а *радосїа, ģордосїа, задоволсївої* од себе, *їочїїувањеї* - во пријатните чувства. Некои емоции, како, на пример, *чудењеї* или *изненадувањеї*, не мора да бидат ни *їријаїни* ни *неїријаїни*“¹⁰¹

Четвртата димензија на емоционалното доживување е степенот на сложеноста што го подразбира составот на разновидните чувства. Психолозите сметаат дека сите чувства произлегуваат/се сложени од двете основни чувсїва: *задоволсїво* и *бол*. Сите други чувства се јавуваат како мешани (љубов, почитување, обожување, исчекување, сожалување, грижа). Од две мешани чувства се добива сложено чувство (болна љубомора, грижно сожалување, нестрпливо исчекување, надеж). Во мешаните и сложените чувства, она чувство, што во одреден момент ќе се јави како доминантно, ќе го наметне расположението. Психолозите велат дека и чувствата „*радосї*“ и „*жалосї*“, се составени од основните чувства „*задоволсїво*“ и „*бол*“.

¹⁰⁰ Дејвид Креч

¹⁰¹ Исто

Последователност и конкретност на чувствата

Познато е дека едно чувство раѓа или се прелева во друго. Ако во првиот момент имаме едно чувство, веќе во следниот, тоа преминува (се трансформира) во друго, но тоа не се случува наеднаш, туку последователно. Затоа и интерпретаторот треба да ја следи таа природна последователност на искажувањето на чувствата, освен ако не сака да постигне некој друг ефект. Чувствата/инфлексииите треба да бидат доследни. Треба да бидат конкретни, зашто во животот, секое чувство има своја конкретност, кое произлегува од конкретни односи и состојби и конкретни реакции. Секое радосно или тажно чувство си има своја специфична/одредена вредност, која одговара на конкретната радост или тага. Изведувачот треба да процени кое, мешано или сложено чувство е доминантно во дадената ситуација, па своите говорно-изразни средства да ги насочува во тој правец. Говорно-тонската реализација на чувството/инфлекситетот треба да се остварува со интонација која ќе ја осликува токму конкретната вредност на понуденото чувство. Емоцијата не може да биде општа и неопределена, што за жал, не ретко се случува кај некои интерпретатори. Воопштено остварената интонација, го стеснува просторот за поразновидно, поконкретно и посликовито емотивно изразување, со што се отежнува и реализирањето кај гледачот.

Возобновување на емоциите

За да ги возобнови актерот во себе потребните емоции, а потоа и да ги покаже/доживее, тој треба да умее да ги открие/прочита нив од приложениот уметнички текст. Читајќи го текстот, во неговата фантазија, под влијание на авторовиот запис, се возбудува-

ат одредени слики и претстави за дејствието, личностите или односите, како и за авторовите впечатоци и чувствувања. Колку чувствата ќе бидат посликовито забележани од авторот, толку полесно и посилно ќе бидат возобновени од интерпретаторот. Неоспорно е дека емотивните импулси, што интерпретаторот ги открива/ чувствува за време на восприемањето на текстот, нема да се разликуваат многу од авторовите остварени во записот, но нема да бидат исти, зашто кај интерпретаторот тие ќе се возобновуваат под влијание на субјективноста на интерпретаторовото емоционално паметење. Сепак, самата провокација/ поттик ќе произлезе од записот во текстот. „Емоциите на исполнителот, всушност, се актуализирани низ творбата на авторовите сопствени преживувања, значително претворени, промислени и реструктурирани, сообразно со идејата на авторот, вложена во неговата творба.“¹⁰² (...) Тоа е плод на „симбиоза“ меѓу чувствата на авторот, вложени во неговата творба, и чувствата на исполнителот, предизвикани од авторот, а врз основа на преживеаното во неговото животно искуство.“¹⁰³

Во секоја новосоздадена претстава и слика ќе се одразува ставот и односот на интерпретаторот, поткрепен со соодветен емотивен израз, па текстот ќе го произнесе на начин и со средства како што тоа го направил или би го направил во слични ситуации, секогаш поаѓајќи од себе, од своето животно искуство, од карактерните особини, од емотивното паметење и неговата ангажираност кон материјата. На тој начин, гледачот добива говорни сигнали во кои ќе се огледа односот/ставот и на интерпретаторот кон интерпретираниот материјал.

⁶⁹ П. Пенчев, стр. 55

⁷⁰ Исто, стр. 56

Интерпретаторовата примарна задача е, возобновените и живоостварените емоции (инфлексии), не да ги задржи за себе, туку да ги „проследи“ до гледачот, настојувајќи со тоа и кај него да ги предизвика соодветните чувства, со што посугестивно ќе влијае на него. „Глумецот не му дава на слушателот чувства (иако и нив може да му ги даде), врз основа на кои, тој, преку репродукција, преку проценка значи, ќе дојде до чувствата, туку глумецот му дава на слушателот “проценето чувство” преку нивните изразни симптоми (инфлексии). Проценката глумецот ја прави кога ја студира улогата, одн., кога потребните чувства ги врзува за одредени претстави и кога ги одредува за нив инфлексииите. Кога глумецот со изразните сретства за чувството „бес“ (значи: „бесно“) изговара некоја фраза, ние од публиката, не *проценуваме* дали чувството што го имаме кога ја слушаме висината, должината, јачината или бојата на гласот, има вредност на ова или она чувство; ние, значи, не се служиме со асоцијација, туку овие инфлексии непосредно, нужно и спонтано го предизвикуваат во нас чувството на „бес“: ние, велиме се “соживуваме” со глумецот, во поглед на чувствата.”¹⁰⁴ За да се оствари правилно изразување на чувствата / инфлексииите во уметничкиот говор, интерпретаторот треба да знае / умее, на кој начин и со кои говорни изразни средства се возобновува говорно потребната инфлексиија. Иако, најголема поткрепа во тоа ќе најде во својот искусствен живот (емоционалното паметење), сепак, му е потребно време и многу проби за да ја „погоди“ во говорниот израз вистинската инфлексиија.

Интерпретаторот не треба да биде обременет со тоа, дека во анализата е должен по секоја цена да ги бара и да ги најде авторите чувства и емоции.

¹⁰⁴ Кулунџиќ, стр. 50.

Барајќи ги нив, лесно може да се случи да не ги најде ниту своите. Секоја човек на себе свјствен начин размислува, говори и доживува и се презентира себе си пред другите. „Актерот, пишува Станиславски, може да ги преживува само сопствените емоции.“ Само низ долготрајното дружење со текстот, со песната, со драмскиот лик, интерпретаторот ќе успее да ги изнајде во себе чувствата што се запишани во текстот и само тогаш ќе може во себе да ги возроди нив и потоа да ги оствари живо, веродостојно и убедливо во моментот на говорната интерпретација на текстот.

Карактер - карактерни особини на ликот

Драмскиот текст се остварува преку ликовите од драмата. За да може актерот да ги оствари нивните говорни манифестации, потребно е да се знаат особините со кои се одликува одреден карактер/ личност. Во драмските дела актерот го следи/обликува ликот и физички и говорно, со сите негови мани и доблести, независно дали со тоа глумецот се согласува или не. Може да се случи, дури да биде потребно, интерпретаторот да изврши мали промени во своите приватни гласовно-изразни карактеристики, само за да го оствари карактерот на ликот. Актерот не е во состојба да (покажува дека) се оградува од ликот што го интерпретира, и со тоа да го покажува своето согласување или несогласување со карактерот на ликот. Не може актерот да му дава на знаење на гледачот дека, иако игра лик со негативни карактеристики, самиот во приватниот живот е поинаков од карактерот што го толкува. Ниту тоа гледачот го бара од него. Актерот за време на играта, во сè треба да биде тоа што е ликот.

Со карактерите/темпераментите, не се занимава интерпретаторот само при остварување на лик во драмските текстови, туку и при обработката на рас-

казните дела, во кои има директно обраќање на личностите. Меѓутоа, во расказот, говорните особини на ликовите, при интерпретацијата не се манифестираат говорно со иста употребеност/насоченост на говорните изразни средства како во драмската игра. Раскажувачот говори секогаш од свое име, од свој поглед кон состојбите и кон односите во расказот, и тој тоа не го сокрива. Тој не се престорува во лик, не гради карактер, и не го следи неговиот говор. И покрај тоа, при пренесувањето на директните говори, тој сепак доволно ги загатнува во својата интонација говорните карактерните особини на ликовите чиј текст го говори. Во тоа загатнување има доволно сигнали за да гледачот добие претстава за какви карактери/темпераменти станува збор, и за да може да си ги претстави нив во својата фантазија. Ако, да речеме, личноста од расказот е со колеричен темперамент, и со брзи, отсечни и нервозни говорни манифестации, интерпретаторот ќе се потруди сепак, иако само загатнато/загребнато, со минимум тонски отклонувања во својот говор, да ги навести потребните говорни сигнали, кои на гледачот ќе му дадат можност да го согледа ликот или односите меѓу ликовите.

Интерпретаторот треба да ги осознава/открива особините на ликот што треба да го толкува, секогаш поаѓајќи од текстот. Тоа ќе го најде во секој збор, во секоја искажана мисла, во секое од ликот согледано чувство. За полесно согледување, тој треба да испита: *Дали во делото постојат ознаки за говорните карактеристики на ликот? Кои говорни дејствија ја откриваат основната карактерна особина на ликот, а кои споредниите? Како емоционалните реакции се одразуваат на говорот на ликот? На кој начин ликот го изразува мисловно и емоционално својот исказ?* Токму од согледувањето на односите, на постапките, од говорните и физичките дејствија

назначени во текстот, актерот ќе успее да ја оствари комплетната говорна слика на ликот.

За карактерот и карактерните особини на ликот, како и за неговиот темперамент, може да се дознае: а) преку говорното дејствување на ликот; б) од неговото сопствено кажување за својот карактер; в) од кажувањето на друга личност; г) врз основа на постапките, однесувањето и емотивните реакции на личностите; д) од мислењето и искажувањето на авторот (го среќаваме само во епските дела).

Психологијата истакнува повеќе општи црти со кои се одликува личноста: *мојтивви, сјособносѝ, верување, сјавови, навики, вредносѝи, комѝлекси, вообичаени облици на ѝрилагодување, ѝемѝераменѝи, начин на решавање на ѝроблемѝиѝе*. Сите овие особини ја чинат „структурата на личноста како единствен склоп на различни одлики.“¹⁰⁵ Познавајќи ги карактерните особини на личноста, лесно може да се предвиди како таа ќе реагира и ќе се оствари во одреден момент, зашто секоја личност се реализира, говорно и физички, секогаш доследно и во согласност со некои „релативно трајни и релативно општи особини на личноста.“¹⁰⁶ Велиме релативно трајни затоа што, иако карактерните особини кај личноста главно се зададени, но чесстопати, одредени околности, ја наведуваат личноста да се остварува со променливи/ еволутивни карактерни особини, кои одговараат на ситуацијата, а кои инаку не и се баш својствени на личноста. Релативно општи особини, се особини типични за одреден темперамент, според кои се врши карактеризацијата на личноста. Но човекот во своето однесување и доживување манифестира и некои субјективни/посебни особини кои ја одредуваат не-

¹⁰⁵ Дејвид Креч и Ричард Крачфилд: *Елеменѝи на ѝсихолоѝијаѝа*.

¹⁰⁶ Н. Рот, стр. 229.

говата посебност/индивидуалност, и кои го одредуваат попрецизно неговиот карактер.

Своите карактерни особини, човекот ги покажува во односот со другите луѓе. Овој однос има влијание и на начинот на кој единката се остварува говорно при манифестирањето на емоциите. Односите меѓу луѓето не се еднаш засекогаш зададени, туку се менуваат во зависност од ситуациите и од животните потреби. Ако едната личност, покажува кон другата пријатни чувства, тој тоа ќе го покаже/манифестира во разговорот преку говорните изразни средства. По истиот принцип се однесуваат и ликовите од драмските дела. Односот што Хамлет го има кон сопствената мајка, и ситуациите во кои стапуваат, не може а да не се одрази на неговите говорни изразни средства. Но, на говорот не влијае само односот меѓу ликовите (личностите). Во монолошкото обраќање, на говорот влијае односот што ликот го искажува кон самиот себе. Ова многу лесно може да се покаже со примерот на Хамлет, кога вели:

О каков подлец и каков роб сум јас!

Јас сум глуп изрод што чамее долго
Во мртов дремеж ко мечтател жален!
Ни прст да кренам за себе, за кралот
Чија власт и живот исчезнаа подло!
О, зар се плашам? За кого сум изрод?
За кого - подлец? Кој за нос ме влече?
И кој ми чита наравоучение?
Кој лаги на сила ми става?
Кој ли е тоа? . . . О, посмело само!
Сам овој товар ќе го кренам сега,
Бидејќи имам галабава сплинка
И срамот не ме навредува жолчно,
Инаку од овој чудовишен треуп
Би колвале сите мршојади дамна.

О, лажу крвав, никаквику блуден.
Несовесен, неприроден и стрвен!
О, одмаздо!
Ах, какво срамно магаре сум јас!
А син сум, дете на убиен татко!
Небото рече: одмазди се, стани,
А јас ги учам најдолните пцости
И како жена улична се тешам.
Фуј, гадост, гадост! Пробуди се, мисло!

. . .

Во себекудењето, актерот како Хамлет, не може возродените инфлексии да ги искаже со еднолични говорно-изразни средства, кои да речеме, ќе бидат остварени само со чувства на лелекање, или, пак, со однос на себемразење. Овде се мешаат повеќе чувства: потсмев / бол / страдање /прекор /жал /вознемиреност /омраза; но и: охрабрување /повик /очекување /надеж /себепрочистување. И сите овие чувства, што се произлезени од неговиот однос кон себе, ќе влијаат на говорните изразни средства. На моменти како доминантно ќе се појави едно чувство, на моменти тие треба да се остварат во едно планско и смислено мисловно-емотивно дејствување.

Карактерот на ликот може да се открие откако ќе се одреди неговата функција во приказната, а за да се открие функцијата, потребно е да се има јасна претстава за идејата на делото и идејата на претставата. Исто како што авторот на текстот морал да ги согледа (и запише) сите карактерни особини на ликот што го создал, истите овие особини треба да ги согледа и интерпретаторот. Треба самиот да одреди кои особини се доминантните, а кои - субдоминантни, и преку кои чувства, и на кој начин се манифестира ликот. Сите тие вредности треба да му бидат појдовна основа при создавањето/остварувањето на ликот

говорно и физички. Остварувањето на карактерот, за актерот треба да биде врховна цел. Преку говорот се покажува карактерот, темпераментот, функцијата на ликот.

Темперамент

Секоја личност се одликува со одреден темперамент, кој е главниот показател на личноста. Тој овозможува да се согледа „колку лесно, колку често, со кој интензитет и со кое траење се јавуваат чувствата, како и со кој емоционален тон (пријатна или непријатна емоција) најчесто се јавува.“¹⁰⁷ Разврстувањето на темпераментните групи шти ги има направено Хипокрит, пред две илјади години, опстојува и денес. Според таа подела, постојат четири основни темпераменти:

Сангвиник - со брзи но слаби реакции. Лесно го менува расположението. Склон е кон ведрото расположение.

Колерик - со нагли и јаки реакции. Се возбудува силно, се лути, а лутината ја покажува силно. Лесно доаѓа во судир со други луѓе.

Флегматик - со слаби и спори реакции. Тоа е сталожен човек, мирен, не многу чувствителен и со слаби реакции.

Меланхолик - со ретки, спори но силни реакции, кај кого преовладуваат непријатните чувства.

	Брз. на реак.	Јач. на реак.	Промен. на распол.
Сангвиник	+	-	+
Колерик	+	+	+
Меланхолик	-	+	-
Флегматик	-	-	-

¹⁰⁷ Н. Рот, стр. 231.

Треба да се има предвид, дека во реалноста не постои човек со само една темпераментна особина. Затоа, при градењето на ликот, интерпретаторот треба да го обликува не само на основната/доминантната карактерна особина, туку да го гради ликот покомплексно и посодржајно, ако за тоа има можност и оправдување. Честопати една личност може во одредени моменти, заради својот интерес, да покаже особини што инаку не му прилегаат на неговиот основен темперамент. Темпераментот има непосредно влијание на говорните карактеристики, и се остварува преку него

Говорно дејствие - говорот е дејствие

Говорот е дејствие кое се остварува како дејствие-воздејствие (взаимодејствие) меѓу двајца или повеќе учесници во комуникацијата. Секоја вистинска комуникација се остварува како дејствие и противдејствие. Дејствието и противдејствието се во нераскинлива меѓузависност. Наспроти дејствието постои против-дејствие што го предизвикува и засилува дејствието. И обратно. Од односот дејствие - противдејствие се раѓа конфликтот/сударот/спротивставувањето. И дејствието и противдејствието се поттикнати/предизвикани од животната потреба, од односите што постојат или се воспоставуваат меѓу поединци или пошироко во одредена реална ситуација. Животната потреба и реалните ситуации се главните усмерувачи и регулатори на секој говорен акт. Во сите нови ситуации човек се однесува и постапува различно, во зависност од многу фактори: различни луѓе, различни односи, различни потреби, барања, различни емотивни реагирања итн. Сите овие поединечни контакти и

постапки и дејствувања ја заокружуваат вкупната слика за личноста.

Дејствувајќи говорно (и физички), човекот се искажува и реализира пред соговорникот, а истовремено и соговорникот е во можност да ги осознае неговите намери и постапки. На тој начин се остварува основната цел во комуникацијата, преку говорното дејствување да се изврши влијание на соговорникот (спротивставената страна), и да се промени и насочи неговото мислење. Колку што другата страна покажува поголемо спротивставување или пак воздржаност, толку посилно ќе биде настојувањето на говорникот да успее во намерите.

Во драмската игра, односот дејствие - противдејствие ја чини суштината на конфликтот. Носители на дејствијата и на противдејствијата се личностите од драмата. Драмскиот конфликт е борба на две спротивставени страни и борба на мислења, каде преку говорното и физичкото дејствување, секој лик настојува да се наметне над другиот. Со самото тоа, актерот што го толкува ликот, треба сета своја говорна активност да ја спроведе почитувајќи го овој принцип. Но драмската игра, не е вистински, туку симулиран живот, со симулирани личности и ситуации. Тоа значи дека ниту говорното дејствување на ликот во драмата, не може да се остварува врз основ на некаква вистинска животна потреба, освен се разбира, ако не ја сметаме „животната потреба“ на актерот да го покаже/оствари своето актерско мајсторство. Кога дејствувањето на сценските ликови би се водело од некаква вистинска животна потреба, тогаш сè што би се случувало на сцената (омраза, убиства, љубов), сè би требало да се случува вистински. На сцената, единствено вистинит е изведувачот, со својот глас и својата појава.

При рецитирањето и раскажувањето, принципот на дејствие - противдејствие се остварува меѓу изведу-

вачот и слушателот/гледачот, кој се јавува како негова условно спротивставена страна со кого комуницира. Колку што изведувачот *си го замислува посилен отпорот на гледачиите*, толку поизразено ќе биде неговото настојување да ги убеди во исправноста на идејата што ја застапува. Раскажувачот и рецитаторот треба секогаш да дејствуваат говорно од свое име, а не од името на некој или некаков лик. „Дејствувајќи низ *свои* зборови, сврзани со нему соодветните претстави и остварени со негови мисли и чувства, рецитаторот го произнесува целиот текст само од свое име.“¹⁰⁸ При раскажувањето, раскажувачот треба да настојува да го истакне како најважно тоа што личностите говорат, а не како говорат.

Основната цел на говорното дејствие е, да му овозможи на интерпретаторот да ја исполни својата основна задача, реализацијата на идејата за која се застапува, независно дали настапува како остварувач на лик, раскажувач или рецитатор. Актеровото говорно дејствување треба да биде секогаш активно и делотворно. Според Станиславски, актерот треба да се потруди неговиот говор гледачот не само да го слушне, и не само да ја разбере смислата на фразата што ја слуша, туку и да му овозможи говорна перспектива, што ќе му овозможи на гледачот да го види во својата вообразба тоа што и актерот го гледа.

Дејствителни говорни задачи

За поприродно и поверодостојно остварување на симулираната сценска игра, во реалистичката педа-

¹⁰⁸ Всеволод Аксенов: *Искусството на уметничкиот говор*, стр. 145.

гогија, се практикува/препорачува дејствување според говорни задачи, таканаречени *дејствиелни задачи*. И во реалниот живот, човек постојано врши/исполнува некакви задачи, односно преку својот говор постојано “прашува и одговара, бара или дава обавестување, моли одбива, се заканува или заповеда, инсистира, се согласува, ветува, прекорува, стишува и подбужнува, искажува сомнеж, изненадување, восхитувње, утешува, објаснува, се правда, оптужува, наговара или одвраќа, опоменува итн.”¹⁰⁹, преку кои настојува да дејствува на соговорникот и на тој начин врши влијание на неговите мисли и сфаќања.

Говорните задачи треба да бидат еден вид симулирани „животни покренувачи“ и генератори во говорното дејствување на интерпретаторот. Преку говорните задачи, актерот ќе го направи својот говор дејствителен, активен, жив и делотворен. Овие задачи што актерот треба да ги „измисли“, секогаш треба да произлегуваат од темата и идејата на уметничкото дело, од постапките и говорот на ликовите од текстот, како и од идејната замисла на претставата. Со самото тоа актерот ќе биде ставен во ситуација да говори/доживува/дејствува „како во“ реалниот живот. Колку поуспешно ќе бидат извршени/совладани дејствителните задачи, толку симулираната игра ќе биде поблиску до посакуваната природност, можност и веродостојност.

Дејствителните задачи, треба да го направат говорното дејствувањето на изведувачот постапно, со логично и редоследно одвивање, со што ќе се оствари полесно совладување на целото дело. Преку постапно совладување/решавање на помали говорни задачи, да се оствари целината. Овие помали задачи интерпретаторот треба да ги зацртува со план и свесно, со што својот уметнички говор ќе успее да го направи

¹⁰⁹ Х. Клајн: *Основни проблеми режије*, стр.120.

активен и дејствителен. „Никој не би можел, да го произнесе текстот, напишан од друг (а и текст напишан лично од него но во друго време) природно и живото-оправдано без поставена и неодложно соодветно проследена дејствителна задача“¹¹⁰ Говорното дејствие треба да се остварува со волја, со сакање и желба.

Забелешка.

За да ја активира полесно својата *волја* во дејствителните задачи, Станиславски му препорачува на актерот, пред секое дејствување, да си го постави прашањето - (Што) сакам јас, како Н лик, да постигнам со таквото дејствие. На пример: јас како Хамлет „сакам да“ го одмаздам татко ми; или јас како Хамлет, „сакам да“ и укажам, да ја убедам мајка ми (кралицата) дека венчавката со чичко ми, човекот што ѝ го уби мажот и, е погрешен чин. Говорното делување треба да ја следи поставената задача. Задачите според кои треба да се остварува дејствувањето на актерот како Хамлет, може да се со поголема или помала важност, но сите тие треба да и служат на една цел - остварување на целината на текстот.

Во насока на полесно совладување на целината Станиславски препорачува делење на текстот на помали парчиња. Со тоа актерот ќе биде во состојба своето говорно дејствување да го остварува од дел во дел, од ситуација во ситуација, во една каузална врска. Помалите парчиња, овозможуваат поконкретно да се согледаат задачите во тие парчиња и процесот на дејствување што треба до доведе до остварување на идејната основа. Дејствувањето на сценското лице, по однапред определени парчиња, овозможуваат појасно определување на односите и функциите на ликовите во остварувањето на заеднички утврдената идеја. Колку попрецизно ќе се одредат парчињата, толку попрецизно ќе се постават и задачите. Во драмското дело кое е

¹¹⁰ Пенчев

составено од низа ситуации, во кои дејствуваат повеќе лица, најдобро ќе биде ако парчињата се определуваат според заедничкото дејствување на учесниците во дејствието и нивните задачи. Делењето секогаш треба да се врши поаѓајќи од целината на делото, а не обратно, инаку, може да се случи, секое парче да остане да „виси“, да се нижат парчињата во неповрзан след, со што ќе се раслои целината на делото.

За важноста на парчето треба да се води сметка, за тоа колкаво е за значењето што парчето го има во остварувањето на основната идеја, колкава е неговата важност за сфаќањето на фабулата, на содржината, колку парчето го открива/презентира карактерот на ликот итн. Парчето со најголема важност, ќе добие централно место. Интерпретаторот треба да се потруди да ги најде границите на секое парче. Делото *Хамлеј* можеме да го поделиме на повеќе парчиња. Но и текстот на Хамлет може да се дели на повеќе парчиња. Ако во првиот случај тоа е повеќе задача на режисерот, во вториот случај тоа го прави актерот. Тоа ќе му овозможи полесно и посеопфатно да го остварува ликот, совладувајќи го дел по дел. На тој начин актерот и неговиот говор ќе биде секогаш исполнет и мисловно и емотивно, а ќе дејствува секогаш живо и вистинито.

За полесно насочување на дејствувањето, Станиславски препорачува секое парче да се именува со име кое ќе ја осликува вистинската намера, но и ќе го насочува говорното дејствување на актерот. „Точното име кое ја одредува суштината на парчето - пишува Станиславски - ја открива и задачата што е во него“. А кога се работи за заедничко парче ги одредува задачите на сите учесници во него. На пример, во средбата на Хамлет со мајка му, мора да се води сметка кон што води таквата средба, што е целта, што е функцијата на парчето, и каква е атмосферата во која се одвива. Со добро согледување ќе се увиди дека споменатата средба, (определеното парче) може да се именува како „фамилијарно распаѓање“, а не да се именува со име кое ќе сугерира или означува некаква општа и недефинирана задача, како да речеме „Хамлет се среќава со

мајка си'' итн. Таквите именувања не го разсветлуваат, не го конкретизираат проблемот, туку го замаглуваат.

Пластични изразни средства

Мимика - гест - поглед

Гестот, движењето и мимиката се пластични изразни средства кои се јавуваат паралелно со говорниот јазик, го дооформуваат него и придонесуваат за неговото попрецизно емотивно и смисловно разјаснување. Но овие изразни средства може да егзистираат и самостојно, како посебен комуникативен јазик (јазикот на глувонемите), или пак како основен јазик на уметничко изразување: во балетот, пантомимата, танците. Постои силна меѓузависност на говорот и пластичните изразни средства. Кога говорникот ќе се реши да се искаже говорно, мисловно-емотивните сигнали во исто време влијаат на мускулите од лицето, што се рефлектира и во промената на говорните вредности (интонацијата, бојата на тонот, јачината итн). Кога ќе се случат промени во интензитетот на говорните изразни средства, во исто време се менува и интензитет во гестот, мимиката или движењето. На пример, флегматикот се изразува со помирни, поспори гестови, а колерикот - со побрзи и отсечни.

Гестот, мимиката и движењето имаат силно влијание при изразувањето на емотивните расположенија. Секој гест, секоја мимика или движење, што не соодветствува со говорниот исказ, открива несреќеност во мислата и емоцијата на интерпретаторот, што се одразува на природноста и веродостојноста на неговиот настап.

Во говорното транспонирање на уметничката порака, пластичните изразни средства треба да се во согласност на видот и стилот на изведбата. Во драм-

ската игра тие се остваруваат послободно, поотворено и подинамично, отколку што е случај при рецитирањето или раскажувањето. Во драмската игра, ликот (актерот) дејствува говорно и физички, па посилната/послободна манифестација на пластичните изразни средства произлегува како најприродна реакција на таквото дејствување. При интерпретација на песна или расказ, физичките реакции се сведени на најмала мера, зашто овде доминантно изразно средство е говорот, па секоја понагласена мимика, гест или покрет, го одвлекува вниманието од текстот. Интерпретаторот ќе изгледа многу поубедливо ако не се расфрла со непримерни и патетични гестикации и мимики за кои нема оправдување. Мимиката и гестот во раскажувањето и рецитирањето треба да бидат присутни колку да ги дополнат, да го дообјаснат смисловно-емотивното значења на исказот. И во едниот и во другиот вид говорно-уметничко изразување, мимиката, гестот и движењето не треба да го оптоваруваат говорното дејствие повеќе од потребното. Со пластичните изразни средства треба да се внимава, зашто е познато дека и најмала непримерна реакција, може да оствари поинакво значење од тоа што се кажува со текстот. Доволно е едно намигнување, или одмавнување со рака, па афирмативниот говорен исказ да поприми негативна конотација. Затоа, овој начин на говорно-пластично изразување е најзастапен при остварувањето на ликови во комедиите, сатирите итн.

Не сите пластични средства се подеднакво изразни при говорот. Најголема изразна моќ имаат и очите. Со право се вели дека очите се огледало на душата. Во творечкиот занес, очите на интерпретаторот ни ги откриваат најсуптилните бранувања во неговата душа. Тие два изразни бисера, може да ни откријат многу нешта за искреноста или лагата во говорното дејствување на интерпретаторот. Но секо-

гаш треба да се има на ум, дека со очите не треба да се *иџра* повеќе отколку што е потребно, ниту во остварувањето на лик, ниту при говорењето на другите уметнички творби. Особено треба да се внимава да не се шета неоправдано со погледот низ салата за време на рецитирањето и раскажувањето, зашто останува впечатокот дека постои несреденост во мислата и неконкретност во исказот кај изведувачот. Од друга страна, подеднакво негативно дејствува кога изведувачот го фиксира погледот кон таванот или подот, барајќи ги некаде „надвор“ сликите и претставите за кои говори. Погледот треба да биде секогаш бистар, јасен и отворен кон публиката (или партнерот во драмската игра), со што ќе му дадат можност на гледачот да му верува на изведувачот.

ГОВОРНО ПРЕСОЗДАВАЊЕ НА ДРАМСКИ ТЕКСТ

Постојат повеќе компоненти што го одредуваат начинот на говорно пресоздавање на драмскиот текст. Иако низ сето излагање во книгата, постојано говоревме за тоа, овде накратко ќе се обидеме да ги сумираме тие специфики, за да можеме да правиме споредба со пресоздавањето во живоговорна реч на другите уметнички текстови.

Основната особина според која се раководи интерпретацијата на драмските текстови е во трансформацијата/престорувањето на актерт во ликот што го толкува. Актерот му ја „позајмува“ на ликот својата индивидуалност - физичка и говорна, а истовремено „го дотерува“ своето физичко и говорно дејствување според психофизичките особености на ликот. Ако на пример, личноста од драмата има некаков говорен или физички недостаток, во тој случај и актерот ќе го спроведе тоа, без разлика што самиот ги нема тие

недостатоци. Всушност, во трансформацијата доаѓа до заемно прилагодување, кое не се одвива само во една релација актер - драмски лик, туку и обратно, со оглед на тоа што некои говорни вредности на актерот, што се неменливи, не дозволуваат потполно анулирање на говорните карактеристики на актерот. Актерот како што се приспособува кон ликот, исто така и ликот го приспособува кон себе. Се врши заемно прилагодување. Ова му овозможува на актерот да дејствување природно и сугестивно и секогаш со мисловно-емотивно покрите во говорното дејствување, затоа што му дава множност да дејствува од себе, да говори од себе, како да е негов текстот што се раѓа во дадениот момент. Информациите што меѓу себе си ги разменуваат личностите од делото, не се празни зборувања, туку зборови/реченици кои се употребени како средство за постигнување на некоја цел/намера. Затоа, тие не може да се остварат во говорно-логична (смисловно-емотивна) смисла како некаква неважна информација, туку како говорна порака зад која ликот (актерот што го толкува) стои со сето свое битие. Па оттука, логично е што единствениот можен начин на говорно спроведување на информациите/ пораките во драмското дејствие се остварува во просторот на идентификацијата на актерот со самата порака, со тоа - што таа значи и како таа зрачи. Остварувајќи идентификација со текстот-пораката, актерот многу полесно му се приближува на ликот што го толкува, односно се трансформира во него.

Исто така, значајно влијание при пресоздавањето на драмскиот текст во говор има тоа што во симулираната драмска игра дејствието се одвива непосредно пред гледачите - *сега и овде*, независно дали во драмата се обработуваат теми од минатото, сегашноста или иднината. Драмските личности се активни учесници во играта. Гледачите се непосредни сведоци

на претставуваниот свет, па така тој го формира својот однос/мислење според дејствувањето на личностите од драмата, а не според забелешките и објаснувањето на авторот.

Освен што драмската игра се случува сега и овде, таа се случува во простор и место што го налага дејствието. Но тоа не е вистински, туку замислен сценски простор кој треба да го долови вистинскиот. Гледачот е свесен дека просторот и местата кои се претставени на сцената не се вистински, но тоа не му смета да гледа на нив како да се, како што не му смета ни симулираниот дејствие.

Во драмското дејствие, драмските ликови се јавуваат како две спротивставени страни кои се во постојан конфликт. Значи и овде комуникацијата се реализира како дејствие - противудејствие меѓу учесниците во конфликтот. Многу посилено се остварува системот на спротивставување отколку кај другите видови уметнички текстови. Со самото тоа и изразните средства што ги користат актерите за да ја остварат таквата комуникација, се остваруваат многу позасилено, со поголема убедителност, природност и веродостојност. Едниот дејствува во една, а другиот како противтежа во обратна насока. Секој настојува да го наметне својот став над другиот и со тоа да изврши влијание со што ќе ги оствари своите намери и цели. На пример, односот меѓу Отело и Јаго, Хамлет и Кралот или Хамлет и Мајката.

Актерите го прилагодуваат својот говор според карактерните особености на ликот и функцијата што секој од нив го има. Ликовите разговараат, се информираат, апелираат еден на друг, или, пак, ги искажуваат сугестивно своите емотивни реакции. „Општењето се состои во заемното предавање на сопствените чувства: моето преживување дејствува врз преживувањето на партнерот, и обратно, преживувањето на

партнерот делува врз моето преживување.” ќе запише Е. Б. Вахтангов во своите лекции.

Драмскиот говор се остварува во дијалог и монолог, што во најголем дел се реализира во сегашно време, и секогаш од името на драмската личност, во директен говор. И тогаш кога има раскажување или монологско обраќање, актерот секогаш говори од името на ликот, а не од свое име, како при раскажувањето. Драмскиот говор не може да се замисли без јасна и богата емотивна поткрепеност, што е негов најизразен елемент. Поради тоа што драмскиот јазик е со силен експресивен набој, „настанат поради желбата - „емоциите” на ликот да се изразат во говорот што тоа ги изговара, драмскиот говор постанува сложен и затоа што секогаш мора да биде автокарактеристичен за даденото лице со што се надоместува, речиси потполното отсуство на раскажувачкиот елемент во драмата.”¹¹¹

Еве ги резимирано накратко, најбитните особеностите според кои интерпретаторот се раководи при пресоздавањето на драмскиот текст во говорен јазик:

- Физичка и говорна трансформација и идентификување на актерот со драмскиот лик.
- Дејствието се одвива непосредно пред гледачите сега и овде, во осмислен сценски простор, а гледачот е непосреден сведок на настаните.
- в. Говорната комуникација се одвива меѓу ликовите од драмата. Гледачот е третиот учесник во комуникацијата, но не како директен учесник во дијалогот, туку како посматрач/сведок на дејствието.
- Говорот меѓу ликовите се остварува во управен/ директен говор, во дијалошка форма, или во монологско обраќање на некој лик.

¹¹¹ Сергеј Балухати: *Проблем на драмската анализа*, во *Модерна теорија на драмата*, стр. 45.

- Дијалогот се остварува со јако застапување за својот став/мислење на секој од спротивставените страни и со силно настојување тој да се наметне како единствено исправен и точен.
- Во драмскиот говор најсилно е изразен емотивниот говор.

Еве пример од драмското творештво:

Нове: Господине Божо, треба ли помош?

Јаков: Во жаргонот на мојот школски другар
тоа значи треба ли некому да му скрши
’рбет со пендрек.

Нове: Наредете господине Божо.

Јаков: Да ти наредат да ме убиеш, ќе ме убиеш?

Нове: Да.

Јаков: Нема да те мачи совеста?

Нове: Не.

Јаков: А што, си убил човек?

Нове: Сум убил, па не ме мачи.

Јаков: По наредба?

Нове: Без наредба не можам мравка да згазам.

Јаков: А кога утре ќе ти наредат да си ги убиеш
децата? Знаеш зошто сум затворен во
лудница?

Нове: Не.

Јаков: Сакаш да чуеш зошто затвораа?

Нове: Не.

Јаков: Не се прашуваш дали сум навистина луд
или не?

Нове: Штом си во лудница, луд си.

Јаков: Зошто малку не мислиш со своја глава?

Нове: Зошто?

Јаков: За да сфатиш што се случува околу тебе.

Нове: Зошто? За да ме затворат и мене? Нај -

добро е цел свет да е еден голем затвор.
Да нема надвор и внатре. И секој да внимава
на секого. Така ќе биде мир. Нека ги укинат
сите книги. Да остане само една книга да се
чита. На пример Црвенкапа. Доволно е. Се
знае. Волкот е злото, Црвенкапа е доброто...

Г. Стефановски - *Дујло дно*

РАСКАЖУВАЊЕ - ГОВОРНО ПРЕСОЗДАВАЊЕ НА РАСКАЗЕН ТЕКСТ

Раскажувањето, како форма на говорно обраќање е постојано присутно во секојдневната разговорна комуникација, било во меѓусебните разговори, во наставата, на работа итн. Се раскажуваат свои или туѓи доживувања, свои или туѓи погледи, се раскажуваат приказни, се опишуваат ситуации, односи, се раскажуваат/прераскажуваат прочитани или слушнати нешта.

Во литературното творештво раскажувањето е најзастапената форма на обраќање. За тоа сведочат сите епски дела: романите, новелите, расказите, басните итн., сите што се напишани во расказна форма. Во уметничкото расказно обраќање, авторот раскажува за местото и времето на одвивањето на дејствието, за односите меѓу ликовите, за постапките и особеностите на секој од нив, за нивните доживувања, радости и страдања, за нивниот начин на размислување, говорене. Во расказните дела авторот наведува кој и што рекол,. Го предава нивниот директен говор. Дијалошко или монологско обраќање. Со еден збор, расказната форма му пружа на раскажувачот богати можности на уметничко изразување. Еве пример:

Седум дена и седум ноќи непрестајно врне. Ги снемуга благите очи на познатите предмети.

Доаѓаат сите реки од стариот Пин и сè однесуваат. Да, тоа е потопот.

- Не, - рече некој, - не е уште потопот.

- Доаѓа, - рекоа жените, - доаѓа, проклет ѓаволе!

- Доаѓа, - рече тој, - но не е уште потопот.

- А што е ова, епитропе, - пцуеја луѓето. Кој ѓавол е ова?

- Не знам, - итро одговараше епитропот потсмевајќи се за себе.

- Ти знаеш, - рекоа луѓето.

- Тоа проклето копило секогаш така зборува за да го молиме, - *пцуеше некој силен глас.*

- Зборувај, по ѓаволите, навалуваа луѓето.

Овој, горд дека сите луѓе гледаат во него како во некој пророк и свесен дека никој не може да му се доближи до неговиот покрив, да го зграпчи за гуша, сеуште ѓаволски се потсмеваше во себе.

Ќерка, од Ж. Чинго

Расказните пишани творби, интерпретаторот ги остварува како говорно раскажување. Разликата од интерпретирањето на драмскиот текст е во тоа што во драмата, интерпретаторот го говори само текстот на ликот што го толкува, додека при раскажувањето, раскажувачот го говори/интерпретира целиот текстовен материјал, сè што авторот запишал, и описите, и директниот говор (дијалози и монолози), и коментарите, забелешките, видувањата на авторот итн. Расказот не се остварува во сценска игра, во дејствие кое се одвива во моментот - сега и овде, туку раскажувачот им раскажува на гледачите/слушателите - *сега и овде*, за некои вистинити или измислени нешта, што се случиле, некогаш и некаде во поблиското или подалечното минато, но и за нешта кои се случуваат во иднината. Бидејќи не се остварува драмска игра, нема потреба од било каква трансформација на актерот во ликовите чиј текст го предава, ниту

говорно ниту физички. Не само што не е потребно, не е дури ни изводливо. Раскажувачот не може да оствари толку различни гласовни трансформации, во бојата, интонациите или во темпо-ритамот, колку што има ликови во расказот, ниту пак има потреба да остварува потполно гласовно “прилагодување” според карактерните особини на ликовите. Но, се поставува прашањето, на кој начин тогаш ќе го направи раскажувачот својот настап интересен за слушателот и како ќе успее да ја покрене фантазијата на гледачот и да ги возбуди кај него потребните слики и претстави за предметите, појавите и личностите за кои раскажува?

Одговорот, како и секогаш, се нуди од реалноста, од начинот на кој раскажувањето се остварува во вистинскиот/секојдневниот живот. Кога во реалноста човекот раскажува некоја случка што ја видел и слушнал лично, тој раскажувањето не го прави со дословна имитација на гласовните интонации на учесниците во дејствието, ниту кога ги пренесува дословно репликите на учесниците. Иако во потсвеста раскажувачот - „пренесувач“ го чува во себе оригиналниот текст и оригиналните говорни вредности што ги слушнал лично (бојата на гласот, интонацијата, интензитетот, висината, смисловното...), но сепак раскажувачот, освен точноста во текстот, во сè друго ќе оствари различни вредности од оригиналната верзија зашто раскажувачот секогаш раскажува од свој ракурс, според тоа како самиот ги согледува нештата, и според намерата која го предизвикала неговото раскажување. Неговото раскажување ќе биде остварено како негова лична говорна манифестација, во која сите говорно - изразни средства ќе ја поткрепуваат таквата говорна ориентација. Карактеристично е тоа што при раскажувањето се огледа/чувствува временската дистанца, во која се огледа неговиот однос и став кон тоа што го раскажува/

пренесува, и тогаш кога материјалот е со секунди определен, како кај спортските натпревари на радио. Дистанцата произлегува од два основа. Од тоа: а) каков е ставот и односот на раскажувачот кон тоа што го раскажува и б) зошто, кому и со која намера и цел се раскажува. Сето тоа придонесува раскажувачот да се јави во нова улога, во улога на *пресоздавач* на чуеното, виденото, или порано доживеаното. Тој при раскажувањето, со посредство на својот глас и говор, само ги *дојира*, ги *начнува*, ги *загајнува* проблемите за кои раскажува и ликовите чиј говор го пренесува. Но со говорни вредности кои сепак даваат доволно јасни сигнали за предметот/објектот за кој се раскажува. Иако раскажувачот му предочува/соопштува на слушателот постојано нови и непознати информации, сепак, ретко кога нив му ги соопштува само информативно, колку да го запознае слушателот. Добриот раскажувач секогаш вградува во своето раскажување доволно говорно-вредносни сигнали од кои слушателот ќе успее да ги насети ликовите, нивните карактерни особини, нивните постапки, или за емотивните изливи на писателот, за опишувањето ситуациите и атмосферата во која се одвива дејствието, за неговата приврзаност кон едната или другата опција за која раскажува итн. Раскажувачот ќе вгради и доволно сигнали од кои ќе може да се насети неговиот став (ставот на раскажувачот) кон раскажуваното. Има раскажувачи кои знаат толку сликовито и сугестивно да раскажуваат, како сè да се случува во истиот момент вистинито и реално пред очите на слушателите. Токму во таквиот жив, непосреден, сликовит и сугестивен начин на раскажување е основата на уметничкото раскажување. Освен тоа, во уметничкото раскажување сето тоа се остварува со поголема прецизност и систематичност во изборот и користењето на говорните изразни средства со кои се обликува расказот.

Материјал на уметничкото раскажување се пишаните прозни уметнички текстови. Што значи дека, интерпретаторот не раскажува за нешто, што самиот лично, ниту го видел, ниту доживеал, туку тоа што во текстот авторот го запишал. Во овој пишан материјал, осмислен и обликуван уметнички, интерпретаторот кој е обдарен со бујна фантазија, талент и богато вообразување, ќе се потруди секогаш да најде доволно провокација за да оствари убава расказна интерпретација. На раскажувачот му е оставено сè сам да обликува, на начин и со говорни изразни средства што тој ги смета најсоодветни за обликување на мисловно-емотивиот свет од делото. Уметничкото раскажување е творечка дисциплина, каде не се случува само говорно „пренесување“ на текстот до слушателот, туку *говорно пресоздавање* на веќе создадениот текст, во нова уметничка творба. Во тоа, тој припомош ќе побара и ќе најде во својот талент и ученост и во своето животно искуство.

Уметничкото раскажување е исклучително убава дејност. Тоа бара од интерпретатор да биде комплетна уметничка личност, талентирана, учена, оспособена, вредна и духовно богата.. Уметникот-раскажувач треба да раскажува природно и едноставно, со жив ритам, со раздвижена интонација, со непрекорна дикција, и со умереност во гестот и движењето, само колку да се дополни говорниот исказ. Колку што авторовиот исказ е мисловно и емотивно побогат, толку повеќе интерпретаторовиот говор ќе биде поизразит во сите говорни сегменти: во темпото, ритамот, во интонацијата, бојата, паузирањето итн. Раскажувајќи со верба, со искреност, со мерка во тонското модулирање на мислата и емоцијата, изведувачот ќе ја воздигне својата интерпретација во сферите на уметничкото. Пресоздадениот текст ќе биде произнесен со вистинските изразни квалитети само доколку интерпретаторот има јасна слика за тоа

што раскажува, ако му е јасна идејата, ако има изграден став и однос кон раскажуваното и ако знае зошто го раскажува токму тоа што го раскажува. Само така неговата интерпретација ќе прозвучи искрено, живо, конкретно, сликовито и изразно. Само така гледачот ќе има чувство дека интонацијата на раскажувачот се раѓа сега и овде. Во тоа ќе му помага принципот на магичното „кога би“, за кое говори Станиславски. Кога навистина би бил жив сведок на случките, како за нив би им раскажувал на слушателите?

Раскажувачот треба текстот да го говори „од себе“, како свој текст. „Дејствувајќи низ *своите* зборови, сврзани со *нему* соодветните претстави и обликувани со *негови* мисли и чувства, рецитаторот го произнесува целиот текст *само од свое име*.“¹¹² Временската дистанца и обраќањето „од себе“ (*od jas*), со сите говорни карактеристики што при таквото обраќање се остваруваат, му овозможува на раскажувачот да изгради свој однос и своја субјективна оценка кон постапките и размислувањата на личностите и случувањата за кои раскажува. Временската дистанца придонесува да тој со „прочистен“ поглед (погледот на авторот) говори за нив, откривајќи го притоа својот (авторовиот) начин на размислување и доживување на јунаците и собитијата. Но треба да се има на ум, дека тие оценки никогаш не треба да се разликуваат од ставот и оценките на „природниот“ раскажувачот (авторот). Интерпретаторот како раскажувач, треба секогаш да ја следи линијата на раскажувачот - авторот и да ги промовира неговите (текстовните) пораки. Иако раскажува од себе, тој ја раскажува творбата на авторот, но не се идентификува со него, туку со неговата порака. Бидејќи во текст-пораката се огледа ставот и односот

¹¹² Всеволод Аксенов, стр.145

на авторот кон ликовите, односите, постапките и случувањата, раскажувачот кој се идентификува со пораката, автоматски го проследува односот што се сугерира од пораката, но сега додатно збогатен и надополнет со неговиот став и однос. Преку говорно остварените сигнали на раскажувачот, слушателот добива јасна претстава за сè што се раскажува, но и за односот и ставот на авторот / интерпретаторот.

Во суштина, како што и погоре напмнавме, раскажувањето се остварува врз основа на *ефектот на загатнувањето* и *ефектот на изградениот однос* на раскажувачот (авторот) кон раскажаното. Иако во говорот (интонацијата) само загатнати раскажаните дејствија, раскажани со одбраните од него тонски сигнали, со кои го остварува загатнувањето, треба да бидат доволни за да ја предизвикаат мисловно-емотивната активност кај гледачот за да и тој си создаде во својата фантазија слики и претстави за чуеното, за карактерот на ликовите, за нивниот начин на размислување и доживување, за односите итн.

Во раскажувањето нема простор за физичко дејствување, освен, се разбира, по некое движење и гест, колку да се дополни или дообјасни некој исказ. Секое поголемо движење пречи и го одвлекува вниманието од настапот. Не дека интерпретаторот не смее да направи никакво движење, туку дека тие треба да бидат толку редуцирани, што главното тежиште да биде насочено кон говорното дејствување. Сложеноста на поставената задача бара од интерпретаторот да има големо чувство за ред и хармонија, ако сака докрај јасно и целисходно да ја заврши зацртаната цел.

Раскажувачот во процесот на обработката треба најпрво да ја открие основната мисла/идејата на авторот и неа да ја формулира како што тоа го објаснивме понапред. Потоа треба да ја согледа логичната структура на текстот, да изврши поделба на помали делови со посочување на основната задача и подзадачите,

поставување на дејствителните задачи, откривање на поттекстот, логиката, емотивноста итн. Една од поважните моменти е обработката на директниот говор и описните делови на расказот.

За начинот на кој ќе се остварува раскажувањето, и изборот на изразните средства, во многу нешто влијае **жанрот** на расказната творба, како и видот на кој авторот го остварува раскажувањето. Тука има извесни разлики, на пример, дали се раскажува бајка, народна приказна, анегдота, басна или, пак, уметнички расказ. Ако е тоа бајка, треба преку говорните средства да се потенцира бајковитоста. Народната приказна е сама по себе интересна за говорење. Самато почетно обраќање - „Си бил еден цар“, навестува еден тон на обраќање и стил на раскажување, како што тоа го правел народниот раскажувач со векови наназад.

Си беше еден цар и си имал еден син, тамам фтасал за женење. За да си бендиса девојче син му од царот, царот направил еден ауз на едно место и го наполнил аузот со шеќер-шербет, та кажал на градските жени и моми, секоја да оди кај аузот и да си леи шербет. . .

Народна приказна

Ако во таквата народна приказна внесе еден поурбан говорен стил, говор од денешницата, тогаш ќе бидат изневерени некои основни вредности со кои се одликува народната приказна; ниту, пак, може една современа случка да се говори со јазикот од народните приказни. Никој нема да го започне раскажувањето, да речеме со: “Си бил еден професор. Им предавал на своите студенти за ...”.

Иако за комуникацијата при раскажувањето говориме и понапред, пак ќе потсетиме, дека комуникацијата во оваа дисциплина се остварува на релацијата

раскажувач - гледач. Раскажувачот му се обраќа директно на гледачот. Се остварува непосредна врска меѓу изведувачот и слушателот. Гледачот го восприема авторовиот текст преку говорното толкување на интерпретаторт, а не од некаква сценска игра, како во драмските дела. Интерпретаторот треба во оваа комуникација да има желба своите, во тој момент создадени претстави и слики да му ги предочи директно на гледачот. Секоја негова говорна и телесна манифестација гледачот ја прифаќа и ја толкува непосредно, а неговите реакции се директен показател на неговата вовлеченост во комуникативниот однос. Доколку интерпретаторот не ги остварува со потребните квалитативни и квантитативни вредности ќе биде отежнато дооформувањето на сликите и претставите во фантазијата кај гледачите/слушателите. Иако говорните изразни средства кај драмскиот актери и раскажувачот се исти, сепак, постои разлика во начинот на кој тие се употребуваат во пресоздавањето на едниот и другиот вид уметнички материјал.

Видови раскажување

Расказниот материјал што го интерпретира раскажувачот може да биде оформен од авторот во најразлични расказни форми. Се зависи за која форма авторот смета дека најдобро ќе му послужи за остварување на неговата уметничка мисла, намера и идеја. Соодветно на формата и содржината на пишаниот текст, говорникот-раскажувач ќе се потруди, да го обликува говорно расказниот материјал со најсоодветните говорно-изразни средства, кои нема да отскокнуваат од стилот и јазикот на понудениот материјал. Некои форми на обраќање (стилски и глаголски) бараат повеќе силна емотивност, некои скриена експресивност, а некои повеќе - разложна

мисловност. Секогаш треба да се има на ум, да се внимава/знае за каков вид раскажувачка проза станува збор. Дали расказот е повеќе описен или во дијалог.

Во книгата *Тринаесет ѝиѝови на раскажување*, авторот Валас Хилдик, врз основ на опстојни анализи на раскажувачката проза, заклучува дека постојат тринаесет основни типови на раскажувања. Некои текстови се остварени во исклучително описна форма или со доминантна описна форма. Во некои преовладува дијалогот, или, пак, некаква рамноправна комбинација. Некои раскази се предадени во монолошка форма, Во некои форми посилно се чувствува авторовиот коментар или став, некогаш помалку. Авторот може при раскажувањето да се послужи само со едно или со повеќе глаголски времиња истовремено. Може да се послужи и со повеќе времиња. Најчести глаголски времиња и форми се:

-Раскажување во трето лице, во сегашно време (презент). (Сега и овде) : Доста! - *викна* човекот и *замавна* да го удри.

-Раскажување во трето лице, во минато определено свршено време (аорист). Му *се/им се случило*: Прекини! - *викнал* човекот, и го *зграичил* за раменици.

-Раскажување во трето лице, во минато определено несвршено време (имперфект). Човекот *сѝоеше* пред излогот и *гледаше* во него.

-Раскажување во прво лице сегашно време: Излегувам на улица и го среќавам човекот.

-Расажување во прво лице - минато време (како усно раскажување - слушајте додека ви раскажувам: Излегов на улица го сретнав човекот.

Итн.

Раскажувањето може да биде остварено само во описна форма, па дури и само во дијалогска форма;

или, како што најчесто се случува, со примена на двете форми истовремено. Раскажувањето може да се остварува и со употреба на различни глаголски времиња.

Затоа, заради поцелосно совладување на проблемот на раскажување на различните форми, би требало, во процесот на едукацијата, да се работат задачи во кои интерпретаторот, еден ист расказ ќе го раскажува со промена на глаголското време, или пак со промена на стилот на обраќање. Еднаш да биде во описна, комбинирана или, пак, во дијалошка или монологска форма. Со тоа актерот не само што ќе успее да го разреши подобро расказниот материјал, туку во исто време ќе ја усовршува својата актерска умешност.

Расказ во описна форма

Многу раскажувачки текстови се напишани во описна форма или, пак, во многу дела оваа форма се јавува како доминантна во поетскиот израз. Описното обраќање/раскажување му дава простор на писателот повеќе или помалку да ја истакнува својата лична ангажираност и засегнатост за тоа што го раскажува. Тоа се чувствува во искористеноста на информациите што авторот ги нуди. На места каде што авторот сака информацијата да поприми облик на *порака*, тогаш е посилен и неговата ангажираност во оформувањето на изказот. Во таквиот опис, и ангажираноста на раскажувачот ќе биде во насока што авторот ја нуди, односно информациите/пораките од текстот ќе мора да се остваруваат со засилена мисловна и емотивна ангажираност на интерпретаторот-раскажувач или пак да го направи тоа во форма каде што ќе биде силно изразен неговиот коментар или став, повторно искажани со силна емотивна поткрепеност. Според ангажираноста на авторот, разликуваме повеќе појав-

ности на расказни форми, на кои интерпретаторот-раскажувач треба да умее да одговори соодветно.

Раскажување без ѿголем ангажман на авѿорѿ, или - опис во кој нема претходно дејствие. Тоа се описни изложувања во кои ангажираноста на авторот е најмала. Најчесто се среќава во почетокот, во воведниот дел на расказот, при запознавањето со темата и личностите, (иако не мора да биде правило), и не се под никакво влијание на некакво претходно дејствие. На тие места послабо се чувствува коментарот и ставот на авторот, додека за некаква емотивна поддржаност нема простор. Поради тоа, таквите раскажувачки места, интерпретаторот ги остарува поблиску до информативниот начин на соопштување, без видлив коментар кон раскажуваното и без емотивен ангажман. Раскажувањето се остварува во помирен тон, со поедноличен ритам, без некои поголеми интонациски амплитуди. Транспонирањето на информациите ќе биде на ниво на рефератски начин на соопштување. Затоа, при интерпретирањето на таквите места, на изведувачот ќе му биде потешко да го придобие/предизвика интересот на слушателите. Личноста на раскажувачот останува недоловлива/незапознаена за гледачот. Но и покрај сите овие објективни причини, интерпретаторот ќе се потруди овие не толку интересни делови, да ги оствари иако со минимум, но сепак доволно изразно уметнички сигнали со кои ќе го придизвика вниманието и интересот на гледачите/слушателите. Најпосле, во уметничкиот исказ, ништо не е толку неутрално за да не биде во некаков однос со целината. На пример, во исказот што подолу го посочуваме, исказот е навидум неутрален, зашто се даваат само некои информации за движењето на возот. Говорникот овој дел може да го раскаже и како послободна информација (реферирање). Меѓутоа, со укажувањето на тоа како возот

се движи (со најголема брзина), на некој начин ги навестува понатамошните збиднувања. Во овие неколку импулси, постепено се раздвигува интонациската линија, така што, раскажувањето кое тече лесно, полека поприма обележје на коментар, што значи, со одреден однос кон раскажуваното. Еве го текстот.

Патничкиот воз со најголема брзина се носеше низ рамното Солунско Поле. Машината пувкаше, низ железните ноздри испушташе бела пареа и, влечејќи ја по себе долгата броеница од вагони, лесно се лизгаше по истегнатите светли шини.

Од *Табакерата* - Ѓ. Абаџиев.

Расказ со ѝосилна ангажираност на авѝорот или *оѝис со ѝреѝходно случување*. Во овој начин на транспонирање на информациите се чувствува / изразува коментаторскиот однос на говорникот наспроти изговорената информација / порака. „Интерпретаторот - како што е случај и во спонтаното коментирање - субјективно маркираното толкување, кое го карактеризира овој слој, му ги открива на соговорникот ставовите на одредени личности.“¹¹³ Во овој вид раскажување интерпретаторот му се приближува на авторот на пораката, но тоа не значи дека сосем се идентификува со него. Ангажираноста на интерпретаторот е многу поголема при овој начин на уметничко соопштување отколку претходниот, на пример:

Во ќелијата навлегуваше самрачината, а со неа доаѓаше ладно струјање. На Глигор му се стори дека овој леден повев како да избива од тешко залепеното на прозорецот стакло од палмата. По

¹¹³ Ѓорѓевиќ, стр. 427.

неговите гради навлезе и бодро затрепери свежина. Северникот го почувствува и Арсо чии што носници започнаа да се шират. Во затворот, потонат во малаксаноста на врелата тишина во спарените ќелии, започнаа наеднаш да се подигнуваат бодри гласови. Силен збир од нескладни звуци ја наполни квечерината. Мртвата темнина на ќелиите стана нестрпливо жива.

Од романот *Пусџина* - Ѓ . Абациев

в. *Оџис на случувањето*. Тоа е нешто повисок степен на наративно соопштување. Овде е видлива определеноста на авторот кон една од понудената опција, во настанатите дејствија и сукоби. Сходно на тоа, интерпретацијата на овие текстови ќе се остварува со силна ангажираност на говорникот кон говореното, и со соодветна емотивна поткрепеност на секое покажано чувство. Ќе треба да се постигне максимална точност на логичниот и особено на емотивниот притисок. Ритамот ќе биде непрекинат, чиниш мирен но со повремени раздвижености.

Сандре стрпна. Подмолна болка го зајаде... болка човечки...А првата вечер? Барем една, само една ноќ на рогозината, на сламената постела и на перницата Стојанка што ја исткала... Три месеци...Ех, како беше! Тој и тогаш одеше курир во Грција...дури Солунско. . .Долг, тежок пат, Ама кога ќе ги донесеше писмата и кога ќе му речеше Црногорецот - „Браво Македонијо“! се топеше од задоволство...Во патролата понекогаш одеше и Трпе. Со него се заборавааше маката. Та и песни пагаа. Ех, тој Трпе! А сега? Како рече Павле? Таму кај Богомила...со пушко-митралезот...А тој, Сандре, вечерва...прва вечер... „Укор ли е ова што мине низ глава?“ „Укор!“

Очите му блеснаа во мракот.

Но и чисто описните текстови, во кои провејува повеќе размислата на авторот, може да бидат исто толку интересен материјал. Во некои автобиографските текстови авторовата личност е толку длабоко вткаена во секој исказ, што интерпретаторот едноставно не може да го избрише влијанието на авторот. Во еден добро изграден сооднос, кој нема да биде ниту на негова, ниту на штета на авторот, ќе успее да го осмисли говорно дадениот текст.

Директниот говор во расказните текстови

Директниот говор во расказните текстови се јавува најчесто фрагментарно, и во склоп на авторовото описно излагање, објаснување, упатување и сл. Затоа, раскажувачот не треба да си дозволи директниот говор да го обработува независно од целината на делото, туку поаѓајќи исклучително од целината. Треба да се поаѓа од идејноста на текстот, од внатрешното дејствие, од односите што владеат меѓу личностите, од нивните постапки, од карактерите, од односот на авторот кон едниот или другиот лик, од толкувањето на авторот, од неговит однос кон она што се предава во текстот, итн. Раскажувачот треба да има осет за тоа, во кој момент со кои говорни вредности, и со колкава енергија ќе ги истакне говорните манифестации на ликовите. На тој начин раскажувањето ќе му овозможи на гледачот во својата визија да си ги допретстави загатнатите слики и претстави за ликовите, дејствијата, односите, ситуациите, описите итн. Со тоа ќе биде посилено испровоцирана емотивната енергија на гледачот.

Процесот на работа над директниот говор се остварува според основните принципи на раскажувањето што погоре ги објаснивме. Тоа значи дека,

говорејќи ги репликите на личностите, раскажувачот не остварува посебна тонска интонација во говорното дејствување на секој лик посебно, туку директниот говор на сите ликови, во темпо-ритамот, интензитетот, паузите, бојата итн., ќе ги остварува во сопствената интонација притоа настојувајќи само, *да ѝ ги заглаине, да ѝ го дојре, да ѝ го долови* најкарактеристичните белези според кои ќе се добие јасна претстава за карактерите и постапките на личностите. Со овој метод/принцип на гласовно загатнување, доловување, допирање во пренесувањето на директниот говор, раскажувачот не ги анулира сосем ликовите, туку ги истакнува потребниот минимум за да го зачува интегритетот на секоја личност за да се долови односот меѓу ликовите, основните карактерни белези, да ја долови атмосферата, но сето тоа остварено преку призмата на раскажувачот. Од интонацијата на раскажувачот, слушателот дознава дали раскажувачот (авторот) има негативен или позитивен став кон овој или оној лик, дали тој иронизира нешто, дали се лути или се радува. Следствено на тоа, значи, интерпретаторот не може и не треба да ги „преживува“ емотивните состојби на личностите при изговорот на нивните реплики, со таква поткрепеност, како во драмската игра.

Директниот говор во расказните дела авторот го остварува во дијалоска или монологска форма. Во дијалогот може да учествуваат двајца или повеќе личности. Напоредно со директниот говор кој во расказите најчесто се остварува фрагментарно, се дава и исказот/забелешките и видувањето на авторот, за тоа како ликовите реагираат и како ја остваруваат комуникацијата. Еве еден пример:

„Пазарен ден. Улиците се зафатени со коњи, магариња и сиви селани. Меаната на бај-Никола беше полна со Турци пазарци од околните села.

Тие беа изнаседнати еден до друг по миндерите и рогожите на земја и пиеја. Во десното коше од ниската, исчадена меана пиеја ракија месните аги. Чибуците непрекинато им чадеа и во маглата од дим луѓето изгледаа нејасни како сенки. На вратата застава тенкиот, височок Сулејман-бег, облечен во црна европска облека. Погледите на сите се управија кон него. Влезе во меаната. Елегантната фигура заплива во маглата сред многубројниот свет од шалвари, чалми, бели бради и рошави мустаки. Во десното ѓоше агите почнаа да шушкаат.

- Син му на Ајредин-бега.

- Дошол крв да плаќа.

- Ќе ги напика чапкуните во глувчеви дупки.

- Зар може...

- Како не може, учен човек, веднаш ќе ја разбере работата.

Бај-Никола се исплаши, но го задржа надворешното спокојство.

- Ме познаваш? - го праша бегот откако се доближи до него.

- Како да не те познавам, добре ни дошол, бег ефенди. - Бај-Никола му направи длабоко темане... Сулејман-бег му се прилепи до увото и му шепна:

- Многу поздрав од син ти.

- Кој син, каков син?!

- Од Гоцета

Бај-Никола трепна за миг. Насобраните брчки по челото му се раздвижија неспокојно, но тој веднаш ги намурти веѓите.

Расказ во прво лице - монологска форма

Најголема идентификација на авторот со текстот се остварува во текстовите со монологско обраќање. Овие текстови имаат важна улога во процесот на

едукацијата на актерот. Овие прозни текстови, раскажани од авторот во прво лице, а поради специфичноста на изнесувањето на мисловно-емотивните искази, може раскажувачот да ги остварува многу блиску, односно, идентично до начинот на кој монолотот се решава говорно во драмската игра. Тоа го овозможува силно изразениот монолошко-исповеден начин на обраќање. Епското дистанцирање што е видливо при интерпретацијата на расказите од трето лице, при говорењето на текст во прво лице се анулира, бидејќи овде раскажувачот кажува сега и овде за нешто што самиот го доживеал како непосреден учесник. Тој е директно засегнат и инволвиран во проблемот. Тој не бил посматрач, туку учесник во дејствието, што само посебе упатува на говор поблизок од монолошкото обраќање од драма. Според тоа, ваквите текстови може да се остварат говорно како: говор на лице од драма (монодрамска игра), или како говор на раскажувач или поточно - кажувач. Ако монолошкиот раскажувачки текстот се остварува како драмска игра, тогаш може да се предава со поголема идентификација на изведувачот со раскажувачот од делото, со што исказот ќе се остварува и со поинтензивна емотивната поткрепеност. Ако пак расказот се оствари во раскажување како и кај секое друго раскажување, ангажираноста на раскажувачот е со помал интензитет во поглед на презентираниите чувства (инфлексии), па интерпретаторот нив ќе ги оствари во загатнато, доловено говорно манифестирање, но сепак нешто посилно изразени отколку при раскажувањето на текстови во трето лице.

Еве еден извадок од Пиреј на Петре.М.Андреевски
коде раскажувачот треба/може да постигне силна идентификација со изговорениот текст.

- Ја гледам Роса и се сеќавам на Каравила Пеј-
коски Цело време стрежам да не и се појават дам-

ките. И првиот ден немаше, вториот ден немаше, петтиот ден, пак така, ама после, кога ја слеков да ја замијам, нешто како да ме цишна, како да ме опрли. Кај колковите, на бутчињата, гледам сета се ишарала. Небаре коприви да ја журкале. Ме пројаде јанса. Дамките како кај рибине, олкави вака, ко парине 'рѓосани.

- Леле, викам, ми отиде Роса, росната капка моја. Ете што ме најде сега, викам, лелекам и ги бркам другите деца да не и се приближуваат на Роса, да не се префатат. Роса само ме гледа, ко да не е тука, ко да не сум тука. Очињата и се црвенеат и се нешто си зборува. Спомнува анекои имиња, ги спомнува: кравата, магарето, кучето, го спомнува патот. Сака некаде да оди, да патува. Огнот никако да и стивне, да понамали. Го гори девојчето, го смалува. Нејзе и ги подгорува крилјата, мене ме гламјосува. Ја милувам по главата, а косата и испаќа, небаре коноп од под гребен.

Изведувачот на текстот на Велика може да го оствари на два основни начина што погоре ги објаснивме. Ако тоа го прави како монолошко говорење во сценска игра тогаш ќе треба да оствари поголема идентификација со текстот, па дури и со говорно-физичка трансформација во ликот. Ако пак, текстот го оствари поблиску до наративниот начин, идентификацијата со текст-пораката ќе биде нешто послаба и без остварување на трансформација во ликот. Се разбира дејка изборот на овие основни варијанти, или некои подваријанти, му е оставена на самиот интерпретатор, но треба да внимава секогаш тоа да биде осмислено и стилски издржано. И во двата случаја, кажувајќи за своите маки и болни доживувања, говорот треба да зазвучи пред сè искрено, природно, човечно и емотивно богато.

Еве пример кој ќе ја потврди блискоста на драмскиот монолог со монологски остварениот расказ. Тоа е извадок од драмата *Дујло дно* на Г. Стефановски. Како што се гледа од примерите, нема некоја поголема разлика во предавањето на мисловно-емотивните свет на личностите во случајот од прозниот текст на П. М. Андреевски и драмскиот текст на Г. Стефановски.

Кристина: Ми се тресат рацете, црвенеам без потреба, се потам, имам вртоглавица, гледам дупло, не можам да заспијам, ми чука срцето, се плашам од смрт, од живот, од луѓе, од животни, од мртва природа, се плашам од страв, се гушам, не можам да земам воздух, очите ми гледаат навнатре, ми бегаат во различни правци, ми се кочат носете, ме следат, коваат завера против мене . . .

РЕЦИТИРАЊЕ - ГОВОРНО ПРЕСОЗДАВАЊЕ НА СТИХОВЕН ТЕКСТ

Богатството на исказот, повеќезначноста на поетскиот јазик и стиховниот начин на формирање на исказот се основни елементи што ја прават поезијата исклучително податлива за говорно уметничка обработка. Специфичноста на стиховниот исказ се огледа: во невообичаениот редослед на зборовите, во римата, интерпункцијата, метричките особености, цезурата, бројот на слоговите, опчекорувањето, стилските фигури, усмереноста на исказот, во силната емотивност, сложената мисла итн. Никаде зборот нема толкава изразна моќ, толкаво богато и повеќеслојно значење како во поетскиот исказ. Во песната поетот допре до најскриените простори на својата душа. Таа самата е исповед. Простор за отворање на емотивните трепети

и субјективните погледи кон надворешниот свет. Но, иако изразито субјективна, поезијата е сепак универзална. Искажувајќи го субјективното, поетот всушност говори за вредности што им се својствени на сите луѓе. Лирската песна ги искажува колективните чувства. Тоа создаваат можност, лирско-поетскиот исказ да биде почувствуван и протолкуван од страна на консументот идентично како поетовиот или блиску со неговиот. Човек напосто чувствува дека во мигот на читањето на лирската песна се открива себе си, дека тоа е самиот тој, со своите размисли и емоции. Повеќе од било која друга книжевна творба, лирската песна овозможува воспоставување на најотворена/најискрена и најблиска мисловно-емотивна комуникација меѓу поетот и читателот. Размислата, мечтаењето, сонот и емоцијата вградени во лирската песна ја прават возбудлива и интересна за секого. Лирската поезија допира до најскриените простори на душата, го побудува и растреперува читачот, ја возбудува неговата емоција и го тера да тежнее кон повозвишени нешта. Поетската емоција ја засега душата, а поетската мисла - умот.

Тоа што песната е остварена во стих, во една „неприродна“ изразна форма која чии законитости, сакал рецитаторот или не, остануваат присутни и при говорењето, во ништо не ја намалува нејзината говорна податливост. Напротив, тоа е само додатен мотив да се успее со изведбата. Но сепак, поради особеностите на стихот и особеностите на поетскиот исказ воопшто, се има впечатокот дека при рецитирањето најтешко се остварува природен говорен тон. Стихот не може да се рецитира ако пред тоа не се осознаени сите технички особености со кои се одликува стиховното творење. Кон песната треба да се приоѓа претпазливо. Треба таа да се сфати, нејзината суштина, да се допре до секоја нејзина тајна, да се оствари нејзината ритмичко тонска структура.

Никаде говорните изразни средства: интензитетот, интонацијата, смисловно-емотивното нагласување, ак-центот, гласовното обојување, паузите, ритамот и темпото, не се остваруваат со таква хармонија како во говорењето на песната. Рецитаторот ја доживува и ја говори песната како своја исповедна стварност, како свое мисловно-емотивно доживување. Во тоа непосредно обраќање рецитаторот настојува да ја испоровоцира емоцијата и умот на слушателот, да му ги сугерира потребните слики и претстави.

Важен елемент на кој рецитаторот не треба да заборава, се ритмичките импулси, ритмичката подлога која е основа на стиховниот исказ. Рецитаторот треба да го најде внатрешниот ритам со кој дише секоја песна. Ќе биде неспојливо, на пример, еден експресивен лирски исказ да се предаде со епски ритам-темпо. Треба секогаш да се инсистира на изворниот ритам во кој е проследена песната, а кој рецитаторот треба да го одгатне. Треба да се појде од мислата и емоцијата на исказот, а не надвор од него. Во него е запишано сè.

Бидејќи во поетскиот исказ се остварува најблиска врска, најблиска идентификација на поетот со исказот, значи дека и во говорната интерпретација треба да се следи истата тенденција. „Моментот на престојувањето на лирската творба треба да изгледа наполно идентичен со моментот на нејзиното создавање.“¹¹⁴ Чувствувајќи ги поетовите треперења, страдања, радости и маки како свои, интерпретаторот истите ги возраѓа во себе, ги пренесува емоциите до слушателот како свои маки и радости, како свое треперење, страдање, размислување и заклучување. Треба емотивниот израз да го остварува постепено, со внимание кон секој важен детал, имајќи ја секогаш предвид целината на песната.

¹¹⁴ Пенчо Пенчев: *Говорно исполнителна уметност*, стр.151.

Во песната Кошмар, поетот Б. Конески, иако навидум мирно, сепак со силна изразност го остварил поетскиот исказ.

Што тажно е да заспиваш сам
по ноќ на желби и трескот.
Јас таа тага ја знам.
И зошто тогаш сиот баран блескот
и сета веселба барана?
И зошто, повеќе од тоа, благост
во погледот и зборот наш
за час макар дочарана?
Ах зошто, зошто?
Кога се враќаме ти пак си студна.
Разочарана
се леди од тебе душава блудна.
Јас сум груб,
јас сум луд
од тој студ!
Не, нејќам јас да биде така.
Ме дави сува рака.
Јас страдам дека сум сам,
во кошмар дека се губам -
а сакам да љубам,
сакам да љубам!

Кошмар - Б. Конески

Уште во првиот стих, со длабока разигнираност и чувствена болка, поетот заклучува, дека е болно да се остане сам после толку страсни желби и посакувања. Следниот стих - *Јас таа тага ја знам*, иако завршува заклучно, не е само обичен мисловно остварен заклучок, туку тегобен, но пригушен крик на болно сознание дека тоа му се случува лично нему. Тоа што на моменти, радоста или благите погледи ќе ја замагли вистината, ништо не менува. Тој разигнирано се прашува дали воопшто е потребна сета таа игра,

кога нејзината блудност е само реално болно студенило. Поетот не може да биде мирен, неговото срце се бунтува на таа одбивност, а нејзиното студенило го става во кошмар, посилено му ги буди страстите и затоа тој со сета своја чувственост ќе извика - *Не нејќам јас да биде така*. Но кошмарот го прави да биде таков. А вистината е дека сета негова внатрешност, сите негови сетила присакуваат едно - да љуби, силно да љуби. Кошмарните сигнали го прават внатрешниот ритам немирн, но не остварен со силни гласовни изразни средства, туку со пригушена вознемиреност, што му дава поголема вредност на исказот. Од сензибилитетот на интерпретаторот зависи, кои моменти, кои елементи и со кои изразни средства ќе ги истакне, како најсоодветни и најпродуктивни при остварувањето на мисловно-емотивното струење. Песната треба да се изнесе природно, едноставно, конкретно, сликовито, и уметнички издржано.

Рецитирањето на лирската песна, иако се одликува со свои специфичности наспроти говорната реализација на драмски текст и раскажувањето, има и многу заедничко со нив. Тоа што лирската песна е проткаена се силна емотивна растрепереност, со лична обоеност и со субјективно изразување на чувствата, говорно се реализира блиску до монолошкиот начин на обраќање во драмските дела. Но рецитаторот понекогаш се наоѓа во ситуација да говори и епски стиховни дела. Во чистата епска песна, во која постои приказна, Илијадата на пример, рецитаторот ја остварува говорно со пошироки гласовно-тонски вредности, а прикажувањето го следи ефектот на загатнувањето, со благото идентификување со текстот, но и со ефектот на дистанцирање (видлив однос кон тоа што го кажува), како што тоа се прави при раскажувањето на секое епско дело. Додатна тешкотија при тоа е што сепак се работи за стиховна форма во која се најсилно изразени стиховните правила и

норми (определен број на слогови, стапки, рими, засеци/цезури, итн.), кои не дозволуваат сепак раскажувањето да се „упрости“ како кај прозниот текст.

Ефектот на благо идентификување/загатнување, како и ефектот на свесен однос на рецитаторот кон материјата, се користи и при рецитирањето на лирско-епската форма (епската песна со лирски исказни вредности) - *поемаџа*, со тоа што се применува и ефектот на сугестивно изразување/покривање на мислата и емоцијата, како кај говорењето на чистиот лирски стих. Сето ова ја прави поемата незаменлив материјал во говорната едукација на актерот. Во поемата *Сердароџи*, која претставува извонреден материјал, остварено е епското раскажување со силна лирска обоеност/примеси, што не може да го остави рамнодушен емотивно ни тој што го говори, ниту тој што ја слуша. Поетскиот исказ на Прличев, никако не може/не смее да се реализира говорно како информација - податок, со слаба емотивна загатнатост, туку како наративна порака, со силно изразена емотивна поткрепеност која обзема и потресува. Еве пример:

Но одеднаш се слушна надвор како некој стапи
со еден толку тивок шум:
четворица натажени Арнаути, без капи,
по селскиот се движат друм.

Испотени, мртовецот го носат; и во тремот
го внесоа тој товар скап,
а луѓето се собрале крај мртвиот и немо
приковале свој поглед тап.

Отсекаде се чуја плачови и пискот силен,
и чиниш овој народ клет
тој час го оплакуваше со својот лелек вилен
најсвидното на овој свет.

Крај трупот Кузманов со тага коњот 'ржи;
и уште беше тој во крв;
ја копка земјата и лад со гривата му држи
на стопанот и другар прв.

При изборот и начинот на искористеноста на говорните-изразни средства, треба да се води сметка за каков вид песна станува збор. Ако предмет на говорна обработка е да речеме, љубовна песна со интимно-исповеден карактер, рецитаторот во никој случај нема своите говорно изразни средства да ги насочи како при говорењето на песна со социјални и патриотски белези. На пример: изјавата - *тхе сакам* (љубена моја) во искрениот љубовен исказ - во сооднос на истиот - *тхе сакам* (земјо моја) - ќе се остваруваат со подружни нијанси во интонацијата, во ритмот и обојувањето. зашто е поинаков и односот кон објектот на обраќање, што придонесува за поинаквата насоченост/искористеност. Искажувањето на љубовта кон саканата поетот ја реализира со интимна емоција, со суптилни, нежни и елегични тонови, чујни само за саканата, а кај изразувањето на љубовта кон татковината, доминира свеченото расположение, со поопшти емотивни белези, кои треба да бидат доловливи за сите кои се патриотски настроени. Идентични односи се случуваат и ако станува збор за интерпретацијата на дидактичната (поучната) песна. и овде интерпретаторот во прв план ќе ја извлече мисловната страна со што ќе се даде акцент на укажувањето, а говорниот тон и емотивната обоеност која ќе ја поткрепи таквата намера за поучување и укажување. Но овде треба да се биде внимателен, зашто некои песни, на пример, бараат мала доза на корисна патетичност, додека кај други, таквата патетична интонираност звучи фалш, лажно патетично и неприфатливо за увото. Затоа, рецитаторот треба да ги познава барем основните карактеристики на секој вид стиховна творба, така

што врз база на посебноста на секој стиховен исказ, на посебноста на ритамот и стилот, на специфичноста на внатрешниот јазик на секоја песна поодделно, рецитаторот ќе успее да изгради/оствари соодветна говорна реализација. Треба да се постигне редоследност/сукцесивност во градењето на мисловно-емотивните вредности, зашто ни во поетската творба ништо не е случајно и независно.

Стихот, како една од можните форма на изразување се среќава и во драмското творештво. Познато е дека најубавите драмски дела се напишани во стихови. Иако во драмските дела стихот се користи како дијалошки елемент во остварување на драмската комуникација, сепак треба да се одликува и по својата поетска убавина и вредност. Стихот во драмските дела, исто бара додатни напори за негово говорно разрешување. Стиховниот говор во драмата (дијалогот и монологот) иако се остварува со истите изразни средства и начин како прозниот драмски говор, сепак не може да се одбегнат/одминат стиховните особини. Стихот не смее да биде обезличен до таа мера од страна на актерот, за да се претвори во прозен исказ. Оттука, се смета за неприфатлив процесот на обработка што некои актери го применуваат врз стихот од драмата, каде, според нивно мислење, а за да добијат природност во исказот, го претвораат/запишуваат стиховниот текст во проза, а за да се навикнат потоа стихот да го говорат прозно, заборавајќи дека со тоа го осакатуваат стихот, во што, впрочем, е и неговата вредност и убавина. Причина за таквото непримерно однесување на актерот лежи во немоќта да се одбегнат мелодиските замки на стихот, што се наметнува од стапките, римите, цезурите, кое се реализира како *говорно скандирање*. Во говорната интерпретација сигурно дека стихот треба да се ослободи од напевната стиховна мелодика, скандирањето, патетичноста, исфорсираноста, но не смее да се поништи до

таму за да биде непрепознатлив. Жалосно би било кога стиховите на Корнеј, Расин или Молиер, во кои мелодијската поткрепеност е силно изразена, би прозвучеле со приземна прозна говорна интонација. Стихот не смее да се поништи дотаму, за да биде непрепознатлив. Омекнувањето на стихот не треба да го раслои и да го разбие стихот. Стихот треба да се приспособува со ум, со знаење, и со изострено чувство и мера за степенот до каде може да се оди во тоа. Колку актерот подобро ги познава стиховните форми, толку полесно ќе може да се справи со стиховните драмски текстови и со искористеноста на изразните средства во нивното говорно обликување. На пример, прекрасните стихови од дијалогот меѓу Ромео и Јулија, добриот актер ќе се потруди да ги оствари во убава лирска интонација - искрена, мелодична, ритмична.

Ѓулиета

Пст! Пст! Ромео! Ме слушаш ли уште?
О, зошто немам на соколар глас
за да го вратам мојот лижен сокол.
Но ова ропство в зарипнато фрло
немоќно стои без да пушти глас.
Инаку веќе ќе ја урнев јас
таа пештера кај ехото спие,
и ќе го пуштем тој воздушест глас
да зарипне уште повеќе од мојот,
повторајќи само: Ромео, Ромео.

Ромео:

Мојта душа клика по името мое:
Колку во ноќта сребрено и слатко
говорот зуни на вљубени души,
како за некој внимателен слух
музика чудна длабока и нежна.

Ѓулиета

Ромео!

Ромео

Мила!

Ѓулиета

Кога да го пратам?

Во колку часот?

Ромео

Во девет.

Ѓулиета

Во девет!

Дотогаш ќе минат над дваесет лета!

Глеј, јас те викнав, а изумив зошто.

Ромео

Ќе чекам овде дур се сетиш пак.

Ѓулиета

Јас ќе го чувам тој заборав долго

и долго време нема да се сетам

со тебе само, Ромео да бидам.

Ромео

А јас ќе стојам за да заборавам,

ќе стојам овде и секој друг дом

О, освен овој в заборав ќе падне.

Ѓулиета

Мугра е веќе, да отидеш сакам,

Но не да бидеш подалеку сепак

од птичка в рака на палаво дете

што како пленик ќе ја пушти в лет,

а веднаш потем ќе ја врати назад

со свilen конец, и ќе го скуси,

зашто ја сака, слободниот простор.

Ромео

Би сакал да сум твоја птичка јас.

Ѓулиета

О, и јас сакам. Но би те убила

со милување. Добра, добра ноќ!

О толку слатко тагата ме стега

што саноќ, саноќ би велела сега:
нека ти биде добра ноќ мили!
(оди)

Ромео

Нека ги крепи сон твоите сили!
Зашто сон не сум и мир што те крили?
Јас ше го барам духовникот свој,
се' нека чуе и помогне тој.

ВЕРСИФИКАЦИЈА

Стих

Ене го крајот на возбуда сина
таму детинството мое ми мина
Плачат оние планини за мене.

Под нив на падина се прозира село
зар некој не мавта со шамиче бело
Плачат оние планини за мене.

Од возоѝ - Б. Конески

Врз база на гафичката слика на горниов текст, веднаш е видно дека горниов текст има поинаква графичка организираност одошто во прозниот текст, каде секој нов ред, започнува од почетокот на страницата и се протега се до крајот, во една низа. И самите називи, гр. п р о с а и лат. п р о р с у с , значат пишување напред, до крајот на редот, без прекин. Во стиховната организација, пак, редовите се нижат еден под друг во врсти, во симетричен поредок. Називот доаѓа од гр. с т и к х о с , со значење ред, врста. Во латинскиот јазик се именува како в е р с у с = што значи враќање на нов ред, обрт, стих. И во

обете именување за стихот, се сугерира пишување во редови, еден под друг, и враќање од почеток. Овој начин на организирање на стихот, во почетоките на стиховното творење, бил спроведуван/почитуван строго. Но со оглед на тоа што графичката поставеност не е одлучувачка вредност, поетите почнале се помалку ја спазуват пропишаната графичка поставеност. Има други, многу поважни вредности кои го карактеризираат стиховниот исказ. Стихот е ритмичка единица која со својата внатрешна поставеност и организираност се вклопува во одредени метрички законитости, како:

- специфичен ритмички начин на организирање на стихот (ритам);
- мисловни целости;
- еднаков број на слогови;
- гласовно подударање на крајот на секој ред (рима);
- згуснатост во поетскиот израз;
- употреба на фигуративен говор (стилски фигури и тропи);
- правилно менување на нагласени и ненагласени слогови (стапки);
- полустихови, цезури итн.

Барајќи нови форми и нови начини за организација на поетскиот исказ, современиот поет ги одбегнува свесно оние правила за кои смета дека му ја ограничуваат поетската слобода. Се менува дури и графичката слика на песните, дотаму што се пишувале во прозна форма, таканаречени - песни во проза. Новосоздадените стиховни форми, како и поинаквиот стиховен исказ, сепак не значи дека стихот ја изгубил својата вредност. И покрај тоа што во некои песни нема гласовно совпаѓање (рима), ниту воедначен број на слогови, ниту постојано менување на нагласени и

ненагласени слогови, сепак не се губи чувството, дека сепак се работи за поезија а не за проза. Се чувствува дека некоја внатрешна ритмичка поставеност, не дозволува сепак да се анулира стиховниот тон:

Румено. Румено. Румено.
Како занесена песна
во синото море
на горите
тоне
залезот.

. . .

од песната *Залез* од М. Матевски

Иако во стиховниот исказ на Матевски, мислата се преточува и во наредниот стих, како во прозниот исказ, сепак и при таква организација на стихот, се наметнува потреба за прекин/засек после читањето на секој ред/стих, а во почетниот стих дури и после секој збор. Поетовото кажување тече бавно небаре како пред нас да се случува вистинскиот залез, (залезот на сонцето, односно залезот на животот з.н.). Нема рима, нема еднаков број на слогови во секој ред, но затоа има многу фигуративен говор и убава ритмичка слика во поетското искажување. Иако поетот своето поетско видување го преточува во изменета стиховна организираност од пропишаната, сепак останува чувството дека станува збор за убава и вистинска поезија. Согледувањата на критичарот Милан Ѓурчинов, со право укажуваат токму на таквите поетски вредности на Матевски.

„Одбегнувајќи ја класичната версификација, застапувајќи се за слободна необврзана организација на стихот, поетот всушност не престанува за секоја своја песна да пронајде соодветен ритам, соодветна прозодијска структура. Нави-

дум расплинати и наративни, песните на Матевски речиси секогаш подразбираат во својата внатрешна смисла одредена ритмичка хомогеност и целовитост што произлегува и е најблиску сродна со битното, суштинското во песната.¹¹⁵

Во поетскиот начин на изразување, поетскиот збор, освен основното, декларативното значење, упатува и на поинакво вреднување и толкување. Зборот се вреднува, не само во своето основно, туку во преносното значење. Зборот има подлабока и повеќезначна вредност. Дословно се реализира релацијата збор - значење со релацијата збор - пренесено значење. Зборот е внимателно одбран и секое негово поместување или изземање ја разбива структурата и ритмичноста на стихот. Секако дека тоа пак ќе биде стих но сигурно не истиот. Ако во било кој Рацинов стих, на пример, се отстрани еден единствен збор, изказот ќе стане нејасен, ќе се наруши и ритмот.

Како на вратот гердани
ниски камења студени,
така на плешки денови
легнале та натежнале.
Денови - Рацин

Говорејќи за вредноста на зборот во поетскиот изказ на Рацин, и за можностите што зборот ги отвара, книжевниот критичар Миодраг Друговац ќе забележи:

„Зашто, некогаш поетите ја пееја песната;
денес песната ги пее поетите. Во таа нејзина
песна на песната, поетот ја препознава својата

¹¹⁵ Милан Ѓурчинов - во предговорот на стихозбирката *Залез*, од М. Матевски

судбина, а зборот својот корен. Всушност, поетот и зборот заемно се бараат, а тоа е веќе процес колку долг и полн со искушенија, толку во своето битие и револуционерен. Кога поетот и зборот најпосле ќе се сретнат, тие стануваат едно или сосема се разидуваат засекогаш. Зашто, мудроста е во тоа да се најде вистинскиот збор; и обратно: да се сретне вистинскиот поет. Тоа е трнлив пат; тоа е процес исполнет со магла и таинственост.¹¹⁶

Кога зборот веќе има толку голема моќ и значење во поетскиот исказ, и кога поетот со толкава грижа се однесува кон него, сигурно е дека со истото тоа внимание треба на поетскиот збор, мисла и емоција да му приоѓа и интерпретаторот при говорењето на стихот.

Техничка обработка на стих Прозодија/метрика/версификација

Проучување на стихот е старо колку и самото стихотворство. На една страна е творецот кој го создава делото, а на другата - истражувачот кој настојува да го вреднува стихот, да ги утврди спецификите, карактеристиките и правилата на стихотворството. Интересот за поставеноста и структурата на стихот, за неговото срамнување, мерење и вреднување, се обработува во прозодијата = (гр. прозодија = прос - спрема, и ода - песна), наука која се интересира за градењето на стихот. Во почетокот прозодијата била гранка од граматиката, која се интересирала за должината (квантитетот) на слоговите и за распоредот

¹¹⁶ Миодраг Друговац - во предговорот на книгата *Злајен круџ на времето* од Ацо Шопов.

на кратките и долгите слогови во стихот. Иста функција има и метриката = (гр. метрон = мера), наука која се занимава за ритмот во стихот, поаѓајќи од квантитативните вредности на слоговите во стихот. Прозодијата и метриката ја проучувале класичната грчка и римска поезија.

Денес проучувањето на метричките особености на стихот се проследува преку версификацијата, (доаѓа од лат. назив за стих - версус) = наука која ја проучува ритмичката организација во стихот и тоа според квалитативните вредности на слоговите во стихот (акцентирани и неакцентирани).

Во основа постојат два система на версификација: квантитативен и квалитативен.

Квантитативна версификација

Овој систем го среќаваме и под името: метрички, антички, класичен, музичко-говорен. Во класичната/анатичката поезија стиховите се изговарале речитативно, со напевен тон, проследено со музички инструмент: лира, цитра, форминга, со што се покажува тесната врска на поезијата со мелодијата. Законите на ритмот во античкиот стих се софпаѓаат со законите на ритмот во музиката. Предмет на интерес на квантитативната версификација ќе биде „античкиот стих кој ги познава тие елементи како неделиви едни од други.“¹¹⁷

Во класичниот стих, според прозодиските и метрички правила, од почетокот па до крајот на стихот постои наизменично повторување на кратки и долги слогови, во зависност од употребената метричка единица. Основната метричка единица е стапката, која е составена од долги и кратки слогови, кои се

¹¹⁷ Г.Сталев: *Македонскиот верс*, стр. 13.

споредуваат по нивното времетраење. Стапката може да биде составена најмалку од два слога. Основната мера е краткиот слог, кој трае 1 (една) мора (лат. мора = задржување, траење), што е еднакво на 2/5 од секундата, и се нарекува теза, гр тхесис = спуштање, слабо односно спуштено време. Графички се бележи со ознаката (в) = лат. бреве = кратко време. Долгиот слог се нарекувал арза, гр. арсис = подигање, па оттука имаме јако или подигнато време, се изговарал со повишен тон, и се бележи со црта (-) = гр. макрон = долго, со времетраење од 2 мори или 4/5 од секундата. Соодносот на долгиот наспроти краткиот слог бил 1 : 2 или еден долг слог одговара на два кратки. Треба да се напомене дека бил познат и неодреден метрички слог (syllaba anceps) кој се бележел со овој знак (-). На негово место можело да дојде или краток или долг слог. Група од 2, 3 и 4 слогови сочинуваат стапка. Таа е основната и најмала ритмичка единица во стихот, односно, таа е и главната ритмичка единица. Неколку стапки сочинуваат стих, а неколку стиха - строфа. Во секоја стапка се чувствувал ритмички удар, наречен иктус ('), кој обично паѓал на првиот долг слог во стапката. Според тоа, стапката се одредувала според бројот и распоредот на долгите и кратките слогови, како и местото на иктусот.

Биле познати околу 28 стапки: двосложни, тросложни и четирисложни.

Двосложни се :

трохеј (хореј):(- в) = три мори

јамб : (в -) = три мори

пирих : (в в) = две мори

спондеј: (- -) = четири мори

Тросложни стапки:

дактил : (- в в) = четири мори

амфибрах: (в - в) = четири мори
 анапест : (в в -) = четири мори
 трибрах : (в в в) = три мори,
 молос : (- - -) = шест мори
 кретик : (- в -) = пет мори
 бакхеј : (в - -) = пет мори
 палимбаххеј: (- - в) = пет мори

Четирисложните стапки биле комбинација од двосложните:

јоникус : (- - в в) или (в в - -)
 антиспаст: (в - - в)
 дијамбус : (в - в -)
 дитрохеј : (- в - в)
 епитрит : (в - - -) или (- - - в) итн.

Стихот кај античките поети можел да биде составен од две до осум стапки. Соединувањето на неколку стапки сочинуваат метар со што се одредува и видот на стихот:

диподиј или диметар = двостапен стих,
 триподиј или триметарот = тросложен,
 тетраподиј или тетраметарот = четирисложен,
 пентаподиј или пентаметр = петосложен,
 хексаподиј или хексаметар = шестосложен,
 хектаподиј е седмосложна,
 октоподиј е осмосложна.

Квалитативна версификација **Силабички стих**

Во квалитативната версификација, наспроти квантитативната, најважен елемент е квалитетот на слогот, односно нагласеноста и ненагласеноста, а не

должината (квантитетот). Во квалитативната версификација ги вбројуваме следните системи: *силабички*, *силабичко ѿонски* и *ѿонски*.

Со изумирањето на латинскиот јазик, а со сè посилниот пробив на романските дијалекти од кои ќе се развијат подоцна јужноевропските јазици, престануваат да важат античките метрички единици. Се воспоставува нов метрички систем, наречен силабички, според lat. *syllaba* = слог. Главната одлика на овој систем е еднаквиот број на слогови во сите стихови кои, пак, се изговарале временски рамномерно. Иктусот (акцентот), речиси, по правило паѓал на крајот од стихот, а понекогаш и на почетокот. Оваа појава ќе овозможи да се установи римата подоцна. Бројот на слоговите, се сметале различно, во зависност од јазикот на кој се творело. Во некои јазици било важно стихот да има подеднаков број на слогови броејќи ги само оние до иктусот, до нагласениот слог, а по него слоговите не се сметале, а во други се броеле сите слогови во стихот.

Силабичкиот стих не следи никаква музичка мелодија, туку го следи ритмот на говорниот јазик, па не се разликува многу од прозното говорење, освен што при говорењето се чувствува повишено интонирање на стиховниот исказ.

Во почетокот силабичките норми и силабичката поставеност и на стихот, ги задоволувале барањата и потребите на поетите. Но со време, со сè поголемиот развој на силабичкиот стих, се укажала потреба слоговите во стихот да се подредуваат рамномерно - нагласени и ненагласени. При оваа трансформација, силабичкиот стих доживува различни промени, така што чисто силабичкиот стих преминува во силабичко-тонски стих и најпосле во чисто тонски стих.

Најбитната карактеристика на силабичкиот систем е употребата на цезурата во стихот.

Друга важна особина на силабичкиот систем е во именувањето на стихот. Така, според бројот на сло- говите, стихот се определува/именува како: четверец (стих од четири слога), петерек (пет слога), шес- терек, седмерек, осмерек, деветерек, десетерек, единаестерек, дванаестерек... петнаестерек итн. Овие правила важат и денес.

Силабичко - тонскиот стих

Настанува како комбинација на силабичките и тонските одлики на стихот. Покрај силабичноста на стихот (еднаквиот број на слогови во секој стих), се применува и тонската одликата, т.е постојан распоред на акцентот на парните или непарните слогови во стихот. Ваквата организација на стихот, доведува до повторно воспоставување на определен број стапки, појава позната од квантитативната версификација. Иако се задржуваат називите од квантитативната версификација, разликата е во тоа што се менува нивното вреднување. Нема повеќе долги и кратки слогови, туку нагласени и ненагласени. Се задржу- ваат следните стапки:

двосложни:

трохеј : (- в) = прв. нагласен, вториот
ненагласен,

јамб : (в -) = прв. ненагласен, втор. нагласен,

пирих: (в в) = двата ненагласени,

спондеј (- -) = двата нагласени.

тросложни:

дактил : (- в в) = прв. нагласен, другите два
ненагл.

амфибрах : (в - в) = средниот слог ненагласен,

анапест : (в в -) = третиот слог нагласен.

Тонски стих

Во чисто тонскиот стих важен е само постојаниот број на нагласените слогови, додека бројот и местото на неакцентираните слогови е променлив, односно може да варира. Во чисто тонскиот стих, бројот на слоговите не игра улога.

Во квалитативната версификација остануваат во употреба одредени термини од двата претходни системи и тие важат и денес. Така ги имаме истите називи на двосложните и тросложните стапки од квантитативниот систем, како и графолошките ознаки (-) кои сега означуваат нагласеност или акцентираност на слогот а не должина, и (в) кој означува ненагласеност на слогот, односно краток слог во квантитивниот систем. Од силабичкиот систем се запазени називите за стихот: четверец, петерец, шестерец итн., како и ознаката - нагласени и ненагласени. Стиховите, според бројот на слоговите се именуваат како:

Четверец :	Мори Недо Бела Недо.
Петерец :	Сношти ми Јанка Од бел коњ слегла.
Шестерец :	Свири, Нено, свири. Де го дочу Јуда.
	. . .
Осмерец :	Кинисала мома Вела Во таткови равни дворје
	. . .
Единаестерец :	Ја викнале - Пандора на афион На афион - Пандора Дурутовец.
	. . .
Шеснаестерец :	

Што си повенала, мила Јано, како лен за вода,
како лен за вода, мила Јано, босилок за сенка,
А ја да ти кажам, жален горок, што сум повенала,
како лен за вода, жален горок, босилок за вода.

Од стапките се познати: трохејот, јамбот, пирихот,
спондејот, дактилот, амфибрахот и анапестот.

Т р о х е ј о т (- о) е двосложна стапка во која
првиот слог е нагласен а вториот ненагласен.
Одговара на карактеристиките на македонскиот јазик
со оглед на акцентот во двосложните зборови.

- В - В - В - В - В
Мојта мајка добра мајка била.
(Србо Ивановски).

Ј а м б о т (о -) е двосложна стапка со првиот
ненагласен и вториот нагласен слог. Во македонскиот
јазик потешко се твори во јампска структура.
Ненагласениот слог се покрива, по правило, со
употреба на заменки, честички, извици итн. Кај
Рацина читаме:

Се кти ноќта црна.	(в -) (в -) (в -) (в ?)
Се рути карпа в мрак.	(в -) (в -) (в -)
И петли в село пеат	(в -) (в -) (в -) (в ?)
И зората се зори	(в -) (в в) (в -)

Рацин. *Коџачиџе*

Еве еден обидот на А. Шопов во препевот на
„Хамлет“ да ја задржи јампската структура на
стихот.

ПОЛОНИЈ
(он прИ) (вас Иде)
(со тИе) (шЕги)

(и нЕ)-(ка знА) (е
(јас ќе) (се скрИ) - (јам. . . .

Д-р Георги Сталев во препевот на *Сердарои* која е напишана во јамб, ја има задржано јампското обележје употребувајќи пеони - стапки составени од јамб и пирих:

(в - в) (в - в в) (в - в в) (в - в ?)
Пискотници се слушаат од Галичник во Река...

Прличев - *Сердарои*

Дактилот (- в в) е тросложна стапка во која ударот паѓа на првиот слог. Во нашата поезија е често употребувана стапка, со оглед на тоа што ударот во дактилот одговара на акцентот во македонскиот јазик. Чистиот дактил го имаме во следната шема:

Наслушнав, слава на горниот (-вв) (-вв) (-вв)
луќе и вие сте станале (-вв) (-вв) (-вв)
на нозе пак сте застанале (-вв) (-вв) (-вв).
С. Јаневски

Дактилот најчесто го среќаваме во комбинација со други стапки, со трохеј во нашиот пример:

Денови ли се денови (- в в) (- в) (- в в)
Аргатски маки големи (- в в) (- в) (- в в).
К. Рацин

А м ф и б р а х о т (в - в) е тросложна стапка во која акцентот се остварува на вториот (средниот) слог. Таа е најзастапената стапка во нашата поезија. Со неа се добива разиграност и лесноста во поетското искажување. Се остварува во следната шема:

О, тешкото. Зурли штом диво ќе писнат,
 (в - в) (в - в) (в - в) (в - в)
 Штом тапан ќе грмне со подземен екот,
 (в - в) (в - в) (в - в) (в - в)
 во градиве зошто жал лута ме стиска,
 (в - в) (в - в) (в - в) (в - в) итн.

Б. Конески

Версот во македонското народно творештво

И македонската народна поезија, помалку или повеќе, се остварува во рамките на версификативните правила, но има и свои специфики. Често пати, не е едноставно да се определи во кои стапки е испеан народниот стих зашто „нашиот јазик знае за варирање на акцентот од дијалект до дијалект, па во таа смисла е потребно водење строга сметка од каде е запишана разгледуваната песнае¹¹⁸, што доведува до тонско неподударање на акцентот од запишаната и изговорената стапка. Но, неспорно е дека народниот пеач знае за стапките и се користи со нив.

Македонската народна песна скоро по правило се базира на силабичко-тонскиот систем, во кој најважна особина е бројот на слоговите и употребата на паузата / цезурата, која, пак, е условена од мелодијата, од музичкиот ритам. За поточно одредување на метарот во стихот од народната песна, треба да се има во предвид мелодијата.

Но стихот може да биде и во чисто тонски, каде што не е важен бројот на слоговите, туку само организираноста на нагласените и ненагласените.

Во случај кога имаме осмерец на пример, цезурата можеме да ја сретнеме на повеќе места:

¹¹⁸ Г. Сталев: Македонскиот верс, стр. 31.

Мори Недо, // бела Недо! (4+4 слога)
Ветер дуе // над селото
Роса росит // под селото.

Цезурите се значајни при говорното остварување на песната. Во интерпретацијата, под влијание на ритамот, и без да се сака, се наметнува потребата да се почине, да се одмори, на местото на цезурата, со што се отвора можност да се одржи интензитетот и во вториот дел од стихот.

Уште една карактеристична особина за македонската народна поезија е што не е организирана по строфи, барем не во вистинска смисла на зборот. На пример:

Лулела е Јана,
булкено детенце,
Ем го е лулела,
ем го луто клела:
- Дано даде господ,
булино детенце,
днес да те лулеа,
утре да жалеа!
Што не може Јана,
за вода да иде,
за вода да иде,
с либе да се виде!
(Наневски стр. 89)

Во македонската народна песна римата се среќава многу ретко, повеќе случајно, би рекле.

Стихот во македонската уметничка поезија

Во македонската уметничка поезија, поетите се служат со сите версификативни одлики: стапки, рими,

цезури, строфи, стилски фигури, но творат и песни без тие вредности.

Најзастапени стапки во македонската уметничка поезија, од двосложните се: трохејот и јамбот, а од тросложните: дактилот и амфибрахот. Анапестот се среќава поретко.

Пирихот во македонската народна и уметничка поезија, заради спецификата на македонскиот јазик, не се јавува самостојно, освен во комбинација со трохеј и со јамб, бидејќи пирихот е двосложна стапка во која и двата слога се ненагласени, а македонскиот слоговен акцент во двосложните зборови се остварува на првиот слог од почетокот (вториот од крајот), оттука секогаш двосложните зборови самостојно се остваруваат како трохеј или јамб. Пирихот, како што рековме го среќаваме во комбинација со трохеј или јамб, кога се остварува четирисложна стапка во која акцентот, сообразно на слоговниот акцент доаѓа на третиот слог од крајот. Во тие случаи ненагласените два слога можеме да сметаме како на пирих. Таков случај имаме и во препенот на *Сердарот*, каде што Г.Сталев, наместо оригиналниот јамб, препенот го прави со пеони - од јамб и пирих.

пеон еден	- в в в	= трохеј и пирих,
пеон два	в - в в	= јамб и пирих,
пеон три	в в - в	= пирих и трохеј,
пеон четири	в в в -	= пирих и јамб итн.

И спондејот, како двосложна стапка со два акцентирани слога, не му одговара на македонскиот слоговен акцент, бидејќи во двосложните зборови акцентот се остварува на првиот слог од почетокот или вториот од крајот. Сепак, слушајќи го говорот во говорно-уметничките интерпретации, на места каде имаме двосложен збор на крајот од стихот, за да не се замагли последниот збор, интерпретаторите

честопати и двата слога од последниот двосложен збор го изговара приближно со иста тонска јачина. Ова особено е забележливо при изговорот на некое двосложно име на крајот од стихот.

СТРОФА

Строфата претставува мисловно, емоционално и ритмички обединување на неколку стиха во поголема целина.

Организацијата на стиховите може да е слободна - стиховна или строфична, кога песната има организација на симетрично поделени групи.

Со оглед на тоа, колку стихови ќе бидат организирани заедно, разликуваме: двостих (дистих), тростих или (терцина), потоа четворостих (катран), петостихје, шестостихје итн.

Двостихје - строфа од два стиха -

Молчи огнот претворен во кора
под бучава на столетна гора.

Запленуваж и жртва на пленот
на бел јарбол го качува денот.

Молчи огнот со исушен пламен
под езеро тврдо како камен.

Молчи огнот под бучава тмурна
и се вее како прав од урна.

Шопов - *Повлекување на огнои*

Тростихје (терцина), составена од три стиха.

Ене го крајот на возбуда сина.
Таму детинството мое ми мина.

Плачат оние планини за мене !

Под нив, на падина, се прозира село,
Зар некој не мавта со шамиче бело ?
Плачат оние планини за мене !

Возот одминува се што ќе сретете.
Си било онаму еднаш едно дете.
Плачат оние планини за мене !

Често мислата назад ме враќа.
Животот другаде негде ме праќа.
Плачат оние планини за мене !

Б. Конески - *Од возот*

Четворостиије (катрен) :

Еве на врвот се искачив. Сам.
Тука ме следи око ничие.
И што? Јас во себе пак го шепотам
жалосниот сон на своето величие.
Б. Конески - *Врв*.

Петтостиие (квинта) :

Шепоти: сам си, сам.
А јас се спремам назад,
нозеве пак да газат
патишта што се мразат -
до денот, што го знам.
Б. Конески : *Сне̃*

Во создавањето на песната, поетите, раководејќи се исклучително според своите внатрешни побуди, многу често прибегнуваат кон градење строфи со различен број стихови, што ни малку песната не губи

од својата вредност и убавина. Таков пример имаме со песната *Цвейови*, каде поетот Л. Каровски, освен што гради стихови со нееднаков број на стихови, туку користи различен распоред на рими. И покрај тоа песната дејствува многу сугестивно и живо, а стиховите се потполно во функција на идејата за која се залага поетот.

В Тиквешко негде, в некое село,
кај в слана тивко венеше цвете,
убија дете.

Последна солза од око капна . . .
Кога на ридот есента стапна
в крви се изми утрото бело.
И кога в зраци желикот светна
последна мисла ко птица летна :
„Мајка ми сама остана в село !”

О, детски очи !
Криевте в себе небесно катче . . .
Румено крвје течеше в жили,
в радост без почин . . .

Кај око детско натопи земја
гороцвет никна, разлиста пролет,
кај крвта врела растопи слана
црвена булка закити поле.

Мајската булка и цветот модар
в миризма молат :
„Закити, друже, огнена пушка
со цвеќа млади,
па напред појди и други деца
брани со гради.”

В Тиквешко негде, в некое село,

кај в слана тивко венеше цвете,
убија дете . . .

Л. Каровски - *Цвејови*

РИМА / СТИХ

Римата најчесто се одредува како гласовно совпаѓање на крајот од стихот, или гласовно повторување кое ја потпомага метричката организација на песната. Меѓутоа, факт е дека римата има пошироко значење во поетскиот израз. Римата „не само што е конститутивно-организационен елемент на синтагматско-парадигматското рамниште на јазикот, туку и еден од основните конститутивни елементи во структурата на песната во целост, естетска, творечко-уметничка и поетска постапка“.¹¹⁹ Римата му дава заокруженост на стихот. Нејзината употреба укажува на тонско ритмичката особеност на стихот.

Токму гласовното подударање што во римата се остварува, најчесто е причина за стравот на рецитаторите при говорењето на римуваните стихови. Римуваното место, односно гласовното подударање на последните зборови во стиховите како да го повлекуваат на себе најјакиот гласовен удар, со што се остварува неприродна и наметната мелодија, па се добива впечаток како да се држи во изговорот постојано иста мелодика, која се слуша како скандирање: *ра̑аа - ша̑аа; ра̑аа - ша̑аа*. Ваквото скандирање ја открива немоќта (или незнаењето) на говорникот да се справи со римуваните стихови. Во стиховниот исказ, како и во секој друг, интонацијата треба да произлегува (да се формира) од мислата и пораката, а не наметната присилно, особено под влијание на римата. Особено треба да се одбегнува по секоја цена да се потен-

¹¹⁹ К. Кулакова: *Фигураативниот говор и македонската поезија*, стр. 63.

цирана римуваната организација на стихот. Треба да се има силно чувство во колкава мера треба да се оствари тонското вреднување на римуваните места, затоа што прекумерното тонско нагласување само ќе ја покаже неспособноста на интерпретаторот да се носи со проблемите на римуваните стихови. Сигурно дека римата во изговорот не може да помине гласовно неосстварено/незабележано, но тоа, сепак, треба да биде со мерка и чувство за степенот со кој таа ќе се оствари. Од друга страна, потполното тонско анулирање на римуваните гласови во говорот, го прават стиховниот исказ прозен, па поетскиот текст ја губи својата убавина.

Римата може да биде спроведена најразлично во строфата. Се зависи од тоа за каква организираност ќе се определи поетот. На тоа влијае и стиховната организираност. Не е сеедно дали се работи за строфа организирана во двостих, тростих, четворостих, петтостих итн. Ако строфата е четворостишна (катран) на пример, теориски гледано, римувањето може да се направи по шемата *аабб*, *абаб*, *абба* или *аааа*, *аааб* итн. Меѓутоа во практиката најчесто го streќаваме овој распоред на римување = *абаб* ; *аабб* ; *абба*. Според тоа како е организирано римувањето, велиме дека ги имаме следните рими: *парни* (*рамни* или *последователни*) - *аа/бб/вв*; *вкрстени* - *абаб*, *вгвг*; *прекрстни* - *абба*, *вггв*; *испрекинати* (без определена шема) - *аааббба*.

Парниите или *рамниите* рими ги среќаваме во строфи во кои римување е остварено на по два едно поддруго стиха: *аа/бб/вв/гг . . .*

Тој час мој заден спомен да би билел	- а
јас тебе, вишен Славеј, би те видел	- а
и оној килим по рудини твои	- б
со златест прелив на илјада бои ;	- б
би спомнил како со трепет сум пазел	- в

по таа убост леко да би газел. - в
Сиомен за славеј - Б. Конески

Вкрсѝенаѝа рима ја среќаваме во ваква
формација: абаб/абаб . . .

Везилке, кажи како да се роди - а
проста и строга македонска песна - б
од ова срце што со себе води - а
разговор ноќен во тревога бесна? - б
Везилка - Б. Конески

Преѝрнаѝаѝа рима се организира по принципот -
абба...

Тврдино, невидливи војни те пазат. - а
Стасав и паднав пред тебе на метар. - б
Ветар и оган, оган и ветар. - б
Оттука нема враќање назад. - а
Очај ѝред ѝврдинаѝа - А. Шопов

Кај Конески имаме ваква организација: аббба. На
пример:

Завева белиот снег - а
неколку привични пата. - б
Долу пред мојата врата - б
гинат белокрили јата - б
тихо во спокој мек. - а
Снеѝ - Конески

Исирекинаѝаѝа рима е остварена без некој
посебен редослед. На пример:

Што тажно да заспиваш сам - а
по ноќ на желбви и трескот. - б
Јас таа тага ја знам. - а
И зошто тогаш сиот баран блескот - б

и сета веселба барана?	- в
И зошто, повеќе од тоа, благост	- г
во погледот и зборот наш	- д
за час макар дочарана?	- в
Ах, зошто, зошто?	- ѓ

Од *Кошмар* - Б. Конески

И покрај тоа што гради слободен стих, поетот Б. Конески сосем видливо ја потенцира музикалноста на стихот преку разноврсните рими.

Во македонската уметничка поезија, според местото на нагласениот слог во римуваниот збор, разликуваме три вида рими: машка (јампска), женска (трохејска) и средна (дактилска). Најзастапена од сите е женската, трохејската рима, а најретко застапена е дактилската.

Машката (јампската) рима се остварува кога има совпаѓање во само еден слог од римуваните зборови, односно кога римата завршува со едносложен нагласен збор.

Мугровита штама налегнува в шир,	(-)
од планина денот прозирнува ран;	(-)
умората лежи над окото в мир,	(-)
а беснее в гради гневот оворен бран.	(-)

Мајка Македонка - Л. Каровски

Женската (трохејска) рима се остварува кога има совпаѓање на два или повеќе слога, а каде нагласувањето е на вториот слог од крајот. Погледни го истиот стих погоре; пата - врата - пата; или пак кај Конески во *Усйивање на болно дете*:

Заспи ми, мило, смири се <i>веќе</i> ,	(- в)
болно си, мое <i>сине</i> .	(- в)
На сон ќе видиш јагне и <i>цвеќе</i> ,	(- в)
болката на сон ќе <i>мине</i> .	(- в)

Дактилската рима која се остварува во тросложно римованиот збор, почесто се среќава во народните песни, а поретко во уметничката. Рациновите стихови, на пример, најчесто завршуваат со дактилски рими или комбинација од дактилски.

Еј, што е мила пролетта
со тоа поле *широко*, (- в в)
со сино небо *високо*, (- в в)
со житата *оросени*, (- в в)
со тревата *некосени* . . . (- в в)
Родинаџа в ѝесни - Л. Каровски.

Поетите постојано бараат нови можности за да го одбегнат шаблонот. Затоа често во еден ист стих употребуваат комбинација од горенаведените рими. (Во погоренаведениот пример, во песната *Снег*, имаме комбинација на јамбско-трохејски рими.

Строфата во *Евгениј Онегин* од Пушкин

Познатиот руски поет во неговиот познат роман *Евгениј Онегин* создава строфи од четиринаесет стиха, во јамбска структура, со женски - машки рими, со организација абаб, вв, гг, дѓѓд, ее.

Сам мислеше тој: душа слична	- а	(- в)
со животот да му се слее	- б	(- в)
и дека таква мома лична	- а	(- в)
го чека и во надеж тлее.	- б	(- в)
Сметајќи дека другар имал -	- в	(- в)
тој гледаше во него моќ	- г	(-)
што свет ќе урне преку ноќ	- г	(-)
Веруваше во таков човек	- д	(- в)
што судбата го прави јак,	- д	(-)

мислејќи дека негов зрак	- ġ (-)
не може да не гали довед;	- д (- в)
се надевал тој: овој	- е (-)
во блаженство да тоне сет.	- е (-)

Препев: Георги Сталев

Александринец

Александринецот е најзастапен стих кај француските класичари: Корнеј, Молиер и Расин. Почетоците му се од 12-от век. Името го добива според спевот за Александар Велики испеан во тој стих. Најголемата популарност ја достигнува во 17 век, во златниот век на француските класичари.

Александринецот е стих од дванаесет слога, со це-зура после шестиот слог. Тоа е исклучително ритмичен стих. Токму постојаноста на римата придонесува за неговата ритмичност. Римувањето е најчесто по шема *абаб*, во поезијата, или: *аа*, *бб*, *вв*, *гг* итн. во драмските дела. Ваквата постојаност на римата, им создава голема тешкотија, особено на неискусните интерпретатори. Најважно е интерпретаторот да не дозволи да го заведе честото римување, и да премине во некакво декламирање, кое посебно негативно ќе се одрази во изговорениот текст на ликовите. Овој ретко убав стих, интерпретаторот треба да го реализира врз основа на мисловно-емоционалните вредности на поетскиот израз.

Дорина:

Се фали тој само. // Се чудам јас често
набожноста како заедничко место
со лагата има? Бара божји спас,
а бара и живот полн со земна сласт;
проповеда скромност, а високо лета
и в срце му бујна амбиција цвета.
Да збориме сега за нивниот брак.

Пред очите ваши се напластил мрак
кога Маријана ја давата вие
за човек во кого лицемер се крие.
Размислете, зарем тоа не е грешка
што со себе носи последици тешки?
Во љубовта честа на жената страда
кога некој сака да и биде владар.
И верноста често таа ќе ја губи,
штом сопругот силно нема да го љуби.
И мажите често со делата свои
на жената ликот го творат и кројат.
А жените тешко да останат чесни
кај некои мажи - со умишта лесни.
Да, ќерка ви ако насила ја дајте -
пред господ гревот го земата, знајте!

Со одредени модификации, александринецот од Франција преминува и во други земји, Во Италија во 16 век, наспроти францускиот дванаестерец, се јавува endecasillabo - стих од единаесет слога. Во него се пишуваат лирски и епски песни, но и драмски дела во стихови. Особено е популарен стихот од единаесет слога, без рима на крајот, наречен endecasillabo sciolt, кој се проширува и во другите книжевни средини и станува најзастапен стих. Во Англија на пример, поетот Surrey, според него, го создава белиот стих - blank verse, на кој ќе бидат напишани најубавите дела во англиската книжевност.

Бел стих

На него пишувале и Шекспир и Милтон. Тоа е петтостепен бел стих, од десет или единаесет слогови, неримуван, во јампска структура, со едносложен или двосложен збор на крајот. Во Германија го пренесува

Лесинг. Овој неримуван стих го користи и Пушкин во *Борис Годунов*, испеан во јампска структура.

Треба да се одбележи дека белиот јампски стих кај Шекспир, јампскиот пентаметар, во препев на македонски јазик е повеќе назначен, а не беспрекорно остварен. Тоа е одраз на карактерот на акцентот во македонскиот јазик, односно специфичноста на тросложниот акцент, па не е лесно да се оствари доследно јампската структура, со постојано нагласување на парниот слог. Во препевот на Шекспировите дела на македонски јазик, најчеста стапка е трохејската. Препејувачите сепак се потрудиле, барем во почетоците на стиховите, да се почувствува јампската структура. „Во оригиналот на *Хамлеј* доминираат петостепени јампски стихови, а понекогаш на крајот се среќаваат петостепени куплети. Во преводот тие се трансформирани во трохејско-амфибрахен бел стих или амфибрахно трохејски. Во преводот на *Венецијанскиот џрѓовец* оригиналниот јамб се трансформира во амфибрах и трохеј, но кон крајот на драмата се забележува поголема застапеност на јампската метрика. Во оригиналот на *Ромео и Ѓулиетта* доминира јампскиот бел стих, во преводот - трохејскиот стих, покрај кој се употребени амфибрах и пирих, па стихот може да се нарече амфибрахно-трохејски.“¹²⁰ Со оглед дека во препевот на македонски јазик, во голема мера се губат јампските карактеристики, во многу нешто, при изговорот на белиот Шекспиров стих се губи изворната ритмичност. Со овој проблем многу често не знаат да се справат неискусните и неуките актери. Затоа при нивното говорење на Шекспировиот стих во препев, е толку упростено, што повеќе звучи како прозен, отколку стиховен исказ. Неумењето да се справи со Шекспировиот стих, не му дава за право на интерпретаторот да ги упрости во

¹²⁰ Д-р Лидија Арсова-Николиќ: Современост.

изговорот до тој степен, за да се поништи секоја стиховна вредност во говорот, на која на пример, во англиската говорна школа и се дава исклучително внимание. Еве пример¹²¹ кој покажува како јампскиот стих е остварен во оригиналот, а како истиот (и покрај сето настојување на препејувачот) не може дословно да го следи оригиналниот стих.

Hermitia

I do entreat your grace to pardon me	в-/в-/в-/в-/вв/
I know not by what power I am made bold	в-/в-/в-/в-/в-/
Nor how it may concern my domestie	в-/в-/в-/в-/вв/
In such a presence here to plead my thoughts	в-/в-/в-/в-/в-/
But I beseech your grace that I may know	в-/в-/в-/в-/--/
The worst that may befall me in this case	в-/в-/в-/в-/в-/
If I refuse to wed Demetrius	в-/в-/в-/в-/вв/

Еве го истиот текст преведен на македонски:

Хермија

Ја молам вашта милост да ми прости.	в-/в-/в-/в-/в-/в-/
Јас не знам која моќ ме прави смела	в-/в-/в-/в-/в-/в-/
И дал и личи на мојата чедност	в-/в-/вв/-вв/-в-/
Да си ги бранам мислите баш овде.	-вв/-в-/в-/в-/в-/
Но молам, ваша милост, кажете ми	в-/в-/в-/вв/-вв/
Што може да ме снајде најлошо	- -/вв/в-/в-/вв/
Го одбијам ли бракот со Деметар?	в-/вв/в-/вв/в-/в-/

Хексаметар

Во античкото поетско творештво се творело во најразлични стиховни облици. Сепак најпознат стих бил хексаметарот. Тој се состои од шест стапки со траење од по четири мори, што вкупно би било 24

¹²¹ Примерот е од драм. Сон на летната ноќ, во прелеп на Богомил Ѓузел. наведен во статијата на Д-р. Лидија Арсова-Николиќ.

мори. Секој долг слог означува две мори, а секој краток - една. Дактилот има едно долго и две кратки времиња или дактилот = _ / в в, (2+1+1 мора = на 4 мори). Ако е спондеј имаме две долги времиња или _ / _ односно (2+2 = на 4 мори). Во хексаметарот првите четири стапки можеле да бидат дактили или спондеи, бидејќи и двете стапки имаат четири мори. Петтата, претпоследната стапка најчесто била дактилска. Последната, односно шестата стапка, секогаш е двосложна, и тоа, или спондеј или трохеј. Иктусот, односно нагласеното време доаѓа на првиот слог од дактилот или спондејот. Според тоа шемата на хексаметарот можела да биде:

_ / вв _ / вв _ / вв _ / вв _ / вв (_ / _) _ / _ (_ / в)
односно
_ / _ _ / _ _ / _ _ / вв (_ / _) _ / _ (_ / в)

Особено значаен ритмички елемент во организацијата на хексаметарот е опчекорувањето, посебно значаен при говорењето бидејќи ја разбива метричката едноличност, а на исказот му дава природност и непосредност.

Дактилски хексаметар

Највредните епски дела, познатите Хомерови епови *Илијада* и *Одисеја*, се испеани во дактилски (херојски) хексаметар. Тоа е шестосложен дактилски хексаметар во кој дактилот е основна стапка. Но, среќаваме и стихови со спондеј во петтата стапка. Тие се нарекуваат спондејски. И овде го имаме принципот на градење на стиховите како погоре опишаниот начин. Кај него во првите четири стапки секогаш биле дактили. Петтата стапка можела да биде во дактил или во спондеј. Шестата стапка, по правило, била спондејска, но можела да биде и трохејска. Овие стихови

се говореле во придружба на музички инструмент, а вреднувани според квантитативната особеност на слогот, односно долго и кратко време.

/ _ / _ / _ / _ / _ / _
 - в в - в в - в в - в в - в в - - (-в)
 Гневот о божице, спеј го на Ахила синот Пелејев.
 - в в - в в - в в - в в - в в - -
 пустиот гнев што им задал н'Ахајците безбројни бољки
 - в в - в в - в в - в в - в в - -
 силни во ад испраќајќи многубројни јуначки души,
 - в в - в в - в в - в в - в в - -
 а пак труповите нивни правејќи ги пленој на псите
 - в в - в в - в в - в в - в в - -

и на јастребите сите; по волјата Зевсова било
 да се раскараат прво и разделат двајцата мажи:
 синот Атрејев, јуначкиот цар, и божескиот Ахил.
 Кој ли од бозите ниф ги натерал, кавга да кренат?
 Синот на Зевс и Летоја. Се наљутил овој на царот;
 лоша на војската болест и отпуштил; гинеле љуге,
 дека Агамемном Атреев го навредил жрецот Хриса.
 Тога до брзите бродој не Ахајците овој се добрал,
 за да со неброен откуп ја откине својата ќерка,
 венци држејќи в раце на далекуметец Аполон
 горе над златниот жезол, Ахајците сите молејќи,
 најмногу двајцата синој н'Атреј, војсководците

главни:

“Синој не Атреј и други о Ахајци објалоносни,
 нека ви дадат богојте, на вишниот Олимп што седат,
 градот на Пријам да падне и стигнете дома ви здраво,
 мене пак молото чедо да пуштите откуп земајќи,
 далекуметец Аполон честејќи го, синот Зевсов”.

Хомер - *Илијада*, Прво пеење.

За цезурата и дијарезата во хексаметарот

Хексаметарот е многу долг стих - 24 (23) мори, поради што било неопходно, за време на интерпретацијата на стихот на одредени места да се направи одмор, да се отпочине. Оваа почивка е позната како цезура¹²² и дијареза¹²³. Цезурата се јавува на места каде ја сече стапката, а дијарезата се остварувала меѓу стапките. Може да ги има повеќе. И цезурата и дијарезата служеле за полесно говорно совладување на стихот. Од цезурите најчести се:

1. Цезура зад првиот слог (акцентираниот) во третата стапка, односно зад петтата полустапка (гр. пентхемимерес):

- в в - в в - // в в - в в - в в - в

зашто во истиот ден // ак' и успее срдба да свлада,

2. Цезура зад првиот краток слог во третата стапка (гр. ката тритон троцхаион):

- в в - в в - в // в - в в - в в - в

и на јастребите сите; // по волјата Зевсова било

3. Цезура зад првиот слог од четвртата стапка или зад седмата полустапка (гр. хептхемимерес):

- в в - в в - в в - // в в - в в - в (- -)

Угодувајќи ми достоин дар, // ко што срце ми сака.

Дијарезата имала истата функција како и цезурата. Разликата е во тоа што таа не ја сече стапката, туку одморот се прави меѓу две стапки. Најпозната дијареза била буколската (диаиресис боуколике):

- в в - в в - в в - в в // - в - в (- -)

Далекуметец Аполон честејќи го, // синот Зевсов.

¹²² lat. caesura = одмор, почивка.

¹²³ gr. diairesis = делба.

Оваа дијарежа се јавува скоро на крајот од стихот, поради што, скоро секогаш пред неа имаме појава на одмор во втората или третата стапка:

- в в - // в в - в в - в в // - в в - в
Бегај си ти, // ако срце те повлекло; // нема да мољам
- в в - в в - // в в - в в // - в в - в
додека не врати тој. // Туку кажи ми, // даљ ќе ме
спасиш.

Интерпретирањето на Хомеровите стихови, денес не може да се спроведува според квантитативното вреднување на слогот, туку според квалитативното, како што му приличи на денешниов јазик. Хомеровиот стих е исклучително значаен во говорната едукација на интерпретаторот и од аспект на тхеничко оспособување (долги искази, цезури) и за самата уметничка презентација (опчекорување, невообичаено широки реченици и необични мисловни конструкции, силни поетски искази итн.). Сето тоа, го прави Хомеровиот стих ненадмината литература во едукацијата на актерот.

Слободен стих

Во почетокот на овој век, поетите настојувале да раскинат со веќе преживеаните стиховни форми, а поетскиот израз да биде ослободен од секаква шематизираност а мислата да потече поедноставно, живо, посугестивно. Се повеќе почнал да се шири еден нов слободно композиран стих, без рима, без одреден број на слогови - слободниот стих (vers libre). Овој стих и денес е исклучително популарен.

По години и сништа многу
повторно се вратив

на езерово
со слатки води
залутан во скутот на ридовите

Дијамантот на сонцето
уште длаби

Не камен на неговото дно
ни трева грло што си крие
под брановите
ни птица грабеж див што носи

Око сум само око на сонцето
што му ги ниша водите
стари

О оставете ме крај езерово
крај горчливо
оставете ме мртов.

Езеро - Матеја Матевски

Стилски фигури - тропи

За стилските фигури честопати се вели дека се тоа „говорни украси“ и дека преку нив се прави „отстапување од обичниот начин на говор, заради засилен ефект“. Меѓутоа, треба да се има на ум дека нив поетот не ги измислува отпосле, туку ги остварува во моментот на творењето, како непосреден израз на неговиот мисловно-емотивен творечки занес, - Мислата да ја направи повеќе значајна, а емотивниот слој посодржаен. Преку употребата на стилските фигури авторот успева подлабоко да ја искаже својата творечка индивидуалност. „Два елемента имаат пресудно влијание на постанокот и квалитетот на фигурите: психолошкиот и естетскиот, но со оглед

на тоа што естетската и психолошката страна на човекот е обусловена и во голема мерка предодредена од материјалните и општествено - историските околности, така и стилските фигури зависат од времето и средината во кои се создаваат, од идеолошкото тежнење на народот.¹²⁴ Една иста фигура во различен период и во различни услови немаат исто значење, немаат иста убавина. Во многу поетски искази стилските фигури не можат да се третираат како форма, туку преминуваат во содржина. Во теоријата честопати се среќаваме со толкување дека стилската фигура претставува реченична конструкција а тропите се секој збор што има пренесено значење. Меѓутоа, теоретичарите се повеќе одбегнуваат да направат јасна поделба

При интерпретацијата треба да се има големо чувство при говорењето на текстови со изразена фигуративност. Фигуративниот говор кој е најизразит белег во лирското поетско искажување, својата полна вредност ја добива токму преку интонацијата, бојата, логиката итн. Ова вреднување особено се однесува на оние стилски фигури и тропи кои се остваруваат тонски во говорот и се чујни за слушателот, на пример: градацијата, сарказмот итн, но и фигурите со преносно значење. Во лирската песна на пример, во фигуративниот говор се крие вистинското значење и порака. Не она што директно го кажува зборот, токму она што преку него го сугерира поетот. Тие фигури често се подложни на неправилно логично акцентирање.

М е т а ф о р а т а (gr. metaphora = пренесување) спаѓа во редот на најупотребуваните фигури. Имаме појава на преносно значење, каде што мислата се изразува посредно со помош на други поими, кога

¹²⁴ К. Ќулавкова.

еден збор /поим, слика/ се заменува со друг збор, при што се внимава да не се изгуби основното значење. Со замената доаѓа до пренесување на значењето со цел да се добие појасна и поетски попривлечна слика. Таа се гради врз заедничките особини на двата предмета, при што тежиштето паѓа на предметот со кој се споредува и со тоа вниманието се насочува кон првиот предмет - предметот што се споредува. Метафората му дава препознатлив белег на секој поет. Успешноста на метафората е поголема кога таа не е само обична замена на еден со друг збор, туку ако употребената метафора буди емоционални асоцијации, или, како што ќе се изрази Томашевски „...не го доживуваме зборот низ мислата, но затоа го доживуваме низ чувствата“. Треба да се открие нејзиното значење и што се сакало со неа да се каже.

Метафората се среќава во едноставна форма како еден збор; луди години; бисер заби; во народната песна, на пр. место девојка се вели - трендафил в градина, за момчето - јасно сонце итн. Ја среќаваме како проширен поетски исказ: *-камен ѿежок живој ми е -* (Рацин) или: *- со мене да се кердосаш-* (Миладиновци 291), но и како поголема исказна слика во *Коѿачиѿе* од Рацин, каде што поетот ни открива една нова, поинаква перспектива за сликата на денот што се буди:

Се кти ноќта црна
се рути карпа - мрак
и петли в село пеат
и зората се зори -
Над карпа в крв се мие
и темнината пие
силно
светнал
ден !

Метафората честопати се употребува во комбинација со други стилски фигури: алегорија, персонификација, перифраза, метономија итн. Застапена е и во прозните уметнички текстови.

С и н е г д о х а (gr. sinekdoshe) - подвид на метономијата. При синегдохата се врши замена на еден збор со друг и тоа по обем и количина. На пример, зборот што е употребен во множина, означува еднина и обратно; или, ако зборот што заменува, означува дел - место целина и обратно.

Сите моми ју фустани,
Наша Рада у е л е ц и . (- елек)
Г. Пајтонџиев. стр.93.
Тој час Симон на н о г а ми рипна. (нозе)
Миладин., пес. 38

М е т о н о м и ј а (gr. metonimia = замена на име). Заедно со метафората и синегдохата спаѓаат во редот на фигурите каде што се врши замена на збор со преносно значење. Се разликуваат по начинот на вршењето на замената, од што зависи и резултатот. Кај метафората замената се врши според сличноста или спротивноста на зборовите, кај синегдохата тоа се прави според количината што тие ја означуваат, додека кај метономијата замената на зборовите, односно на името, се прави логично, според некоја логична меѓусебна врска. Оваа замена се остварува на повеќе начини:

- според врската меѓу причината и - последицата
- според последицата и причината.
- Имаме замена на предмети со нивните симболи.
- Замена на орудије и лицето што го користи.
- Замена писател-дело (Го читам Достоевски).
- Замена на појавата и просторот. Итн.

Е у ф е м и з а м (euphemein) е подвид на метономијата. Замената се прави со цел, непријатниот груб или прост израз за нешто да се ублажи и да се избегне непријатното чувство. Но на слушателот веднаш му е јасно за што, всушност, се говори. Кај нас, на пример, за пијан човек се употребува одредицата: нашарен, натопен итн. Ако некој не се сака да се именува како лажго, се употребува проширен исказ со истото значење, што е еуфемизам.

Л и т о т а (gr. litotes = простодушност). Оваа фигура ја има истата функција како и еуфемизмот, што значи, со замената се ублажува откривањето на непријатната вистина, но и во случаи кога не сака да и се даде преголемо внимание на афирмацијата. Кај литотата ова превреднување се прави со одречен збор - негација, со намерата уште повеќе да се истакне ублажувањето.

Не е лошо! (со значење) = добро е.

Не е добро! (со значење) = лошо е.

Се среќава често во секојдневната комуникација, особено кога се сака поскромно да се искаже, да се ублажи или да му се даде помала важност на нечија или некоја вредност или успех.

П е р с о н и ф и к а ц и ј а (nl. personifikatio). Тоа е сликовита стилска фигура (вид на метафора) каде на мртвите предмети, апстрактните поими или природните појави, им се придаваат човечки особини. Преку предметот кој е персонифициран, поетот го искажува своето расположение. Често е застапена во народното и во уметничко творештво:

Одговори брза којна:

Море лудо, море младо,
дека сношти, тамо вечер,
Тамо има дробно сено,
дробно сено за којната.
Наневски, стр. 103.

Нашите чаши се целиваат,
во нив црвеното вино се смее.
Конески - Здравница.

К о м п а р а ц и ј а (lat. Comparatio = споредба).
Спаѓа во редот на стилските фигури со кои се врши споредување. За таа цел се бираат зборови чие значење уште повеќе ќе го потенцираат значењето и силината на споредувањето. Со компарирањето се врши спојување на два различни поима, при што се добива убаво афективно исказување. Се користи кога се сака, нешто што е помалку познато (поим, лице, предмет), да се појасни во споредувањето со исказ што е добро познат, со цел да се постигне поголема конкретизација во исказот. Споредувањето се врши според сродностите, односно според сличностите на споредуваните вредности. Композицијата се гради со помош на: а. предметот што се споредува б) заедничките особини на предметот што се споредува и предметот со кој се споредува (основна вредност во компарацијата); в) од предметот со кој се споредува. Компарирањето може да се изврши на неколку начина:

- споредување на два предмета,
- споредување на апстрактен поим со материјален,
- споредување на некој предмет со живо суштество,
- споредување на конкретен предмет со апстрактен поими.

При споредувањето, како по правило (со ретки исклучоци), се употребува прилогот *како*.

Не виткај се, не кршкај се,
како змија низ тревата;
како змија низ тревата,
како риба низ водата;
како риба низ водата,
како елен низ гората; итн...
(Наневски, стр. 65, *Љубов. народ. ѝесни*)

Една поширока компаративна слика среќаваме во стиховите:

Плачејќи се досебе студената ја гушна глава
ко бршлан кај што јавор млад
прегрнува, се припива до таа танка става.
Прличев - *Сердарои* (преп. Г.Сталев)

Компарацијата како стилска фигура, во изговорот најчесто понесува одредена тонска обработка со самото тоа што предметот со кого се врши споредувањето го прима логичниот и емотивен акцент. Како во примерот:

А гласот растеше, и голем стана, та се дигна
ко бореј брзокрил . . .

или:

да, како лавица, што дрско ловците ја гонат
и плодот и го крадат прв . . .

Сердарои - Прличев

П е р и ф р а з а (gr. periphrasis = описно кажување). Се користи во моменти кога поетот некоја појава, поим, состојба, наместо да ја искаже кратко со еден збор, тоа го прави со пошироко описно кажување, во кое се задржуваат и потенцираат најважните одлики, со намера тоа да се оствари посликовито. За јаготките Б. Конески ќе се изрази:

Ние сме црвени усни на земјата,
румени нејзини целиви.

Б. Конески - *Јаџоди*.

За перифразата често се вели дека е патетична метафора, бидејќи намерата на поетот се изразува китнасто. Наместо да се искаже со еден збор - *умре*, се вели - *боџ душа да му ѝпросѝи* - или - *наместо - џо зеде џосѝод* - се вели - *лесна му земја* итн. И народниот пеач знае за перифразното искажување. На прашањето од момчето - *И да дојдам, каде ќе ѝе најдам?* - девојката наместо да одговори со директно - дома, таа тоа го искажува во поширока форма каде што изразот во комбинација со градијата дава можност за посугестивна поетска слика:

Ќе ме најдиш мајкини пазуи,
Ќе ме најдиш таткоини скутеи,
Ќе ме најдиш братои дворои.

Е п и т е т (gr. epitheton = додаток). Веројатно не постои поетски исказ каде не се среќава епитетот. Најкратко речено, епитетот е збор кој стои пред именката (понекогаш и зад неа) со намера да се потенцираат и да се истакнат најважните одлики на именуваниот предмет, лице или апстрактен поим. Значи, тој се третира како именски додаток, односно проширен атрибут, кој треба да определи некоја внатрешна и битна особина, која одговара на ситуацијата, но не треба да се меша со атрибутот чија задача е да ја конкретизира и поблиску одреди именката. Честопати епитетот се среќава и како именка, па во тој случај имаме склоп од две именки: *карѝа - мрак* (Рацин). Поетите настојуваат да не употребуваат постојано исти епитети (постојани епитети) туку бараат такви кои ќе означуваат нови определби и вредности. Постојани епитети среќаваме кај Хомера. Ги има многу и во нашето народно творештво: брза коња; сокол птица; шарено пиле, остра сабја, злат прстен, лута ракија итн. Поетот Лазо Каровски следните стихови напосто ги облекол во епитети:

Еј што е мила гората
со тие сенки дабови
со росни китки алови,
со тие бистри кладенци,
со бели, кротки јаганци. (итн.)

Секаде каде што се укажува можност поетот не
пропушта да го употреби епитетот:

И в таја мугра пресна
да екне дружна песна
на дружните удари
та бијат срца млади
и раснат силни гради. (итн.)
Рацин - *Коџачиџе*.

А л е г о р и ј а (gr. *alegory* = поинакво зборување, сликовито зборување). Алегоријата е стилска фигура со која се истакнува односот - едно се зборува но во затскриена, завиткана форма се истакнува некоја мана, неков недостаток, односно се мисли на нешто друго. Таа може да се јави во кратка реченична форма но и пошироко како одлика на целото дело, кое има алегорично значење (во басните, во сатирите). Алегоричност имаме и во *Божественаџа комедија* од Данте. Подбивниот и алегоричниот начин на искажување го среќаваме и во народното творештво - и во прозата и во песните. Еве пример каде што мажот фалејќи ја работливоста на жената, преку алегоричната алудира на спротивното:

Имам жена работна,
често кука метеше
на трети ден на петти ден,
наоколу метеше,
сред куки го береше,
него ми го вадеше

да ми растат печурки
да ми месит печурници.
Миладиновци, 281.

И р о н и ј а (gr. eironeia = претворање, преправање). Тоа е стилска фигура преку која на потсмешлив, подбивен начин се гради исказот, така што основното значење се истакнува со помош на спротивностите, на она што се зборува и она што се мисли. Зборот го менува своето значење, со што се добива спротивна смисла. Иронијата е гласовна фигура која се остварува во говорот. Во песната *Имам жена работна*, во говорот никако не може да се одмине ироничниот тон и тоа доста отворено за да се добие скриеното - иронично значење на кое што алудира народниот пеач. Тоа е една од оние стилски фигури, кои мора да се обработат со вредностите на говорот, инаку ќе остане нереализирана:

Пила баба винце
пила, се опила;
пила, се опила
и се подмладила,
младо посакала. (итн)
Миладиновци.

На чело Ристоса, в пазуа гаолот.
И петелот му носит јајца.
Нар. пословици - Миладиновци.

Иронијата може да се сретне во поблага форма, како подбивност, но и како зајадливо и пакосно потсмевање - с а р к а з а м. Во басните, иронијата скоро секогаш има алегорична функција. Иронијата честопати преминува во г р о т е с к а, како во примерот што ни го наведува Д-р Томе Саздов во книгата - *Македонска народна книжевност*.

-Мори нано, кога ќе ни се роди детево што го носам во мене, какво име ќе му кладеме?

- Петко, одговорила свекрва и, ќе го крстиме!

- Ами кај ќе го кладеме да лежи? - повторила снаата.

- Овде, на катов, крај огништево - рекла пак свекрвата. - А над полицата, што била над катот, тогаш имало еден скепар.

- Ами ако падне на него скепарон? - опитала невестата.

- Ќе го опери - и одговорила свекрвата.

- Ааа! Кога е така, - рекла мајката на нероден Петка, - ајде да го плачееме!

- Ајде да го плачеме! - си рекле обете умници жени.

Свекорой̃, свекрвай̃а и снаай̃а.

А л у з и ј а (lat. aludare = се шали, се подбива), значи духовито навестување на нешто, каде што вистината се кажува на заобиколен начин. Алузијата се гради со истакнување на добро познати особини или податоци за некои личности или појави од минатото: од историјата, книжевноста и сл. Ако податоците не му се познати на консументот, алузијата нема да биде остварена. На пр:

- Чувај се од Данајците и кога дарови ти носат.
- Ни Итар Пејо не ти е равен.
- Мачка не сака риба (итн.).

Во народното творештво можеме да сретнеме и вака остварена алузија:

- Ако мајко мила, вечера ќе најме;
- мој бели образ, слаткана вечера.

А н т и т е з а (gr. anthitesis, од анти = спротивно и тхесис = поставување. И самото име укажува дека се работи за стилска фигура која во основа значи спротивставување на нешто, на некој поим, слика, предмет, содржина и сл. Со примената на оваа фигура се добива засилена вредност на исказот, и тоа се остварува многу брзо, згуснато и ефектно. Таа е скоро неизбежна фигура во епските народни песни, позната под името *словенска ани̑и̑и̑еза*, затоа што се среќава во народното творештво на сите словенски народи. Таа се гради по определени правила, но честопати се јавува во скратена форма:

- прашање
- нагаѓање
- негација на прашањето и нагаѓањето
- вистинскиот одговор.

Убав пример на целосно остварена словенска антитеза среќаваме во почетните стихови од поемата *Сердаро̑и̑* од Прличев.

Пискотници се слушаат од Галичник во Река
што тешка несреќа ги збра
и мажите, и жените, та гласи тажна ека
и навева сал коб и зла? (прашање)

Дал град полињата житородни ги беше фатил?
ил рој од скакулци се вдал?
Дал султанот арачлии час предвреме им пратил
да збира арач лут без жал? (нагаѓање)

Ни град полињата житородни ги беше фатил,
ни рој од скакулци се вдал,
Ни султанот арачлии час предвреме им пратил
дас збира арач лут без жал. (негир. на нагаѓ.)

Та Кузман, јунак славен, падна убиен од Гега,
тој сердар прочут падна в бој,

и ќе ги газе пљачкашот планините ни сега,
а да ги брани нема кој. (вистин. одговор)

Словернската антитеза може да биде и вака
остварена:

Скарале се рак и жаба (тврдење наместо нагаѓање)
Не ми биле рак и жаба (негација)
Тук ми биле маж и жена. (откривање на вистината)

А н а ф о р а (gr. anaphora = повторување). Овде
имаме појава на повторување на еден збор на
почетокот од стихот, во два или повеќе реда, но се
јавува и како повторување на цела реченица, со
намера да се добие специфична ритмичка вредност.

Во говорно уметничката реализација, анафората се
реализира со тонско градирање:

Развивај се бела Божурике,
развијај се таткови рамења!
Развивај се бела Божурике,
развијај се мајкини пазуви!
Наневски, стр. 55.

Е п и ф о р а (gr. epiphora = придодавање). За
разлика од анафората, каде што повторувањето се
правеше на почетокот, кај епифората тоа се прави на
крајот од стихот:

Качунице, сиротице, биљаро,
што ми цутиш толку рано, биљаро,
стреде зима, коложега, биљаро?
Наевски, стр. 53.

С и м п л о х а (gr. symploke = испреплетеност) е
стилска фигура која се добива со комбинирање на
анафората и епифората:

Расипи ми, Мендо ле, Магијава
расипи ми, добро ле, магијата!
Наневски, стр. 250.

Анафората, епифората, симплохата и плилогијата се стилски фигури каде преку повторувањето се подзасилува стихот, но воедно со нивната употреба поетот метрички се помага за остварување на стихот.

А н а д и п л о з а (gr. anadiplosis = удвојување).
Кога крајот од едната реченица се повторува во почетокот на следната имаме појава на анадиплоза:

Сношти сум, мајко, сон сонувала,
сон сонувала, јад јадувала. . .
Наневски, стр. 221.

Р е ф р е н (fr. refrain). Ако во песната се среќава наизменично повторување на еден ред на крајот од секоја строфа, или, пак, иста строфа се повторува повеќепати во песната, после секоја нова строфа, велиме дека имаме рефрен:

Ене го крајот на возбуда сина.
Таму детинството мое ми мина.
Плачат оние планини за мене!

Под нив, на падина, се просира село,
Зар некој не мавта со шамиче бело?
Плачат оние планини за мене!
Конески - *Од возоѝ*

Преку ова повторување поетот настојува да издејствува појакно емоционално (и мисловно) вреднување. Во говорно уметничката реализација многупати рефренот се интонира само механички, или пак со тон кој води кон патетичност, иако поетот нај-

малку го сака тоа. Секое повторување треба да произлезе од стихот за кого се врзува. Воедно интонацијата го најавува и следниот поетов исказ.

О н о м а т о п е ј а. Ако во исказот имаме збор или гласотворие што ги подражава звуците и гласовите од природата, имаме појава на ономатопеја. Според некои теории, и постанокот на говорот се врзува за ономатопејското имитирање на звуците и тоновите од природата. Во повеќе случаи човекот ги именува нештата според звукот што го слуша. Кукавицата го добила името според гласовите ку...ку... што постојано ги произведува. Именувањето на громот како да е директно преземено од тонот што се слуша при таа појава.

А с о н а н ц а (nl. assonantia) е појава каде има повторување на исти самогласки и тие прават рима:

Лист по лист кини

Лист по лист нижи.

Рацин - *Тушоноберачиџе*

А л и т е р а ц и ј а (nl. alliteratio). Овде имаме повторување на исти согласки во повеќе зборови во стихот:

Срце - на срца срцето,

срце - ширини широко.

Рацин - *Печел*

П а р о д и ј а (gr. parodia = потсмешливо имитирање). Пародија имаме кога авторот својот исказ ќе го насочи кон потсмешливото, претераното. Пародично може да зазвучи секој текст ако говорникот го оствари со потсмешлива, хумористична говорна интонација. Интерпретаторот мора да знае каде и како да ја оствари пародијата, за да не му

се случи да му зазвучат пародиски и оние текстови кои најмалку се тоа.

С и м б о л (gr. symbolon = знак). Симболот е договорен знак (предмет или слика) преку кој може многу брзо нешто да се дознае, открие и заклучи. Овој договорен знак може да се врзува за движења, идеологии итн. Крстот е симбол на христијанството; српот и чекичот, црвената боја и црвената петокрака - симболи на комунизмот, кукастиот крст - симбол на нацизмот, гулабот - симбол на мирот итн. Во уметничкото творештво, симболот како збор-знак има значајна улога. Употребата на тој знак во книжевноста овозможува скратен и згусната поетски исказ и воедно му дава на истиот поголема изразност. Веројатно поради тоа симболот е најчесто употребувана стилска фигура. Навидум конкретен, преку симболот се укажува на нешто подзатскриено, тајно, нешто што во првиот момент не мора да се помисли или открие. Понекогаш само преку симболичното претставување е можно поетовото остварувањето на уметникот. „Книжевното дело и не е уметничко ако не е симболичко“¹²⁵. Еве пример:

Да ти слеи два прстена
еден тебе, други мене. (прстенот - симбол на
бракот) Наневски, стр. 273.

И н в е р з и ј а (lat. inversio) - е стилска фигура каде што имаме изменет ред на зборови или реченици, со цел, мисловно да се потенцира оној дел од реченицата, кој во нормален редослед не би бил можен. На пример, во изразот - *Каде шито војска минува, таму пререва не расипе*. - имаме инверзија, бидејќи доаѓа до менување на местата на главната со

¹²⁵ Зденко Шкроб: *Вовед во книжевноста*.

зависната реченица, при што повеќе се потенцира
зависната реченица.

А с и н д е т (асидентон), е фигура која се јавува,
кога имаме испуштање на сврзниците меѓу повеќе
зборови, или меѓу две или повеќе реченици, за да се
добие пожив ритам и подзасилено, забрзано дејствие.

Повиј ме со триста лакти платно,
(и) речи ми тиха реч,
(и) исправи ме,
(и) исправи ме,
(и) научи ме пак да одам, мајко
(и) дај ми в рака меч -
(па) да убијам Црна Арапина.
Конески - *Болен Дојчи*

Во горниов пример чувствуваме дека поетот свесно
го изостава сврзникот пред секој ред. На овој начин
се згуснува градацијата, се забрзува дејствието и на
крај кулминира во климаксот. Еве уште еден пример
во кој при набројувањето едноставно сврзникот е
избришан.

Таложеа се повеќе и повеќе челик, железо
дрво и пченица, зоб, ´рж, пченка, памук, волна,
нафта,
јаглен,
месо, овошје, срча, камење, така што од се
им здодеа.

Ричард Рајт: - *Ги гледам црниите раце*

П о л и с и н д е т (полисиндент). Во полисиндетот
имаме обратен случај и наместо да се изостава
сврзникот, овде имаме што почеста негова употреба,
како да се има намера преку него што повеќе да се

задржи вниманието, да се забави дејствието и да се нагласи посебно секој ред. На пример:

И сега сме ведри - коложегов јасник,
и сега сме горди ко столетен бор,
и сега сме смели ко соколи страсни
и сега сме чисти ко мајчински збор.

Во оваа кратка строфа на Л. Каровски, освен полисиндетот, имаме анафора, метафора, компарација. Еве уште еден пример кај Конески во *Тешиќо*:

И божем се врасло кипнатото оро
со исконска сила на земјава наша
и во него шуми на реките зборот,
и во него рика див ветер и страшен
и во него шепнат узрејани житја
и вечерен мирис се разлива тих,
и земјата дише во пролетна ситост
со запален здив.

Полисиндетот и асидентот спагаат во редот на интонациските фигури. Интерпретаторот треба да го знае тоа и да внимава при нивната говорна реализација.

П о л и л о г и ј а т а е фигура што се остварува со повторување на последниот збор од претходниот ред во почетокот на следниот:

Мамо ле, мила мајчице,
жалба ме паднало за трите,
за трите моми јот село,
јот село, ем са комшиски,
комшиски, мамо, роднини!
(Наневски, стр. 149.)

А п о с т р о ф а (gr. аро = далеку и strophe = обраќање). Тоа е интонациска фигура. Со неа поетот директно и веднаш на живите суштества или предмети, присутни или не, или, пак, име се обраќа на предметите како да се живи. Во македонското народно творештво апострофата е многу честа:

Тодоро либе Тодоро,
Тодоро, прва изгоро!
(Наневски)
Ој планино, Шар-Планино!
(Шапкарев)

И н с и н у а ц и ј а (lat. insinuatіo) - е фигуративно изразување, чија цел е, со вешто компонирано духовито изразување и преку заобиколен пат, насочување кон основната мисла. Намерата е исто како и кај алузијата, со таа разлика што тоа овде се врши поблаго и перфидно. Омилена е кај сатиричарите. Во нашиот народ има ваква изрека: - *Ти велам ќерко, сејти се снао.*

При говорната реализација мора да се внимава да не остане нереализирана, или, пак, да не премине во груба навреда.

П л е о н а з а м е натрупување на зборови со идентична содржина: *сѝари дедо, ѝемна ѝемница* и сл.

Т а в т о л о г и ј а - повторување на веќе кажаното, со исти или со различни зборови, но со исто значење: *Ејди бабо, мори сѝара бабо!* (Миладиновци,).

С и н о н и м и ј а - употреба на зборови сродни по значење: кладенец - извор и сл.

Х и п е р б о л а - (gr. hyperbole = претерување). Ако поетот сака посилно да ја искаже емотивноста, тој тоа го прави со преовеличување на особините на лицата и предметите или пак го преовеличува дејствието.

П а р а д о к с - (gr. paradoxon = неочекувано). Тоа е честа фигура каде имаме неочекувано сознание и откривање на вистината.

Дел 7

СЦЕНСКИ НАСТАП - ИЗВЕДБА

Вовед

„Ви се молам, зборувајте ја улогата како што ви покажав; лесно и без запнување. Но ако ја цвакате, како што прават многу ваши актери, би било подобро да му ја дадам на градскиот барабанџија. Освен тоа, не стругајте со рацете како со пила низ воздухот, еве вака, туку во се пронајдете мерка. Дури и во поројот, во бурата, да речеме, во ураганот на страста учете се на здржаност што на сите нешта им придава стројност. . . Но пазете се од закостенетост; вслушувајте се секогаш во вашиот внатрешен

глас. Движете се во согласност со дијалогот, зборувајте следејќи ги движењата, само со таа забелешка што сето тоа не смее да ги пречекори границите на природното. Секое отстапување од мерката значи отстапување од намената на театарот, чија во сите времиња била и ќе биде: да стои, така да се каже, како огледало пред природата, да ја покажува добродетелта со нејзиното вистинско име, како и гадоста, а секој век во историјата - со неговиот неразубавен облик. Ако се претера во тоа, глупите ќе се смеат, но на умниот ќе му биде мачно, а неговиот суд треба да биде за вас поважен од судот на оној театар што го полнат првите. Сум гледал актери и меѓу нив многу прославени, прославени дури до небото, кои, да не се изразам простачки, со својот глас и со своето поведение не личеа ни на крстени ни на некрстени души, ни на кој да е човек во светот.¹²⁶

од *Хамлеј* - **В. Шекспир**

Најнакрај, после долги подготовки, теориски и практички доаѓа клучниот момент, чинот на самата изведба. Говорната изведба на текстот може да биде остварена во драмска игра, рецитирање, или како уметничко раскажување. Овој момент претставува показна слика на интерпретаторовата уметност. Во него се огледа сета негова умешност, талент, знаење, подготвеност. Публиката, која е сведок само на овој завршен настап, својата проценка и впечатоци ќе ги оформува базирајќи се само според завршниот чин, според тоа како актерот ќе ја игра улогата, како ќе ја рецитира песната или ќе го раскажува расказот. Тоа е

¹²⁶ Упатствата што Шекспир ги дава преку устата на Хамлет, ниту денес не изгубиле ништо од својата актуелност.

време кога се оставаат настрана сите експерименти. Сè е свртено кон чинот на изведбата. Настапот, независно во која форма ќе биде остварен, за да дејствува природно и веродостојно и уметнички издржано, треба да се остварува живо, динамично, остварен во ритамот, темпото, паузите, сценските акценти, атмосферата итн. Во драмската претстава, во која учествуваат повеќе изведувачи, треба да се постигне една кохерентност во играта на сите учесници и соодветна искористеност на сите други сценско изразни средства.

Атмосфера

Секоја поединечна ситуација, секое поединечно дејствие од драмската игра се остварува во некаква атмосфера. Сите тие заедно ја даваат заедничката атмосфера во која се остварува изведбата. Врската меѓу текстот и изведбата ќе биде поблиска, доколку е поверодостојно спроведена од текстот сугерираната атмосфера.

Откривањето/насетувањето на атмосферата потекнува уште со првичните читања на текстот, од првиот впечаток, од основното чувство, од идејата, пораката. Во своето истражување во подготвилниот период, интерпретаторот, било свесно или по инерција, работи на постигнување на потребната атмосфера. Дека остварувањето на атмосфера, е исклучително важен чин, говорат повеќе примери. Така на пример, познато е дека за успешното реализирање на Чеховите дела, најмногу придонесува токму остварувањето на потребната/соодветната атмосфера. Драмските дела не се остваруваат само во едно расположение, туку се случуваат постојани промени во атмосферата, така што се менува од чин во чин, од слика во слика, од појава до појава, па дури и во пократки интервали.

Постигнувањето на одредена атмосфера/расположение е потребно и при остварувањето на другите книжевни текстови, зашто и дејствијата во расказот се остваруваат во некакви расположенија, и песната носи извесно расположение кое треба да се долови, ако се има намера да се придобие слушателот. За да се кажува или раскажува текст полн со драмска напнатост и силни страсти, или, пак, со суптилни и нежни примеси, потребно е истите тие да се постигнат преку говорните изразни средства, со што ќе се оствари и потребната атмосфера. Исто тоа важи и за поетскиот исказ. Љубовната поезија бара воспоставување на сцената друг штимунг за разлика од револуционерната.

Иако песните најчесто се остваруваат во еден штимунг, сепак промената во исказот, во мислата и чувството делува врз промената на атмосферата.

Остварувањето на сценската атмосфера е под непосредно влијание на мисловно-емотивното дејствување на интерпретаторот. Сценската атмосфера и дејствувањето на изведувачот стојат во меѓузависен однос. Од една страна, интерпретаторот, со сето свое говорно и физичко дејствување, со умот и емоцијата, придонесува да се оствари потребната атмосфера, а од друга страна, токму постигнатата атмосфера му го олеснува понатамошното негово говорно дејствување. Во исто време остварената сценска атмосфера е поттикнувач и на мислата и емоцијата на гледачот. Атмосферата е во самата акција, во сè што се говори, како се говори, како се движи, како се живее на сцена, како се дише. И сценското време, и сценскиот простор се дел од атмосферата. Гледачот атмосферата ја доловува преку чувствата, преку сетилата за вид и слух, (и мирис во некои случаи).

Освен внатрешната атмосфера, која извира од текстот, а која во изведбата се остварува преку говорното влијание на изведувачот, во сценската

изведба сите други придружни сценски елементи, звучни, светлосни и просторни, од музиката до декорот, сите тие, некаде повеќе некаде помалку имаат задача да помогнат за остварување/вообликување на потребната атмосфера. Музиката, на пример, е незаобиколна при секоја сценска поставка. При говорно - уметничката реализација на прозните и стиховните творби таа е составен елемент при доловувањето на атмосферата. Како по правило, таа ја придружува секоја интерпретација, било како вовед или како илустрација, само за да се постигне саканата атмосфера. Но со музиката треба да се внимава, зашто честопати може повеќе да и наштети на интерпретацијата. Сценографските решенија, костимите, маската, како и светлосните ефекти исто така потпомагаат за воспоставувањето/подржувањето на потребната атмосфера во која ќе се одвива сценската изведба во драмата. Во другите говорни форми овие придружни елементи, освен светлото немаат влијание.

Темпо-ритам во изведбата

Под влијание на промените во ситуациите, случувањата, во говорниот исказ, се случува постојано движење/промена на ритамот и темпото. Секоја претстава/изведба поминува во одреден темпо-ритам со што се потпомага за остварување на атмосферата. И што е најважно тие влијаат и за остварувањето на основната идеја. Во драмските изведби, актерот треба да се остварува говорно и физички со ритам што му одговара на карактерот на ликот и на ситуациите и односите во кои стапува. Познато е дека возбудената личност има побрз и подинамичен ритам на дишење. При такви ситуации, срцето и крвотокот работат со пожив и побрз темпо-ритам, што се одразува и на

говорно-физичката остварливост. Емотивно возбудениот човек се изразува со подинамична емотивна подлога во говорот. Во тие моменти ритмичката слика на говорното логичко и емотивно изразување е поинаква отколку кога човек е во состојба на душевен мир и релаксираност.

Ритамот, како основна движечка сила на секое уметничко дело, секогаш треба да се открие, да се почувствува, зашто тоа е исклучително важен за остварувањe на интерпретацијата, инаку изведбата ќе прозвучи неприродно, монотono и неискрено. Ситуацијата нема да биде подобра и ако интерпретаторот се обиде да наметне ритам што нема му соодветствува на изказот. Ако, пак, интерпретаторот умее да го осознае и почувствува вистинското ритмичко пулсирање во делото, и ако умее него да му го предочи на гледачот, многу поуспешна, многу поприродна ќе биде неговата говорна интерпретација. Во поетскиот исказ, живата и динамична размисла, секогаш ќе се оствари со пожив и поразигран говорен ритам, со соодветни промени во темпото. Но не со некаква надворешна манифестација, колку да се случуваат ритмички промени, туку за суштествените, за тие што произлегуваат од текстот, а кои актерот, раскажувачот и рецитаторот, треба да ги остварат. „Без менување на ритамот во одделни делови или извадоци, без нивното диференцирање и констатирање, целото случување би било монотono, без живот.“¹²⁷

Во драмската претстава, покрај ритамот во дејствувањето и говорот на секој поединец, во исто време, сите учесници треба да работат и на ритамот во кој ќе се одвива заедничката игра. Во раскажувањето и рецитирањето оваа задача му е оставена на самиот изведувач. Таму интерпретаторот сè треба да

¹²⁷ Хуго Клајн: Основни проблеми на режијата, стр. 197.

разреши сам, од ситуација до ситуација, од исказ до исказ, од дејствие до дејствие, од опис до опис.

Ритмичката слика во говорното дејствување на Хамлет, во познатиот монолог - *Да бидеш или да не бидеш ти...* е бескрајно богата и разновидна. На моменти е мирна и отворена за логично расудување при што ритамот, динамиката и темпото се поспори и помирни, за да во следниот момент, поттикнат од Хамлетовиот младешки елан и решителност, да се растрепери и ритмичната слика да добие поинтензивни особини. Иако текстот - *Да бидеш или да не бидеш ти /Еве во што е прашањето сега* - наведува на интерпретативно говорно решение во кое емоцијата е во втор план, зашто се работи за момент на егзистенционално преиспитување, (што досега, сега и отсега) кое си го поставува Хамлет, сепак не може да се пренебрегне фактот дека никој не може да остане емотивно рамнодушен кога се наоѓа пред такви егзистенционални дилеми. Ниту дилемата на Хамлет не може да биде изнесена говорно само со пасивно логичко расудување без соодветна за таа реплика реална емоционална возбуденост, од нулта емотивна позиција. Изговорените зборови, како и оние кои допрва треба да се изговорат, уште посилено го возбуждаат неговото битие. Се забрзува пулсот, се згуснува дишењето, (од стравот пред она што му претстои), а сето тоа наметнува променливост во темпо-ритмичките сигнали. Актерот треба да води сметка за тоа, со какви ритмички особености се одликуваат репликите на Хамлет, за да според нив се однесува во своето говорно дејствување.

За меѓузависноста на ритамот и темпото од текстот и ритам-темпото од изведбата, нека ни посведочат стиховите на Прличев, чие темпо-ритмички пулсирања неминовно треба да се остварат и во соодветен темпо-ритам во изведбата. Секој нов збор, секоја нова слика, води кон постојана раздвиженост

во темпо-ритамот. Тој е час раздвижен/разигран и забрзан, а час разложен/бавен и тром.

За таа наша пропаст жал на Махмуда му стана,
се спушти како орел тој.
Разбеснето со шпорите тој шибна, коња врана
со Кузмана да стапи в бој.

Спроти него се исправи. Под црна веѓа густа
одмаздата ја собрал - бран.
Тој зеде в раце оружја огнодишни, а в уста
стегалќи остар јатаган.

Од двете оружја се слушна пукање, и сетне
два куршума со пискот зол
излетаа, барајќи месо: едниот го сретна,
и Кузман сети силен бол

во рамото, кај одлево клучницата со зглобот
лопатниот го крепи дел;
а другиот во правта закачи, свирејќи злобно
но без да сретне жива цел.

И Кузман горчлив насмев сал на својот враг му
прати.

Се исправи на коњот жив,
та дур на Махмуд му се здаде јатаган да фати -
Испреварен, му зајде здив . . .

Ја крена Кузман сабјата па одлево и кратко
ја замавна врз врагот клет
на она место кај што гордо гркланот на вратот
над телото се подал сет.

Не се спротивстави коскената и јака маса
на секот, што во овој миг
до мишката, делејќи меса, сосем лесно стаса,

и Махмуд пушти грозен крик.

Секој наведен исказ се остварува во нему својствениот внатрешен ритам. И куршумот кој „со пискот зол излета, барајќи месо“ и секот од сабјата на Кузмана „што во овој миг делејќи меса, сосем лесно стаса, и Махмуд пушти грозен крик“ итн. Или, пак, доволен е само стихот „Под црна веѓа густа одмаздата ја собрал - бран“ за да се открие емотивната напрегнатост - омразата, а сето тоа придонесува ритмичката слика од стихот, преку говорната изведба на интерпретаторот да испровоцира соодветна реакција и кај слушателот. Овие постојани промени на ситуациите, на дејствијата, на сликите и претставите, сето тоа интерпретаторот му го предочува и сугерира на гледачот преку говорниот темпо-ритам. Гледачот/слушателот, токму преку нив ја чувствува ритмичката особеност на изведбата. Ако пак, интерпретацијата не се остварува според внатрешниот ритам на песната, без ритмичките пулсирања во мисловно-емотивните искажувања, туку според некои други технички особености на стиховниот исказ, кои се од второстепено значење, интерпретацијата ќе остварува во несоодветно механичко декламирање. Неусогласеноста во остварувањето на ритмичките особености на текстот, со тие во изведбата на интерпретаторот, ќе доведе до разбивање на поетскиот исказ и до неприродност во говорот.

Динамика

Станува збор за сценската динамика, со која треба да се одликува и во која треба да се одвива секоја изведба, зашто таа му дава живост и разиграност на изведбата. Говорот на изведувачот треба секогаш да биде во согласност со динамиката, или поточно

кажано, говорот треба да придонесува за остварување на сценската динамика. Динамичните премини, порастот или паѓањето на интензитетот (крешчендото и декрешчендото) мора да се решаваат во склад со психолошките потреби на сценската игра.

Климакс и антиклимакс

Овие појави се присутни при секоја сценска изведба: во драмскиот говор, при раскажувањето или при рецитирањето. Се остварува во градациска линија. Климаксот го претставува клучниот момент во дејствувањето (на ликот, раскажувачот или рецитаторот). Се манифестира говорно со постепено засилување и интензивирање, се додека не се постигне саканиот максимум (гласовен, ритмички). После достигнувањето на климаксот, настанува постепено попуштање/ослабнување на интензитетот - антиклимакс. Во дејствувањето на драмскиот лик, климаксот се остварува на она места кои се сметаат за најбитни, не само за ликот, туку и за функцијата на ликот за делото. Освен такви силно изразени врвови, во говорот се остваруваат и повеќе помали говорни врвови - супклимакси, чија задача е да го подготват климаксот. Сите нив актерот ги остварува и говорно и физички.

При раскажувањето на епските дела, или при рецитирањето, треба исто така да се внимава на овие појави. Дури и во краткиот уметнички расказ е присутен климаксот - антиклимаксот и супклимаксот. Во лирските кратки форми, може, но често пати и не мора да се оствари климакс, ако на пример се работи за краток мисловен поетски исказ, со поблаги емотивни изливи. Во нашите народните епски и лирски песни, климаксот како да е неизбежен, со тоа што градацијата е доминантна изразна појава. Според тоа,

климаксот, антиклимаксот и супклимаксот како поетско изразни појави, треба обврзно да се остваруваат и во говорната интерпретација.

Говорно и гласовно сценско приспособување

Говорното и гласовното сценско приспособување е најнормална појава. Тоа го наложува сценската комуникациска и просторна условеност. Интерпретаторот не се наоѓа во иста физичка позиција при драмската игра, при рецитирањето и раскажувањето. Кога раскажува или рецитира, тој секогаш е во прв план и свртен со лицето кон гледачот. Во драмската игра пак, ваквата физичка поставеност е неприродна. Тој постојано мора да го менува местото и позицијата при говорењето, што го отежнува реализирањето на неговиот говор наспроти гледачот. Тој мора да биде свесен, каде се наоѓа, дали/и како неговиот говор од тоа место допира до гледалиштето. Мора да се прилагодува кон овие дадености, водејќи сепак сметка да не ги наруши договорените сценски односи и ситуации. Посебна форма на прилагодување се остварува при сценскиот шепот и сценското викање. Сцената бара од интерпретаторот, и најнечујниот шепот да се оствари сепак доволно гласно за да биде слушнат од гледачите. И јачината на тонот не може да се остварува како во приватниот живот.

Бидејќи интерпретаторот настапува на разни сцени, кои се разликуваат во ширина, длабочина или висина, треба пред секој настап да се изврши техничка проба заради гласовно/говорно прилагодување. Гласовно прилагодување треба да се оствари и кон салонот, зашто не е сеедно дали гледалиштето има педесет или петстотини седишта.

Негативни појави во уметноста на говорот Форсирање - претерување - патетика

При интерпретирањето на туѓите тесктови, често се случува говорот на интерпретаторот да прозвучи неприродно, исфорсирано, претерано и патетично. Тоа се случува како резултат на несразмерната употребеност на говорните изразни средства во изразувањето на емотивните расположенија. Сакајќи/настојувајќи да оствари посилен сценски впечаток, интерпретаторот изразувањето на своите чувства го прави подзасилено експресивно и воопшто емотивно интонирање. За овој засилен чувствен говор „карактеристично е не само изразувањето на силните јунакови чувства, во јака форма, туку и во тоа што самиот јунак дава формулација на квалитетот и силата на своите чувства, што јунакот се оценува сам себе.“¹²⁸ Но експресивноста во говорот покрај тоа доаѓа и од темата што се обработува како и од стилските особини на текстот. Многубројните извичници, живата и енергична интонација, експресивната лексика со клучни емоционални зборови, најпосле и општиот ритмички склоп на говорните искази, имаат за цел да го доловат очигледно возбудениот говор, вдахновен со големи *чувсїва*.“¹²⁹ Тоа е говор што е најчесто еднодимензионален и не му соодвествува на личноста и карактерот ниту, пак, има остварено хармонија меѓу мислата и емоцијата, ниту, пак, меѓу емоциите и изразувањето нивно. Говорот мора да дејствува природно а не изнасилено и форсирано и неприлагодено на односите и дејствието. Овој говор не само што е вообичаен кај почетниците, туку понекогаш може да се сретне и кај поiskusните интер-

¹²⁸ Сергеј Балухати: *Према ѝоеїици мелодраме*, во книгата *Модерна ѝеорїа на драматїа*, стр. 431.

¹²⁹ исто

претатори. Меѓутоа, од друга страна интерпретаторот за да ги избегне таквите замки прибегнува кон говор остварен притаен/пригушен говор, говор без страст и чувство, со еднолична интонација и привидна говорна мирнотија, што исто така дејствува нереално, неконкретно и неприродно.

Декламирање¹³⁰

Декламирањето се јавува во моменти кога интерпретаторот говори текст без покритие, кога не стои зад текстот што го говори, и кога задоволува само некои надворешни говорни форми и со тоа му дава на текстот место и значење што не му се својствени. При декламирањето, интерпретаторот повеќе е свртен кон тоа, не што прави, туку како и на кој начин го прави тоа на сцената, уживајќи при тоа сам во начинот на своето интерпретирање. При декламирањето не постои задача која го води говорното дејствување, односно, не се дејствува со намера, со цел, со задача. Меѓу интерпретаторот и публиката се испречува „рампа/пречка“ која интерпретаторот не може, ниту, пак, настојува да ја совлада, со што остварената интерпретација дејствува „студено и туѓо“, а со тоа и уметнички нетранспарентно за публиката.

¹³⁰ Декламирање = (l. deklamare) силно изразно уметнички говорење на песна; претерано изразно беседничко говорење, горд, надмен - емфатичен (подзасилен) начин на изразување. Да се говори (уметнички), како што не се говори. Кон декламирањето не се имало отсекогаш негативен став, туку во класиката, на пример, се сметал за сосем нормален и потребен начин на говорење. Негативното однос кон декламаторскиот начин на изразување потекнува од 18-от век.

Трема

Тремата е веројатно најприсутната негативна појава во уметноста на говорот. Таа најсилно е изразена во првите (премиерните) настапи. Се јавува под влијание на чувството на одговорност од кон задачата што треба да ја исполни. Тој момент на возбужденост се чувствува и во говорот и во движењето. На тремата треба да се гледа двострано, - како позитивна и негативна појава. Доколку подготвителниот период е добро искористен, кај интерпретаторот се јавува позитивна трема, која се претвора во мотивирачки фактор. Творечката трема после првите изговорени реченици сосем исчезнува, зашто е пробиен психолошкиот момент под тежината од товарот на одговорноста, па во понатамошното дејствување, кај интерпретаторот се чувствува сигурност, природност и непосредност, со што се воспоставува добар комуникативен однос со публиката. Концентрацијата е до максимум засилена.

Кога, пак, возбужденоста кај интерпретаторот ќе помине во страв, веројатно од чувството на несигурност во себе, или од неподготвеноста на задачите, тогаш тремата дејствува негативно. И наместо да ослабнува од неа, после почетните изговорени реченици, таа се' повеќе се засилува и целосно го обзема интерпретаторот. Концентрацијата се сведува на нула, а расеаноста станува се поизразена. Се чувствува несреденост во говорот и неконтролираност во гласот (гласот трепери) итн. Присутноста на публиката уште повеќе го појачува негативното чувство, така што на крајот настапот станува неснослив и мачен, говорот смисловно неточен и со несоодветна емотивна поткрепеност, а интерпретацијата неточна, непрецизна и неконкретна.

За да ја надвладеат негативната трема, некои интерпретатори се користат со хемиски средства, со

седативи, па и со алкохол. Но со тоа не се решава проблемот. Негативното влијание на тремата може да се надмине само со добра подготвеност. Само доколку подготвителниот период се искористи максимално корисно, интерпретаторот ќе се чувствува сигурен во себе и ќе ја надмине негативната трема.

* * *

Текстови за вежбање

Еве неколку уметнички текстови за кои сметаме дека се убави примери за вежбање. Сите тие се одликуваат со убава поетска изразност, со добра мисла и силна емоција, со богат јазик и ред други поетски вредности, и претставуваат доволен предизвик за остварување на убава, вдохновена и искрена уметничка креација. Треба да се обидете нив да ги разрешите и остварите говорно, според сите досега посочени согледувања и укажувања. Обработката треба да се одвива според начинот на кој тоа се објаснува во книгата (тема, идеја, логика, емоција, карактери, поттекст, говорно дејствување

итн.). Треба да се води сметка за изборот и употребеноста на говорните изразни средства во обликувањето на мисловно-емотивните вредности. Обидете се песните да ги остварите со ним најсоодветните интонации. Обидете се во расказите, за време на пробите да остварувате жив и непосреден говорен израз, доволно емотивно изразен и смисловно вреднуван, со што ќе биде лесно прифатлив и интересен за слушателите. Потрудете се да му ги откриете сценските вистини на гледачот живо, искрено и уметнички уверливо. Ако се работат помали делови од некој текст, задолжително ќе треба да се прочита целото дело. Секогаш треба да се мисли и на местото на изведбата и условите што сцената ги нуди. Внимавајте на можните негативни говорни појави. Имајте секогаш на ум, дека усмереноста на говорните изразни средства треба да соодветствува со родот и жанрот на уметничкиот текст.

Освен наведените текстови, добро ќе биде ако и самите изберете, според свое наоѓање, вкус и потреба литературни текстови. Вежбите треба да се практикуваат постојано, и секогаш опстојно и содржајно, со што ќе бидете во можност да ја одржувате вашата уметничка кондиција. Со време, ќе почнете многу послободно да ги разрешувате поставените задачи, а вашиот настап ќе ја добие потребната сигурност.

Народни песни

Умрев загинанав Ленко за тебе

Умрех, загинах, Ленко, за тебе,
дур да се ставам, Ленко, со тебе,
пот твое грло, Ленко, да летувам,
на твои дојки, Ленко, да зимувам.

Бог да убиет, Ленко, мајка ти,
што не те пуштат, Ленко, со мене!
Сека година, Ленко, крвнина,
ова година, Ленко, два крва!
Смисли се, Ленко, за мене,
не остај, Ленко, да умрам,
да умрам, Ленко, за тебе.

(Д. Наневски)

Нели чиневме вера и закон

Лели чинијме, моме, вера и закон,
вера и закон: да се не женеме,
да се не женеме, ни ти ни јазе,
јас кога дојдам, јас ќе те земам.
Јас кога дојдох, ти си се дала,
ти си се дала, за мој побратим;
каниле са ме, кум да ти бидам,
кум да ти бидам, венци да држам!
Со кои очи да те погледнам,
со какфо срце венци да држам?
Со кои очи да те погледнам,
со какфо срце венци да држам?
Саде си седам, саде си чудам,
дали да идам, даљ да не идам,
ајде да дојдам, ат'р да направам!
Ем ја венчаам, ем често издиам,
и издиам, ем љуто ја к'нам:
род родила мојата кумица,
род родила како јаребица,
а ги чувала како кукавица!

(Д. Наневски)

К. Миладинов - *T'ġa za juġ*

Орелски крилја как да си метнех,

и в наши ст'рни да си прелетнех!
На наши места јас да си идам,
да видам Стамбол, Кукуш да видам,
да видам дали с'нце и тамо
мрачно угревјат, како и вамо.

Ако как овде с'нце ме стретит,
ако пак мрачно с'нцето светит;
на п'т далечни ја ќе се стегнам,
и в други ст'рни ќе си побегнам,
к'де с'нцето светло угревјат,
к'де небото свезди посеvјат.

Овде е мрачно, и мрак м'обвива,
и темна м'гла земја покрива;
мразој и снегој, и пепелници,
силни ветришча и вијулици,
околу м'гли и мразој земни,
в гр'ди студој, и мисли темни.

Не, ја не можам овде да седам,
не, ја не можам мразој да гледам!
дајте ми крилја ја да си метнам
и в наши ст'рни да си прелетнам;
на наши места ја да си идам,
да видам Охрид, Струга да видам.

Тамо зората греит душата,
и с'нце светло зајдвит в гората;
тамо дарбите природна сила
со с'та раскош ги растурила:
бистро езеро гледаш белеит,
или од ветар синотемнеит;
поле погледниш, или планина,
сегде божева је хубавина.

Тамо по с'рце в кавал да свирам,
с'нце да зајдвит, ја да умира.

Ацо Шопов - Очи

Три дена на раце те носевме збрана,
со тага и болка во погледот срчен,
ис секоја капка од твојата рана
ко крвава жар ми капеше в срце.

Другарите беа и морни и гладни,
со згорени грла и свиени плеќи
со тап бол се впија во очите ладни
и жале оти не ќе пламнат веќе.

Но јас знаев оти пак ќе се вивнат в жарој
и борците под нив ќе цветаат и раснат,
в студенитет утра ќе греат ко сонце
и никога нема да стијнат и згаснат.

Последната вечер, в планинското село,
кај борците беа в дрипава дреа,
со пликови жешки на стапалки тешки
и смрштени чела - згасени, мразни
и нивните пушки уочени, празни,
и нечујно, глуво ко здушена река
се точеше шепот од уво до уво:
„Уте, друже, в зори, страшен бој не чека,
а ние сме малку - сал неколку души. . .

И кога ко игла ти прободеше уши -
ти разнесе снага и расмолска тага,
со луњени очи, широки волни
ги расече в ноќта здивените молњи!
Ко тогаш, ко тогаш, о другарко помниш -
в смрзнатата вечер на пролетта рана,
кај нашата младост и првата радост
ја косеше луто куршумната слана,
а ти чело збрчка, ко тигрица рипна

и летна во ноќта крвава и црна, -
со своите очи што ригаа пламен
ги растопи часкум челичните зрна. . .

И после. И после - в последната вечер. . .
Јас нејќам да мислам што потаму стана.
Сал помнам, те изви крвавата рана,
прошталниот шепот ти замрзна в усни,
ти гореа очи под веѓите густе!
Со нивниот пламен и со клетва света,
на заседа тргнав сред мојата чета.

А утринта кога зрив чела ни спраши
ти не беше веќе в редовите наши,
но скипеа борци во одмазда жолчна,
и видов! о, видов - кога бојот почна
развихреа сите со твојата сила -
ко елени брзи и лесни ко птица.

А твоите очи се искреа гневно
на нивните потни, распалени лица. . .

Три дена на раце те носевме збрана,
со тага и болка во погледот срчен,
и секоја капка од твојата рана
ко крвава жар ми капеше в срце.

Радован Павловски - *Маја*

Тоа беше проклетство што дење гледав свезди
Ти се приближував и моите прсти се полнеа со мрак и
говор
Како скитник се плашев да легнам сам и да заспијам
оти царски мрави можеа да ме сретнат и да ми ја
распараат кожата.
Но ти ме качуваше во воздухот

и како птица стоев на твојата кула
а пред мене мојата душа го гаснеше громот
што светкаше во облаците.
Одбравме место. Широко место за градини и свона.
Јас влегов како берач во градината полна со свир-
кање,
а ти полна со овошје. Околу нас забележав траги на
крадливци.
Зората врвеше меѓу прстите. Штурците под земја
закопуваа
бело цвеќе да не остане зимата без убавина.

Тоа беше како проклетство што дење гледав свезди.
Го расчистував патот да не ти се случи зло;
во воздухот го слушавме плачот на нашиот пород.
Уништував секако друго богатство
за да се види нашето чисто богатство
со пожар во срцето.
Рацете ги постилав по земја оти доаѓаше ти.
О, горделиви свона што го разнишавте небото
намирисано со мајкина душичка.

Ацо Шопов - Грозомор

Тука се раѓаат сами и гаснат сите нешта.
Огромен камен. Лузна. Нејасен немушт збор.
Пролетта му е мајка и маќеа зла и вешта.
Пепел на сонот, сон на пепелта. Грозомор.

Го пијат суши, дождови црни го цедат,
ден со ноќ го трупа, пласт со пласт,
а врз неговата кора во дербетник се редат
закостенети сенки од диво месо и страст.

Тука ветришта пиштат и темни сеништа вијат,
тука е првиот злочин и грев и казна и прекор.

Тука и човек и свер во едно дувло спијат
и детето го оди својот незаоден чекор.

Врз него расне лебот од горчлив длабок корен,
па затоа е сув, и сладок, и пече како пламен.
Песно, ако те допре некој испосник морен
прими го да ти биде во горењето рамен.

О ружо в грло, о змијогрозд в усни,
див апеж во крвта со себе што спопри,
о земјо на отрови смртоносно вкусна,
каменот во пламен се трекала. Гори. Гори. Гори.

Тука се раѓаат сите нешта и тука гаснат сами.
Огромен камен. Лузна. Нејасен немушт збор.
Пролетта му е мајка и маќеа што мами,
пепел на сонот, сон на пепелта. Грозомор.

Кочо Рацин - Денови

Како на вратот ѓердани
ниски камења студени,
така на плешки денови
легнале та натежнале.

Денови ли се - денови
аргатски маки големи!

Стани си утре порано
дојди си вечер подоцна,
наутро радост понеси
навечер тага донеси -

ај, пуст да е, пуст да би
останал живот кучешки!

Роди се човек - роб биди

роди се човек - скот умри,
скотски цел живот работи
за други туѓи имоти.

За туѓи бели дворови
копај си црни гробови!

За себе само 'ргај си -
за себе маки тргај си -
нижи си 'ердан денови
нижи си алки ковани,

нижи си синџир железен -
околу вратот навезен!

А. С. Пушкин - Евгениј Онегин

Писмото на Онегин до Татјана

Сé предвидов: навредени
од мојта тажна тајна ќе сте
и горчлив презир пак ми вести
од очите наведени.
Но, што сакам? Јас душа млада
ви откривам. Со каква цел?
А може, повод сам ќе дадам
за злоба, суров поглед смел...
Штом една случајно ве сретнав
од нежност искра во вас светна,
а јас, пак, не поверував.
Слободата ја жалев многу
и само да ја спасам тогај
- по стар пат се усмерував.
Не раздели нас уште едно...
Ми стана Ленски жртва бедно

и сé што мило во срце носев
го откинав, го фрлив сосем.
За сите туѓ, со мисли празни
си велев: „Слобода и покој
- на место среќа, брачни окој!“
Јас згрешив: колку сам се казнив!
Да можам вечно да ве гледам,
да ловам насмева со страст,
со вљубен поглед да ве следам
и да сум секј миг при вас,
да гледам сегде да ве гонам,
да урна пречка што не дели,
да бледнеам, во маки тонам...
Да! Тоа блаженство се вели!...
Се лишив сам од сé: и јас
се влечам заедно со дните.
Го ценам денов, секој час.
Во досада ги фрлам сите
одброени и празни дни.
И така тие ми се товар.
Но, измерен е веков мој.
Да продолжи, ќе мора нова
да има верба и во ме'не:
„Јас морам да ја видам денес!“
Се плашам пак да не ме следат
низ ова писмо подбив, смев
ил' поглед суров да ме гледа,
да слушам прекори и гнев

Но дали знаете што значи
штом жед од љубов стигне врв
и разумно сé што ме мачи
да смирувам во својта крв?!
Крај нозете да паднам ваши,
да плачам, да ги прегрнам,
да молам, страста да ме плаши,
да морам да ви признам вам,

меѓутоа, со лажна радост,
да се вооружам со збор,
да водам мирен разговор,
да бидам весел... Каква гадост!

Но немам сили сам на себе
да си се противам; за час
се реши сè: во ваши раце
сме мојта судбина и јас!

Превод - Г. Сталев

Народна приказна

Итрио калва и мајсторот

Си било едно дете главен при еден терзија. Терзијата беше се заватил муабет со некого и времето дошло за ручек. На калвата беше му се јадело многу и премислил со еден маривет да му речит на мајстора си за да ручаат.

- Мајсторе, отсега да дури до ручек до јај можеш чоек да поит? - му рекол калвата.

- Ами до кај можеш, бре калва, до ручек да подите, еве ручекот дојде и замина.

- Ами ако дошпл ручек, мајсторе - му рекол калвата - ај да ручаме, де!

- Е ај оди, бре калва, купи троа грав да ручаме - му рекол мајстор му.

- Ами ако нема грав, масторе - му рекол калвата - да купам таан-алва?

- Ако нема грав, калва, купи зелје!

- Ами ако нема зелје, мајсторе, да купам таан-алва?

- Ако нема зелје, калва, да купиш пиперки!

- Ами ако нема пиперки, масторе, да купам таан-алва?

- Ај купи, бре калва, таан-алва! - му рекол мајсторот откако се изнасмеал.

Шапкарев.

Уметнички расказ

Иван Точко - *Лирски минијатури*

Не мудрувај на брегот

Ако го препуштиш карај себе животот, без да го земеш неговиот дар, ти се плашиш или си пријател на мрзата.

Изгубеното никогаш не се враќа.

Знај го тоа и не губи време во бескрајните оправдувања за својата нерешителност.

Не мудрувај на брегот: скокни во водата, ако сакаш да научиш да пливаш!

Безумство

Ти бараш среќа во спокојот.

Дигаш до небото глас и ги колнеш непрспаните ноќи.

Безумство!

Не знаеш ли дека е немирот најголемото богатство...

Не ги чувствуваш ли богатите жетви на срцето, кога е немирно, кога дарува и кога се надева!

Да пресушат реките на мојот немир! Посилно го дигаш својот глас.

Безумство!

Боговите не можат да ти помогнат.

Спокојот ти го гаси пламенот на чувствата.

Ти си мирен. Во душата ти е се' пусто.
И не секаваш колку многу си осиромашил...

Живко Чинго - Ќерка (извадок)

Ѓавол ќе ја знае што, почнува конференцијата.
Тивки чекори, потивки од одот на мачка, за миг не тргнаа.

- Јас задоцнив - рече тихо другарката Евдокија Иванова. - Јас за малку задоцнив.

- Што се случило, - праша Вапо. - Што се служило, другарке?

- Но... ништо сериозно, другари, рече девојката гледајќи во издупченото земјено душеме. - Јас прв пат задоцнувам, - шепна.

- Овој е прв случај воопшто, - рече Вапо. - Сепак нешто се случило.

- Зборувај, другарке, - рекоа и другите. - Зборувај, слободно...

- Ќе зборувам, - рече таа. Слободно ќе зборувам. Ќе ви раскажам за се што се случило. Тоа е многу смешно!

Се смееше долго и непрестајно се превиткуваше од смеа, ги допираше со раце своите голи коленици што и се подаваа под кусиот летен фустан и липаше како дете. Потоа замолча, го слушаше сопствениот безумен кикот и од тоа се исплаши, се згрчи од помислата што толку брзо и надмоќно ја покоруваше, ја обземаше и ја понесуваше во некој неповратно далечен свет. Чувствуваше како со неа заповеда некој друг, и секој час ја прогонува кон страшната пропаст. Слушаше.

- Ти си моја ќерка, - рече нејзиниот татко. - Не те роди тебе организацијата.

- Што ти е тебе, - праша девојката со треперлив глас.

- Ти знаеш, рече стариот. - Како знаеш да ја добиеш таа проклета НАРОДНА ПРОПУСНИЦА.

- Јас не можам, се спротивстави девојката. - Кој ќе ми ја даде мене?

- Организацијата, - рече стариот. Ти си должна да ја побараш.

- Мене не ми припаѓа, - рече тихо, скоро со шепот девојката. Јас не можам да добијам НАРОДНА ПРОПУСНИЦА.

- Како знаеш, момиче, - рече стариот со морничав глас. Јас нема да дозволам малите да умираат. Ако можам на некој начин да ја добијам таа ѓаволска пропусница, јас не би се жалел себеси. Знаеш ли ти, момиче, дека една народна пропусница донесува трипати повеќе од целото наше следување. Трипати повеќе леб донесува една мочанапропусница! Го знаеш ли тоа, момиче?

- Да, рече девојката. - Знаам... трипати повеќе. Кога би била трудна веднаш би добила. Само трудните добиваат НАРОДНА ПРОПУСНИЦА.

- Биди трудна, - рече стариот, шепотливо, грозно. Повтори: Биди трудна! Што чекаш, не губи време...

- Татко, ти си будала, - рече девојката.

Сакаше да побегне некаде далеку од Пасквел, од нивната кука, од својот татко, од браќата...

- Јас будала, - рече стариот безумно давејќи ја во своите раце. - Јас што сум те родил не знам што зборувам! Гледај, рече тој покажувајќи со рака на подот од собата каде што во мртвило лежеа децата, - тие проклети ангели зошто се мртви во својот сон... Тие се исушија, умираат а ти сакаш да станеш светица во организацијата...

Тивкиот плач на девојката го тргна и тој нежно ја зеде во своите раце. Одвај шепнесе:

- Не плачи, дете.... јас навистина побудалувам. Ти си мое прво дете... ти си моја ќерка. Мислев дека ќе можеш да ми помогнеш. Прости ми девојче...

- Но ништо татко, - рече девојката. - Сé ќе биде добро...

-Да, рече тој, - добро е што така ве тераат да мислите. Да, сé ќе биде добро.

Епски стих

Хомер - *Илијада*

Деветто пеење - Обраќањето на Ахила

Лаертов еј Одисеју, прелукаво Зевсово чедо!
Сега отворено да г' искажам зборов ќе треба,
како што мислам и како ќе се исполни сосема овој,
за да не ми гуга еден од овдека, други од онде.
Зашто од самиот Аид јас повеќе оној го мразам,
којшто едно си мисли во срцето, а зборува друго;
Туку ќе искажам јас, како најарно ме изгледа мене:
Не ќе ме увери, мислам, ни цар Агамемнон Атрејев
нито Данајците други, заште никаква награда нема
за едностојната борба со нашите душмани клети.
Еднаков дел за неборец маж и за одличен борец:
в една и иста се цена и страшливец како и јунак:
исто ќе умре и мрзлив и тој што работел многу.
немам јас ништо од тоа што издржаф трудови толку
изложувајќи ја везден во борбите душата своја.
Како што птицата храна на своите пилиња млади,
кога ќе најде, им дава, а самата минува лошо,
така сум минал и јас многу бессони ноќи лежејќи,
дните пак кржави сам сум ги минувал в труд и во
борба,
заради нивните жени со мажите битка биејќи.
Веќе сум зел со бродојте дванаесет градови људски,
пеши си мислам пак, единаесет, в плодната Троја;
стока и посатка полно од овие сите сум собрал
и сум му носел и давал на цар Агамемнон Атрејев

се, а пак тој покрај брзите кораби назад чекајќи
примал и малку ни делел а повеќе са себе држел.
Дарови пак на кралејтее и на главатарите давал:
сите ги имаат цели, а јас од Ахајците само
немам, зар тој ми ја држи премилата жена, крај која
нека се радва и лежи! Што ни треба војна сега
против Тројанците нам? Зошто насобрал синот

Атрејев

војска и ваму ја довел? За личната Елена, не ли?
Зарем Атрејевци сами од смртните љуге знаат
жени да љубат свои? Па секој маж добар и умен
својата жена ја пази и милува, ко што ја љубеф
јас од се срце силно, при се што ја добиф на копје.
Сега пак, штом ми го одзел од раце делот со лага,
нека не ме гиба пака, зашто не ме наговара мене;
туке, Одисеју, ти со другите кралеви мисли,
какое од корабите сега ќе го одбиеш огнот опак.
Работи премногу оној изнаправил без мене сега,
ге изградил веќе и сидот и до него ге ископал ровот
широк и долг, а пак внатре изнакачил колје, но сепак
не ќе го задржи тој мажоморецот пресилен Хектор.
Додека јас со Ахајците заедно војна сум водел,
не смеел никако Хектор во бој од градот да слезе,
туку до Скајската порта и сал до буката идел;
онде ме чекал сал еднаш и одвај се спасил бегајќи.
Сега штом не сакам јас да со дивниот Хектор се

бијам,

жртва ќе принесам утре на Зевс и на другите бози,
штом ќе ги в морето турнам товарени добро бродојте;
ти ќе ги видиш аке сакаш и ако се грижиш за тоа,
какониш оној Хелеспонт, низ рибниот, утре ќе бродат,
и во корабите мои како веслаат мажите радо;
сал Земјотресецот славен да убаво време ни даде,
третиот ден би можел в грутчестата Фтија да

стигнам.

Заре јас посатка силна сум оставил, кога сум тргнал;
друго пак сега од овде јас црвена бронза и злато

и краснопојасни жени и железо сиво ќе носам,
се што сум добил јас овде, а дарокот што ми го даде,
пак ми го одзеде назад и навреди царот Агамемнон,
синот Атрејев. Отворено се да му кажеш ти нему,
како ти вељам, и другите Ахајци да негодуваат,
ако се надева де измами тој некој Данајец уште,
сосем безобразен везден; не би смеел никако мене
да ми се опули в лице, при се што е дрзок ко кучка.
Со него повеќе јас ни на работа одам ни в совет,
кога ме измамил еднаш и навредил, туку уште еднаш
не ќе ме излаже мене; доста му е. Но нека оди
по врагта! кога советникот му го одзеде умот.
Нито му дарови сакам, ни лицето да му го видам.
Ни аке десет пати толку ни дваесет пати ми дадел,
колку што има тој сега и колку би придобил уште,
што како приход би примил од Орхомен или од Теба
мисирска, кај што му лежат во куќите богатства
полно,
што и со стотина порти, низ секоја од ниф по двесте
мажи излагаат надвор со своите коњи и коли;
ни ако толку ми дадел ко праф колку има и песок,
сепак не би можел срце да цар Агамемнон ми сврти,
пред да ми плати за сета душегубна навреда мене.
Од Агамемнон Атрејев јас не земам ќерка за жена,
ни ако лична би била ко златната баш Афродите,
а во работите вредна ко сјајнооката Атена,
не би ни тога ја зел; нека тој од Ахајците земе
друг што му прилега нему и којшто е посилен војскар.
Заште ако бозите веќе ме избават и ако дојдам
дома, Пелеј ќе ми најде и самиот за мене жена.
Многу зар има во Фтија Ахајкињи и во Хелада,
ќерки од првенци баш, што градовите свои ги бранат;
од ниф јас која ќе сакам за сопруга мила ќе земам.
Ондека премногу мене јуначкото срце ме влече,
честита жена да земам и достојна сопруга свидна,
стоката да си ја радвам, Пелеј што ја стариот стекол.
Зашто од животот мој нема поскапо, ни ако дадат

колку што имало в Илиј, во добро населена града,
порано кога бил мир, пред ахајските синој да дојдат,
ни колку сокрива внатре камениот праг на Аполон,
на стрелометниот Фојб, во камнестниот град Питоја.
Заре и говеда в плен и премасни овци се земаат
триношци можеш да стечеш и атови руси да купиш;
само човекова душа не се враќа нито се фаќа,
нито се плени, штом еднаш од устата надвор ќе појде.
Мајка ми Тетида зар, среброногата божица, рекла
дека до крајот на векот две судбини смртни ме носат:
ако се задржам овде за тројскиот град да се бијам,
дека не ќе дојдам дома, а бесмртна слава ќе стечам;
ако се вратам пак дома во својата родина мила,
дека и славата моја ќе пропадне, а долг век ќе имам
и дека нема да дојде на животот мој скоро крајот.

Драмски текстови

В. Шекспир - *Хамлет*, / чин трети, сцена прва.

Хамлет:

Да бидеш или да не бидеш ти -
Еве во што е прашањето сега.
Без ропот, молкум да го трпиш срамот
И сите стрели на судбата дива,
Или пак да се спротивставиш гневно,
Да станеш веднаш? Да умреш. Да спиеш,
Да знаеш дека ќе ја скинеш така
Нишката на безброј лишувања, маки
На ова тело. Тоа ли е целта?
Да умреш. Да сонуваш. Да спиеш.
Да гледаш ништа? Да, тука е јазелот.

Но што ќе сониш во смртниот сон
Пред ова земно одмотано клопче?
О, еве што го продолжува векот
На сите наши несреќи и беди.
Та кој би трпел подбивања, лаги
Измислени дела и заслуги лажни,
Гадости долни, преправања, хули,
И празни глави и глупи величија,
И тешка болка на презрена љубов,
Кога се може просто да се реши
Со еден замав и удар на ножот?
Кој би го влечкал тој животен товар
Под кој што стенка облеан со пот
Да знае каде по смртта ќе стаса,
Да не е таа непозната земја
Од која никој не се вратил назад?
Тој страв ја гони волјата да молчи
Пред сите земни сознанија силни,
Да стои нема пред скриени тајни.
Во таква шура малодушна мисла
Ко цветје вене решеноста наша
И нема излез бесплодниот ума.
И така гинат замислите смели
Во таа немош, одлагања долги.

В. Шекспир - *Ојдело* (Чин петти, сцена 2)

Отело
Причината, причината го бара,
о душо, тоа. Чисти свезди, вам
јас нема ништо да ви откријам.
Причината го бара. Само, јас,
јас нејќам да се лее таа крв,
јас нејќам таа кожа да ја драскам
што побела од снег, од алабастер
е помазна. А треба пак да умре:

и други мажи инаку ќе мами.
Светилникот угаси го и што?...
Светилникот угаси го? О свеќо пламна,
Ако ли тебе јас те угасам.
пак можам твојот да го жижнам сјај.
Но ако твојот светилник го згасам,
ти чудна рожбо на природата,
јас не знам кај е оној оган свет
На Прометеја, што пак ќе го вивне.
Да скинам ружа, јас не можам пак
да и го вратам жизнениот сок;
ќе свене. Тогаш да ја мирисам
на гранката. (Ја бакнува).
О, сладок, слдок дах,
ти правдата ја премислуваш - мечот
свој да го скрши. Уште, уште еднаш. . .
О биди таква и по смртта тио!
Те убивам и после ќе те скам.
Па уште еднаш и последен пат:
што сладок е, што страшен е тој целив!
Јас плачам! Плачам со суриови солзи.
И скрбта моја небесна е скрб:
го губи она - тоа што го љуби.

Пјер Корнеј - Сид
(Препев А. Шопов)

Те проби, срце, меч остар и врел,
Со нечекан удар и со смртна рана,
На праведна кавга ти одмаздник стана,
На сурова строгост ти си клета цел.
Неподвижен стојам, сал ропот се слуша
На смртно ранетата душа.
Љубовта - цветенце слатко -
О боже, зар веќе свена?
Навредениот да ми е татко,

Навредникот - татко на Химена!
Во мојта душа ечат бој и мака!

И над честа моја меч љубовта свила,
Го слушам ли татко губам жена мила;
Он срце ми пали, она запира рака.
Дали да го следам верно својот плам
Или да живеам со срам!
О зло без предел! Без борба гинам.
О мако за љубена њена!
Крај навредата глуво да минам
Ил да го казнам татко и на Химена?
О татко, она, љубов и чест, - свет
Долг, суров и страшен, и принуда што кине;
Сластите да умрат ил честа да згине,
Злочест ли да бидам, ненужен и клет.
Свирепа и скапа надежта ми листа
Во душата вљубена, но чиста.
Достоен враг на најсреќни дни.
О мечу, маката те крена:
Дали си ми даден за одмазда ти -
Или да ја изгубам Химена?
Во смрт да одам, смртта ми е склона.
Пред Химена, татко - долг в срце ми класа,
За одмазда - гневот нејзин ќе ме стаса.
Без одмазда - мене ќе ме презре она.
Или својта надеж смртно ќе ја ранам
Или недостоен ќе и станам.
За мојта болка нигде нема лек,
Лекувана расте како тврда стена.
Па нека сврши сега мојот век
Без да ја навредам Химена.
Но зар да умрам без омраза јас!
Погубно да сврши славата што пламти!
И Шпанија мене таков да ме памти
Дека сум на родот зол, нечесен глас.
И тоа за љубовта што слабо се слуша

Во мојата изгубена душа!
Зар таква мисла може да се гласи!
Зар мојта тага има таква цена!
О рако, честа бар нека се спаси
Штом морам да ја изгубам Химена!
Да, заблуден бев, во измамна мрежа.
Првин долгот татков. А в бој ако страдам
Ил од тага умрам, крвта ќе ја дадам
Како што ја примив - и чиста и свежа.
За немарност таква јас чувствувам вина.
Одмаздата во крвта ми мина;
Се колебав, срамот ме стега,
О, ново чувство гневот ми го крена:
Навреден е татко ми сега,
Навреденик - татко и на Химена.

Дел 8

БЕСЕДНИШТВО

Вовед

„Кога човек сака да истакне некоја мисла, со намера да ги придобие слушателите за неа, тој мора, пред сè, да го надахне своето кажување со верба која покажува дека мислата е оправдана, и со чувства кои покажуваат дека и самиот е одушевен од таа мисла. Овој вид умствена дејност се нарекува беседништво, кое, со сè посилен развој на животот, се изразува во сè понови и поинакви облици. Негова цел е искажување на некои мисли и докажување на некои вистини и придобивање на слушателите за неа. Беседникот не се обраќа само на разумот, туку и на чувствата и фантазијата на слушателите, со помош на елементите како што се логичност, знаење, убедување и поетско воздигнување на беседниот материјал. Ова придонесува беседникот да добие специфичен изглед: неговото држење станува достоинствено, гласот како најнепосреден и најпотполен израз станува мелодичен, изразот на очите жив, како прозори на душата, движењата изразни и ритмични. Тоа придонесува живата реч да врши поголемо влијание од напишаната“.¹³¹

Беседништвото (реториката¹³²) било најомилената духовна дејност кај Старите Грци и Римјаните. Тоа е најславниот период на беседничката уметност. Никој

¹³¹ Д-р М. Ѓуриќ: Историја Хеленске книжевности стр. 621. Се чини дека на овој убав вовед за беседништвото, позајмен од книгата на Д-р М. Ѓуриќ, не може ништо да му се „одземе ниту да му се додаде“, како што вели Квинтилијан.

¹³² Retoros gr. = govornik). Другиот термин оратор = говорник од oratio=говор (оттука и ораторство) доаѓа од латинскиот јазик.

подоцна нема да ја величат оваа дејност до толкави размери како што тоа го правеле тие и никогаш подоцна беседништвото, иако имало обиди, нема да ја поврати некогашната слава.

Се поставува прашањето: Во што е разликата меѓу *реџорикаџа* и *беседниџвоџо/џоворниџвоџо* и како стартите реторичари гледале на тоа? Се чини дека најкраток, но и најпрецизен заклучок дава Цицерон, кој вели: „*Реџорикаџа* е техника - наука, а *џоворниџвоџо* е пракса - елоквенција.“ И Софистите биле со мислење дека *реџорикаџа* е теориска наука. Додека за Сократиката, *реџорикаџа* не е само теориска наука, туку и практична, која говори за вештината на говорењето. „Реториката е теоријска дисциплина која се прашува за смислата на практиката; ги изнаоѓа нејзините правила и принципи, ги утврдува крајните претпоставки“.¹³³

Интересот за реториката, како теориска наука, и беседништвото како негова практична реализација, иако не секогаш со ист интензитет, ќе продолжи до ден денешен, што говори за нејзината актуелност. Денес, скоро и да нема место каде што човек не доаѓа во ситуација преку говорот да го искаже своето мислење пред поширок аудиториум (состаноци, предавања, научни и политички собири итн.). Затое е неопходно, во процесот на школувањето, пред сè на високообразовните институции, на беседништвото (реториката) да му се дава соодветно внимание, ако не сакаме идните генерации да бидат говорно неук и неписмени.

Во последните неколку децении, интересот за реториката сè повеќе се подзасилува, особено од теориски аспект. За неа се интересираат повеќе научни дисциплини, како: лингвистиката, семантиката, семи-

¹³³ С. Петровиќ, стр. 22

јологијата, комуникацијата, теоријата на информирањето, филозофијата итн. Со реториката (беседништвото) се занимава и теоријата на уметноста на говорот, зашто не треба да се заборави дека токму во реториката за првпат и најсеопфатно се разгледани и разработени проблемите на говорот. Овие проблеми отсекогаш, па и денес го предизвикуваат вниманието на теоријата на уметноста на говорот. Ако главната задача и цел на реторичката теорија била да го научи реторот/говорникот да состави добар текст/говор, а на практиката - да се оствари нејзината успешна практична реализација, основната задача и цел на сценскиот говор (уметноста на говорот) е, преку теориската и практичната обука, да го оспособи/подготви интерпретаторот, не да напише добар текст, туку да умее прво да изврши соодветна анализа на „туѓиот“ пишан исказ, за да истиот потоа успее да го интерпретира, да го пресоздаде говорно пишаниот уметнички текст така што истиот во говорната реализација прозвучи искрено и природно, како да самиот интерпретатор го напишал. Блискоста е сосема очевидна.

Во ова кратко обраќање, иако без некое подлабоко навраќање во реторичката проблематика, ќе се обидеме да ги посочиме накусо најбитните елементи и законитости со кои се одликува реториката, а кои ќе му помогнат на интерпретаторот да ја разбере и да ја сфати суштината на говорништвото кое е неодоив дел од уметноста на говорот. Секојдневанта практика покажува дека тајните на говорништвото не треба да ги изучува само уметникот - говорник, туку и секој друг човек.

Беседништвото - уметност или вештина

Права беседничка уметност без познавање на висината, ниту има, ниту некогаш ќе биде!

Нема реторичар кој не се обидел да даде толкување за тоа: Дали беседништвото е уметност или вештина? Или можеби и наука?, Овие размислувања произлегуваат од фактот што беседникот, истовремено се јавува како писател - автор на својата беседа, и како говорен реализатор на истата. А вистинскиот говорник треба да биде способен „да истражува, да слуша, да чита, дискутира, да обработува и размислува за сите содржини од човековиот живот, зашто се тоа работи кои влегуваат во подрачјето на говорниковото дејствување и се предмет на неговото интересирање.“¹³⁴

Најголемиот број теоретичари и практичари се на мислење, дека говорништвото е уметност. Квинтилијан тврди дека „реториката е уметност“, со забелешка дека за него уметноста ги опфаќа и вештината и науката (tehne и poiesis), слично на Платоновото сфаќање. „Никој од оние кои пишувал за правилата за говорничката уметноста, не се сомнева во тоа дека е тоа уметност.“¹³⁵ Тој дури иронично прашува, дали воопшто постои „некој толку необразован и неразбран, да ја смета работата на дрварот, ткајачот и грнчарот за уметност, а реториката, која е највозвишено и најплеменито занимање, можела без уметност да досегне такво високо совршенство.“¹³⁶ За Цицерон реториката е речитост која е заснована на уметнички правила. Аристотел, пак, не само што признава дека говорништвото е уметност, туку му признава место во науката за државата и дијалектиката. Но не мал број го застапувале мислењето дека говорништвото е само вештина (Софистите). А ова, како и секоја друга вештина, вештината може да се научи.

¹³⁴ Квинтилијан, стр.178.

¹³⁵ Исто, стр. 165.

¹³⁶ Исто, стр 166.

Тие тврделе, дека ништо што настанало пред уметноста, не може да биде уметност, а бидејќи говорништвото постоело и пред уметноста, заради тоа не може биде уметност. Овие исти прашања се исто толку интересни и за денешните теоретичари.

Реторичка настава/обука

Факт е дека, за да некој постане добарт говорник, потребно е да има предиспозиции и дарба. Но исто така е факт, дека добар говорник не може да се стане без сеопфатна едукација - теориска и практична. Добриот говорник не се раѓа преку ноќ. Најдобар показател за тоа е промерот со Демостен. Квинтилијан дури препорачува, со обука да се отпочне од најрана возраст. Еве ги основните правила според кои се раководеле старите реторичари.

Според нив, реториката е составена од пет дела: 1) Инвентио - пронаоѓање; 2) Диспоситио - распоредување; 3) Елоцутио - израз или стил; 4) Меморија - памтење и 5) Ацтио - изложување на говорот.¹³⁷

Инвенција - пронаоѓање. Овој дел го опфаќа размислувањето на говорникот за мисловниот материјал што ќе биде тема на негова обработка, како и процесот на прибирање на истиот. Треба говорникот да се научи да ги избере најприкладните мисли за своето излагање.

Диспозиција - распоредување. Говорникот треба да се научи да врши распоред во излагањето на пронајдениот материјал. Треба да размислува, со кои мисли и со каков доказен материјал ќе се истапи пред

¹³⁷ Според Цицероновото учење ги има четири: инвенција, диспозиција и елокуција. Четвртата е акција - изложување на говорната матрија.

аудиториумот но и со кои средства ќе ги изложува фактите, кои се најбитни во доказната постапка. Говорникот треба да размислува и за тоа пред кого ќе настапува, за нивната моќ на расудување, дали ќе го разберат итн.

Елокуција - стил/израз. Античкото говорништво смета дека стилот/изразот на говорникот е најбитен за успехот. На оваа проблематика тие му обрнувале исклучително внимание. За остварување на тоа тие се служеле со силогистички фигури. Еве некои:

Категорички силогизам е наједноставната форма на докажување. На пр.:
Сите луѓе се мртви.
Стојан е човек
Стојан е мртов.

Енимена е поскратен начин на заклучување на пр. Стојан е мртов како и сите луѓе.

Дилема е силогистичка фигура која води до вистинскиот заклучок. На пример, пред слушателите се изнесуваат два суда: едниот хипотетичен (недокажан) и другиот вистинит. Слушателот треба да се наведе сам да дојде до вистинскиот заклучок.

Епихерма е силогистична фигура во која секоја изнесена премиса содржи сопствен аргумент.

Соритес (групирање). Преку проширено натрупување на аргументите се доаѓа до потребниот заклучок. На пр. Жан Боклер го наведува овој пример на Сирано под Бержерак:

Европа е најубавиот дел од светот. Франција е најубавата кралевина во Европа, Париз е најубавиот град во Франција. Колеџот Бовиев е најубавиот колеџ

во Париз. Мојата соба е најубавата во коледот Бовиев, во мојата соба јас сум најубав, значи јас сум најубавиот човек на светот!’’

Индукција. Овој силогизам се користи кога поаѓајќи од некои повеќе посебни факти, се доаѓа до општ заклучок.

Во војната се јавува глад и болест... војната е несреќа за човештвото.

Реторски силогизам. Кога некоја историска случка, литературна слика, или позната личност од историјата се доведува во врска со современите збиднувања или личности.

Меморија - памтење. Памтењето како еден од елементите на говорништвото има значајно место. Во античката теорија се даваат и вежби за развивање и одржување на таа способност. Памтењето му овозможува на говорникот во секој момент да располага со потребните факти, примери, закони, со што ќе биде поголема можноста да се убеди аудиториумот. Тоа е „ризница на говорништвото“. Сеедно дали говорникот изложува говор научен напамет, или импровизира на лице место, памтењето секогаш ќе му биде напомош.

Акција - изложување во говорот. Најважен момент во говорништвото се сметат чинот на говорното изложување. Живоизговорениот збор остава најсилен впечаток кај гледачот. Затоа говорникот треба да има убав и здрав глас, убава дикција, и да се потпомага со соодветни движења и мимики. Кога Демостен го запрашале, што е најважно во говорењето, тој на изложувањето во говорот му го доделил: првото, второто и третото место. Таков став застапувал и Цицерон, како и многумина други познати говорници.

При изложувањето во говорот се потребни “силни и импресивни зборови, мисли кои ќе бидат содржајни, а во исто време кои ќе одговарат на мислењето и на карактерот на личноста. Откако овие барања ќе ги задоволиме, може да се применуваат и оние изрази кои на говорот му даваат сјај, специјално избрани зборови и фрази, метафори, хиперболи, прикладни епитети, повторување на зборови, синоними, со еден збор јазик кој ќе му одговара на предметот за кој се говори и кој ќе даде соодветна слика на фактичката состојба”.¹³⁸ Говорникот се остварува преку гласот и движењето. Реториката правела разлика меѓу тоа што му е зададено на гласот, од самата употребеност на гласот во говорниот исказ. Говорникот треба да умее да го прилагодува својот глас според предметот за кој говори. Гестот, движењето и мимиката исто така треба да го следи и да се прилагоди на говорот. Во тогашните учебници, се препорачувале и точно определени гласовни модулации и гестови, мимики и движења за секоја пригода.

Одлики на говорот

Античката реторичка наука укажува дека говорот треба да се одликува со повеќе вредности: а) правилност во говорот; б) чистота во говорот; в) јасност во говорот; г) естетски особини на говорот; д) тонски особини на говорот; ё) орнаментика во говорот.

Правилност. Правилноста на говорот се однесува на проблемите сврзани со правоговорните норми на јазикот на кој се изразува говорникот.

Чистота. Треба да се негува говор кој ќе ги задоволува нормите на современиот јазик. Треба да

¹³⁸ Квинтилијан, стр. 238.

да се одбегнуваат непотребни архаизми, локализми, варваризми или неологизми кои не се неопходни.

Јасност. Јасноста доаѓа како резултат на ученоста, образовноста и чувството за сопствениот говорен јазик. Говорникот треба секогаш да се изразува со форма и содржина која ќе ја изрази мислата најдоследно и најточно. Треба да се одбегнуваат двосмислени зборови од кои може да се добие двосмислено толкување. Треба да се внимава на употребата на плеоназмите, синонимите од претпазливост да не дојде до нарушување во смислата.

Естетски особини на говорот. Сето она што говорникот го смислил убаво, треба на убав и соодветен начин да се искаже и образложи. Слушателот треба да ужива во убавата и организирана мисла. Затоа треба да се води сметка за изборот на зборовите. Говорникот треба да одбегнува да се користи со несоодветни и груби зборови кои ќе го одвлекуваат вниманието на слушателите.

Тонски одлики на говорот. Ова се однесува на движењето на тонот (ораторски ритам). Хармоничноста во говорот е исто така значаен сегмент во говорното излагање. Говорникот мора да внимава на овие особености.

Орнаментика во говорот. Тоа е појава која се однесува на поетскиот начин на изразување. Оваа особина му е својствено на високиот стил на изразување. Но не треба да се претерува со орнаментиката во говорот, туку треба да се има чувство за квантитетот и начинот на употребената орнаментика во говорниот израз, а да се одбегнува непотребно орнаментно натрупување и китење. Празното фразирање предизвикува бомбастичен но празен говорен исказ. Кога

говорникот се расфрла со фрази кои само го збунуваат слушателот, велиме дека стилот му е афективен. Не треба пренагласено да се инсистира на чувствата.

Реторички стилови

Најголемо внимание реторичарите му посветувале на стилот¹³⁹ со кој говорникот го реализира говорот, со оглед дека стилот е показател на севкупното човеково дејствување, мислење, чувствување и изразување. Кога различни луѓе би располагале со исти зборови, тие сепак би се изразиле различно, секој со стил што му е само нему својствен. Специфичноста на секоја единка се одразува токму во стилската разновидност. Францускиот академик Бифон, во беседата при неговото инаугурирање ќе ја искаже познатата изрека: - Стил е самиот човек. (Style est l'homme meme).

Стилот во изразувањето зависи од многу елементи: талентот, писменоста, образованието, искуството, воспитанието, како и од карактерните особини на човекот, од животното искуство, но и од повеќето надворешни влијанија во моментот на изразувањето, како на пр., од просторот каде што се реализира говорникот, од време во кое се реализира и од околината и луѓето пред кого се говори и изворот на моментната провокација.

Главните одлики на стилот се „јасност, употреба на зборовите во вистинско значење, нивниот правилен распоред, неодлагање на завршување на реченичниот период во бесконечност, стил на кого ништо не смее да му недостасува, но и во кој не смее да биде ништо излишно.“¹⁴⁰ Стилот е спој на мислата, зборот

¹³⁹ (gr. stilos* - lat. elocutio*)

¹⁴⁰ Квинтилијан, стр. 228

и формата во која се изразуваат истите. Треба да се знае “каде треба да се говори со возбудување а каде мирно, весело или сериозно, кога опширно, а кога згуснато, кога остро, кога нежно, кога возвишено, кога едноставно, што трезвено а што духовито.” како и „кој вид на метафори, говорни фигури, мисли ќе се употребат, потоа, кој метод ќе се усвои и, на крај, каков распоред на зборови ќе се применат за да се постигне саканиот ефект.”¹⁴¹ Секоја единка различно ги формира и ги обвиткува своите мисли. Некој тоа го прави во прозна и едноставна форма, некој во стиховна. Некој се изразува користејќи го поетскиот јазик, притоа употребувајќи украсни елементи во своето изразување.

За античкото беседништво постоеле два основни стила: *ајџички* и *азиски*. Првиот се сметал дека е згуснат и содржаен, а вториот - за празен и со сувопарна надменост. Нешто подоцна се наметнува *родскиот* стил кој опфаќа елементи од основните два.

Според функцијата на говорот и според начинот на кој е составен, распореден и образложен говорот, античката реторика препознава три изразни стила: *обичен* (едноставен), *среден* (умерен) и *висок* (возвишен).

Обичниот (едноставен) стил се одликува по тоа што говорникот се држи строго до предметот што го обработува, а со помош на фактите и аргументите настојува да ја разложи, појасни и образложи својата замисла. Тоа е трезвен, студен, и со резон искажан говор. Поради тоа што беседникот во говорот одбегнува да се користи со што помалку стилски орнаменти, за кои смета дека не му се од корист, овој стил се смета за прост и едноставен.

¹⁴¹ Исто, стр. 238.

Среден (умерен) стил: За разлика од претходниот, овде имаме сликовито, украсено и богато стилско изразување, зашто говорниковата намера е преку употребата на тропите и стилските фигури да го подзасили својот говор и со тоа да го плени слушателот. Иако користи стилски фигури и тропи, сепак нема поетски претензии, туку истите се користат само за да се збогати исказот. Овој стил се користел најмногу во војничкото, судското и државничкото беседење.

Висок (возвишен) стил. Тоа е страсен и ораторски возвишен стил на говорење, во кој доминира говорот полн со тропи и стилски фигури. Говорникот се изразува китнесто и возвишено. Основа на ова изразување е духовниот свет на говорникот во кој доминантно место имаат емоциите.

Основна цел на говорништвото - наговор и убедување

Задача на реториката, вели Аристотел, е „способност на изнаоѓање на сите можни средства за убедување“, а целта на говорништвото е, според Платона, „да се говори вистината“. За Квинтилијана реториката е уметност чија „основна цел е да научи да се говори добро“. Кај некои таа се дефинира како „сила за убедување“. Цицерон тврди дека целта на говорникот е „да говори убедливо“.

Како и секој обичен говорник, така и беседникот, кој пред насобраните слушатели говори за етичките, научните, за верските, социјалните и друштвени вистини и догмии, со посредство на својата говорничка умешност или вештина, има за цел да го наговори (надговори) слушателот и да го убеди во исправноста на своите ставови.

Од историјата на говорништвото

Појавата на беседништвото најчесто се врзува со периодот на Стара Грција и Рим. Се смета дека тоа е период кога говорништвото го достигнува својот зенит и се издигнува како најважна дициплина. Нема повиден филозоф кој не се занимавал со прашањата на беседништвото, па и со нејзино практикување, особено во периодот на софистичкото учење. Ако филозофијата како наука, дотогаш била во интересот само на мал и затворен круг луѓе, сега софистите излегуваат меѓу народот и тука пред нив говорат за сите проблеми од интерес за тогашното општество. Не е чудно што токму во овој период се напишани најголемиот број теориски книги и учебници од полето на говорништвото. Интересот за убавото говорење од Грција преминува во Рим, каде исто така се напишани голем број учебници и огледи за беседништвото. Во овие први учебници се поставени првите теориски согледувања сврзани со беседништвото. Во нив се установуваат беседничките принципи кои важат и денес.

Меѓутоа, беседништвото имало свои корени и пред овој златен период. И пред тоа постоеле луѓе, добри говорници кои биле ценети. Било да е тоа при ширењето на некои верски гледања, верска поуки, било за изнесување на свои политички убедувања, било како мировни пратеници или слично.

Хомилитика

Со право се смета дека беседништвото своите пракорени ги има во хомилитиката. Тоа е духовно /религиозно беседништво. Таа го опфаќа проповедниот збор на проповедникот кој на слушателите им се

обраќа со намера да ги советува нешто, да ги подучи, да укаже. Овде не ги вбројуваме молитвите, во кои се повторува постојано ист текст. Таков е примерот со будистичкото, браманското, старо-еврејското, муслиманското и христијанското беседништво.

Начинот на кој хомилистичките говори се реализираат говорно, во многу нешто се разликува од другите беседи. Тие се изнесуваат со една посебна тонска нијанса, која би требало да оствари едно мистично расположение. Нема некое посилно отскокнување од основниот тон, ниту во темпото, ниту во динамиката, или висината, мелодиката и интензитетот. Сè се остварува со една гласовна и ритмичка постојаност. Дobar проповедник/беседник не можел да биде секој. Требало да се има дарба, да се има убав глас и моќ да се влијае и да се контролира публиката. Дека дарбата/обдареноста се сметала за неопходна/најважна вредност за говорникот, укажуваат некои забелешки во *Сџариоџи завейи*. Кога Мојсеј, по наговор на Господ, требало да ги поведе Израелците во Мисир, самиот му признава на Господ дека не може да говори пред луѓето бидејќи го нема тој дар. „Те молам Господи, не сум речит човек; нити сум бил порано, нити сум од моментот кога ми се обрати, туку сум спор на устата и на јазикот“. Господ му одговара: „Не ли ти е брат Арон Левит? Знам дека е тој речит и тој ќе зборува место тебе на народот и тој ќе биде твојата уста!“

Во периодот од 9-от и 8-от век пред Христа се јавуваат многу пророци и визионери кои патувале од место во место и пред насобраните луѓето ја претскажувале судбината како што ја гледале или пак им ја претскажувале судбината на луѓето. Таквите пророци го преплавиле Вавилон и Египет. Попознати пророци беседници од тоа време се: Јеремија, Исаија, Данило, Софроније итн.

*

Говорништвото било нашироко распространето и ценето и кај Евреите. Самуил, познат израелски судија, ја формира во Рам, во Самарија, беседничката школа за левитите¹⁴², кои подоцна ќе се покажат како добри беседници.

*

На Далечниот Исток, во Индија, во 6-от век пр. н. е. под падините на Хималаите се раѓа најпознатиот проповедник, принцот Гуатама Буда (Буда значи пробуден. Вистинското име му е Сидхарта). Тој ја реформира старата браманска вера и проповеда новата - Будизам, наречена според него. Од неговите ученици и следбеници бил прогласен за бог. Имал голема беседничка моќ и лесно ги убедувал и ги придобивал за својата вера, која се проширила во многу држави. Во Стара Персија (6 век пред н. е.) како добар беседник бил познат Заратустра.

*

Во истиот период во Кина познат по својата беседничка вештина бил и Лао-Це (род. 604 год. пред Хр.). Тој се јавува и како основач на нова секта и проповедник на нова религија „*лао-религија*“ религија на разумот. Во 5-от век пред н. е. се појавува Конг-Фу-Це (Конфуције) - 550-479 год. Тој бил одличен говорник. Одел од град во град зборувајќи пред народот за религијата и за моралните вредности. Во 4 от век пред н.е. бил познат Чуангце.

¹⁴² Еврејско племе чии членови морале да бидат свештеници.

Беседништвото во Стара Грција

Златен век на беседништвото

Од повеќе пишани извори се дознава дека говорништвото од секогаш било ценето во Стара Грција, а луѓето кои биле обдарени со таква способност биле почитувани луѓе. На пример во *Илијада* на Хомер не запознава дека Нестор бил: „Слаткоречив говорник од Пил кому од устата му течела беседа послатка од медот.“ Слични укажувања имаме и за Одисеј. Од *Илијада* исто така дознаваме, дека во тогашно време постоеле учители кои ги подучувале богатите луѓе во беседничката вештина.

Сепак најголемиот сјај говорништвото го достигнува во времето на слободарска и демократска Атина. Тоа е таканаречениот Златниот век на старогрчкото беседништво. Тоа е период кога беседништвото се сметало за „апсолутна вредност“ која била неопходна за напредување во било која област од општественото живеење. Секој поединец кој поседувал говорнички дар, можел слободно и непречено, пред насобраниот народ да ги искажува/изложува своите размислувања и ставови за тогашните општествени збиднувања, за етичките и естетичките вредности, филозофските погледи, за војните, за правото итн. Тоа е време кога филозофското учење се повеќе се интересира за субјективното, за духовната дејност на човекот и неговите потреби и претстави. Тоа е време кога разумот се цени како најголема вредност. Се беседело за се што било од општ и посебен интерес за граѓанинот, за државата. Во зависност од проблематиката за која се говорело, разликувале повеќе видови: политичко, судско, свечено (пригодно) и филозофско или предавачко беседништво. Најголем интерес предизвикувало политичкото

беседништво. Секој граѓанин можел во собранието да зборува за надворешната и внатрешната политика на земјата. Ако дотогаш за успешен говорник се сметал оној кој умее убаво да говори, сега од говорникот се очекувало не само убаво да говори, туку да има соодветни теориски познавања од областите кои ги допира говорот: од историјата, филозофијата, физиката, економијата, од административните работи, од приликите во земјата и пошироко итн. Софистите приповедале, дека научната мисла мора да биде достапна за сите луѓе. За ширењето на своите сфаќања учителите софисти биле принудени да ги напуштаат затворените постории и да излезат пред народот, и благодарейќи на својата речитост да ги подучуваат во сè што ги интересирало. Интересот бил толку голем, што како што ќе се забележи, сета атинска младеж посакала да го изучува беседништвото. Се отвориле многу школи во кои се изучувале основните теориски принципи на беседништвото и беседната техника, како на пример: Продик и Горгија (ја напишал првата книга за говорништво). Подоцна ќе се јави Аристотел, со неговото познато дело *Реторика*, која и ден денес е основно чертиво за беседништвото. Се смета дека тоа дело претставува зачеток на Реториката како наука.

Во реторичките школи можел да учи секој, и оној што имал дар и смисла. Но нив се повеќе, од помодарство, ги посетувале и оние што немале никаков дар. Тоа, ќе биде една од основните причини за беседништвото да почне во школите да се предава како вештина, која, како што велеле тогашните учители - секој може да ја совлада. Основното тежиште се префрла на убавиот збор и на изразот. Најважно било, преку стекнатата вештината, да се убеди слушателот и тогаш, кога се говорело невинности и лага или се бранел неморалот. Учителите софисти го проповедале правилото според кое: за секоја работа

може да се држат два говора: едниот за, а другиот против. Најважно е да се постигне саканото со говорот. Треба само да се убеди слушателот, без оглед за што ќе се говори, и со кои средства ќе се оствари намерата. Ваквиот став што го проповедала софистичката реторика, бил применуван во сите области на тогашното општество и секое човеково дејствување. Ова ќе доведе до духовна деградација и до морален пад на атинската демократија.

Ставовите што софистичките учители ги проповедале во своите беседи, наидуваа на жестоки напади од страна на философите моралисти, меѓу кои Сократ, Платон и Аристотел. Нивниот напад бил свртен кон злоупотребата на зборот во беседите, зашто на зборот му се дава подеднаква сила и тогаш, кога во говорот се величат пороците кои се повеќе го обземаат атинското општество. Аристотел се застапувал за говорништво во кое ќе доминира моралната вредност, каде што, без оглед на сè, на крај мора да излезе на виделина правдата и вистината.

Сите познати атински војсководци и државници биле воедно добри и познати беседници, како: Перикле, Солон, Темистокле, Клистен, Кимон итн. Најпознат и најсакан од сите нив бил Перикле (499-429), син на прочуениот Ксантипе, победникот кај Макала. Неговата реч допирала до самите срца на присутните. Умеел да го освои слушателот со благоста и топлината на гласот. Но честопати, како што се наведува, неговата реч била слична на молња и грмотивица која ги потресувала насобраните слушатели.

Првата софистичка школа во која се изучувала реторичката дисциплина, ја формира Протагора (пријател Периклов). Други позначајни реторски школи биле формирани од Хипије, Продик, Исократ. На Родос е познат ораторот Есхин. Како познати оратори и реторичари (учители по говорништво) од тој период, се спомнуваат: Антифон, Тразимах, Андохид

и Тизијас. Посебно се истакнувал познатиот учител и беседник Коракс од Сиракуза, кој ја издал и првата книга за беседништвото, со упатства и правила. За еден од попознатите софистички учители се сметал Горгија, чие што беседничко место било веднаш зад Перикле. Бил познат по своите свечени беседи. Од него се сочувани беседите: *Полимедовајќа одбрана* и *Пофалбајќа за Елена* во која се обидува да ја симне вината на Елена за тројанската војна.

Беседникот Лизијас се истакнува со судските беседи. Сочувани се околу триесетина негови беседи, иако со сигурност може да се каже дека ја напишал 233.

Познатиот учител по реторика Исократ (436-338), се смета за творец на педагошката реторика. Тој воспоставил правила и упатства за вежбање, кои им служеле на следните генерации, како и на познатиот Цицерон. Пишувал и беседи. Инаку самиот Исократ, никогаш не настапува како говорник, затоа што имал слаб глас. Покрај многуте, негови ученици, биле и познатиот оратор и државник Ликург, и секако Демостен (384-322 год. пред н.е.), најславниот и најпознат говорник на сите времиња.

Демостен

Демостен имал голема желба да постане добар говорник и ценет граѓанин. Но, освен голема желба, тој не поседувал некои основни предиспозиции, со што шансите да успее во тоа, биле минимални. Имено, имал слаб говорен орган и недоволна јачина на гласот; имал погрешен изговор на гласот р; имал краток издив што се смета за голем недостаток за некој да се занимава со говорништво и најпосле, кога говорел по навика го поткревал едното рамо. И покрај тоа што и самиот бил свесен за сите тие недостатоци, бил убеден дека ќе успее да ги совлада и

да ја оствари својата желба. Мотивираноста била толку голема, што не жалел труд да ги надмине овие недостатоци. Часови посетувал кај тогаш најпознатите учители Исократ, Платон и Аристотел. Упорно вежбал повеќе години. И успеал да ги совлада проблемите. За да го прошири издивот, тој секојдневно се качувал низ угорница вежбајќи дишење со и без текст. За да го зацврсти говорниот орган, одел на брегот од морето и тука се надвикувал со брановите. Кога ги говорел текстовните вежби, ставал камче за да постигне правилен изговара на гласот Р. За да се одвикне од непримерното движење со рамото, кога вежбал, над рамото ставал да виси остар меч, така што, при секое поткренување на рамото, врвот од мечот му причинувал бол.

Најпосле кога ги разрешил сите препреки, и стекнал солидни теориски познавања од беседништвото, се решил да излезе пред публика. Меѓутоа, на првиот негов настап бил исвиркан и исмеан. Не му било јасно во што е проблемот. Тогаш она што му го кажал Сотирос (театарски глумец од Атина) било пресудно за неговиот голем и брз успех. Тој му рекол дека содржината на неговиот говор е добра и дека зборот му е доволно силен, дури има нешто што потсетува на Перикловиот дух во говорот. - Штета, што не умееш да ја истакнеш доволно вредноста на изговореното! - му рекол Сотирос, и побарал од Демостен да научи еден текст од Софокловите трагедии и потем да го изговори пред него. Демостен го направил тоа. Потоа, истиот текст го изговорил и Сотирос. Тогаш Демостен почувствувал дека, истиот текст во изговорот на актерот добива поинакви вредности. Како да се работело за два различни текста.

Мудриот Демостен брзо сфатил дека силата на Сотиросовото интерпретирање лежи во начинот на образлагање на мислата при самиот настап. Почнал да ги изучува дикциските проблеми и актерската

вештина кај познатите актери: Сотирос, Неоптолемос и Андроника. И кога го совладал тоа, веќе ништо не го попречувало да стане најголем беседник на Стара Грција.

Демостен е говорник кој ќе му го врати сјајот на беседништвото од времето на Перикле. Се истакнува со полититичките беседи кои биле насочени против кралот Филип Македонски, за кој атињаните сметале дека ја загрозува слободата и демократијата на Атина. Од повеќето такви говори, сочувани се само дванаесет и тие се наречени *Филийики* (според Филип). Најважно е тоа што Демостен успеал да го воздигне беседништвото до уметност. Неговите *Филийики* биле толку добро срочени, што кралот Филип, кој бил главната цел на Демостеновите напади, кога прочитал една од нив изјавил: „Да ја слушав оваа беседа, ми се чини дека и самиот би бил против себе!“ Негов најголем ривал - беседник, кој имал храброст да се натпреварува со него бил Есхин. Тој го бранел Филип Македонски, и му се спротивставувал на Демостен.

Беседништвото во Рим

Во своите дела Цицерон споменува повеќе говорници пред него, со што сака да укаже дека говорништвото во Римската Република постоело можеби и пред грчкото. Ова говорништво настанало спонтано и природно. Но со време, под влијание на грчката реторика, сè повеќе се пробива „школуваното“ говорништво, односно говорништвото засновано на правила и законитости. Многумина римски граѓани кои се школувале во Атина, придонеле беседништвото да стане исто толку популарно како и во Атина. Беседништвото било популарно меѓу аристократскиот слој, и затоа најпрвин се беседело за теми што ги интере-

сирало богатите аристократи. Школите биле поставени според грчки образец, а на нив предавале грчки учители. Нешто подоцна, беседењето станува популарно и меѓу обичниот народ. Беседеле на латински јазик, за најразлични теми и проблеми што го тиштеле обичниот човек. Ова народно „будење“ не им се допаѓало на аристократите, зашто им ги отворало „очите“ на обичните смртници. Затоа, цензорот Личиније Крас во 92 г. п.н.е, наредил да се затворат латинските реторички школи.

Големо влијание во беседништвото извршиле сатиричарите Гај Луцилије и Хорација, кои во своите сатири разработувале теми со моралноетички карактер, кои биле значајни за судското и политичкиот живот во тоа време. На крајот од 2 век биле познати браќата Граси, особено помладиот. Тој го применувал азијанскиот патетичен стил.

Две фигури, сепак, извршиле најсилно влијание за развојот на римското беседништво со што го доближиле до старогрчкото. Првиот од нив, Марко Тулије Цицерон бил најпознат беседник во 1 век п.н.е. Бил широко образован човек. Ја проучувал филозофијата, литературата, а се бавел и со правните науки. Бил познат по своите судски беседи. Со ораторско образование се здобил кај грчки учители, особено кај Аполоније Молона. Пишувал и книги. Тоа се двете сјајни расправи за говорништвото: *Брути* и *За говорниците*, каде ги изнесува своите видување за беседништвото. Цицерон се застапува за принципот на индивидуалноста и спонтаноста во беседењето. За него најважна креативна компонента во говорништвото, за разлика од Квинтилијан, е *елоквенцијата*. Независно од тоа колку говорникот е наобразован, „ако не умее да ги оформи и усогласи своите мисли, никогаш нема да говори добро, дури ни за тоа што најдобро го познава“, ќе запише Цицерон. За него, реториката е произлезена од елоквенцијата а не

обратно, а во елоквенцијата треба да постои: *орнаментика* (украси) и *присвојност*. За него елоквентен говорник е оној кој умее: да убеди; да се допадне и да возбуди. Тој му дава предност на „високиот“ стил. Цицерон учи дека говорникот не смее да се држи слепо само до еден стил, туку треба послободно да се служи со сите стилови, прилагодувајќи се според потребите на ситуациите. Цицерон бил необично ценет и популарен говорник. Умеел во беседењето наизменично да делува патетично и шеговито, страсно и едноставно. Напишал повеќе книги за беседништвото. Најпознати му се трите книги под наслов *За говорникој*.

Квинтилијан (по потекло Шпанец), се школувал во Рим, каде останал целиот свој живот. Станал најпознат учител по говорништво. Пишувал и учебници. Најзначаен му е трудот *Institutionis oratoriae/Образование на говорникој* кој е актуелен и денес. Квинтилијан се застапува повеќе за „школуваната“ реторика, а помалку за спонтаната и слободна, во што се разликува од Цицерон, кој, пак, мислел дека говорништвото што се раководело според правила и норми, изгубило многу во својата живост и сила. Развивајќи ја интелектуалната линија во реториката, Квинтилијан на некој начин се јавува како продолжувач на Сократовото и Платоновото сфаќање за реториката. Тој Реториката ја дели во три поглавја: а - *уметноста воопшто*, б - *уметничкој* и в - *уметничкото дело*. „Уметноста мора да се учи преку наставата, чиј главна цел е да научи добро да се говори. Уметник е оној кој ја совладал оваа уметност, односно, говорник чија главна задача е да говори добро. Уметничкото дело е производ на уметничкото творештво, а тоа е добриот говор.“¹⁴³ Колку и да е евидентен неговото застапување за „ученото“ бесед-

¹⁴³ Квинт.стр.154.

ништво, сепак на страна 174 ќе запише дека „природната надареност и без теориска настава ќе вреди многу, додека теориската настава, без природната надареност нема ништо да вреди.“ и дека „просечните говорници поголема важност треба да му се придаваат на природниот талент“, додека совршените говорници по негово убедување, тоа му ја должат, „повеќе на теориската настава, отколку на талентот.“¹⁴⁴. За Квинтилијан само морално исправните и честити луѓе треба да се занимават со говорништво, затоа што само чесниот човек може да си дозволи да ги убедува и да влијае на луѓето. „Оној кој навистина сака да биде вистински говорник, мора да биде праведен и да се разбира што е тоа праведност“¹⁴⁵.

Средновековно беседништво

Со распаѓањето на Римското Царство, интересот за беседништвото замира. Бидејќи тоа е време кога се случуваат верските движења, беседништвото ќе се движи само во рамките на христијанското учење, или, пак, на новите верски учења. Така на пр., на Далечниот Исток, во 3-от век од н. е., како добар беседник се наметнува Мани кој почнал да шири нова вера - манихеизам. Или пак во 7-от век кога Абдул-Казам Мухамед (570-632) ја основа и шири новата мухамеданска вера.

Во Европа во тоа време еден од попознатите говорници во Византија се наметнува калуѓерот Јован Дамаскин (672-777), кој се смета за основач на теологијата. Потоа патријархот Фотија (891), и Михаил Пселос (1050), ретор, философ, историчар и

¹⁴⁴ Квинт. стр.174

¹⁴⁵ Квинт. стр.160

поет. Духовните беседници се јавуваат и подоцна. Во Франција во 12-ти век е познат Сен Бернар (1091-1153). Се застапувал за крсташките војни. Сочувани му се 84 беседи. Во Италија најпознати биле Франческо Д'Асизи (1182-1226), Доменико Кавалка, Џовани ди Риволто. Сепак најмногу се истакнувал познатиот поет Данте Алигиери (1265-1321). Во Млетачката Република познат по своите судски беседи бил Франческо Барбара (1398-1454).

Во 15-от век во Италија ренесансното учење ќе се обиде да се врати на изворите на старогрчкото беседништво. Сè повеќе се изучуваат старите говори, за да од нив се согледат нивните норми и вредности. Се организирале слични седенки или собири, на кои учените луѓе беседеле за сè што било од интерес за ренесансната мисла. Се јавуваат познатите Бернадино де Сиена, Алберто де Сатеано, Јакопо дела Марко, Роберто де Лачеи други. Во Германија бил познат калуѓерот Бертолд од Регенсбург, кој имал силен говорнички дар. Од редовите на доминиканците се наметнува познатиот мистик Мајсте Екхарт (1260-1327). Во Чешка се појавува Јан Хус (1369-1415) кој поради своето учење завршил на клада.

Доцна реторика

Црковното беседништвото се засилува со појавата на рефаторматорите. Најзначаен реформатор и како добар беседник се јавува Мартин Лутер (1483-1546). Негов противник и бранител на Папата, и добар говорник бил Јован Ек (1486-1543). Како говорници, следбеници на Лутер, се јавуваат Жан Калвин во Франција.

Тоа е време кога во Европа интересот за беседништвото се повеќе расте. Се отвораат и првите школи. Во Франција тоа е калвинистичката школа.

Темпле де л'оратоире. Во Рим, во 1564 год. Филип де Нери ја формира школата Цонгрегатион де л'оратоире, која потоа кардиналот Берил ја пренел во Париз. Првиот беседник кој ги издава своите беседи е Ла Боези (1530-1563), потоа Луј Бурдалу, Батист Мсијон. Од Француската револуција познати политички говорници се: грофот Мирабо, Жорж Дантон, Робес-пјер, Сен-Жист и др.

Во 17 и 18-тиот век, во Англија познати се Џон Толитзон, за кого Волтер ќе рече дека е најречитиот европски проповедни, и Тома Чалмерс најпознатиот беседник во Шкотска. Во 19-тиот век се познати Фредерик Морис, Џејмс Мартино, Робертсон, Џозеф Паркер, Томас Гатри во Шкотска итн. Како парламентарни беседници се истакнале Оливер Кромвел, поетот Џон Милтон (*Изгубениот рај*), Роберт Валтон, Чарлс Фокс, Виљем Пит итн.

Во Русија, исто така, било развиено духовното беседништво. Од 17-тиот век биле ценети Димитрије Ростовски и Стеван Јаворски. Во 18 век познат е Платон Левшин, Августин Виноградов, Инокентије Борисов и др.

Современото беседништво ги почитува беседниците Леон Гамбета, Жорж Клемасо, Жан Жорес, Џоџ Канинг, и Роберт Пиљ во Англија, Јохан Фихте и Волфган Менцл, Роберт Блум во Германија; во Австрија е познат Ото фон Бизмарк; во Италија Ѓузепе Манцини, Ѓузепе Кардучи итн. Во Русија во 19/20-от век се познати Плеханов, А. М. Пушкин, Троцки, во Полска Адам Мицкиевич и други.

* * *

На овие простори, од духовното беседништво се најпознати се браќата Кирил и Методиј и нивните следбеници, охридските учители Климент, Наум, Ангелариј, Сава и Горазд.

ПОЗНАТИ ГОВОРИ - ПРИМЕРИ ЗА ВЕЖБАЊЕ

Платон „Одбрана Сократова“

Беседа искажана по изрекување на смртната казна - говор до оние што го осудиле на смрт. - Превод Елена Колева, изд. Култура - Скопје

Не по многу време, мажи атински, ќе се здобиете со име и вина, од оние што сакаат да го нагрубуваат градот, дека сте го убиле Сократа, маж - мудрец. Тие ќе говорат дека сум мудрец дури и да не сум, зашто сакаат да ве прекоруваат. Ако причекавте кратко време, само од себе ќе ви се збиднеше тоа; гледате дека животната возраст ми е сосема блиску до смртта. Ова не ви го говорам на сите - им говорам на оние што ме осудија на смрт. Ним ќе им го кажам и ова:

Можеби мислите, Атињани, дека сум осуден поради недостиг на такви зборови со кои вас би ве убедил, јасно ако сметав дека се треба да сторам, и се да говорам за да ја избегнам казната! Никако! Осуден сум навистина од недостиг, но не на зборови, туку на недостиг од дрскост и бесрамност, и од тоа, што не сакам да говорам онака како што би ви било особено мило да слушате: да тажам, да плачам, и друго да правам и да говорам, сосема недостојно за мене, како што мислам јас; да правам она што сте свикнале да го слушате од другите. Но, ниту тогаш сметав дека треба да сторам што и да е неблагодарно поради опасноста, ниту, пак, сега се каам што така се бранев; - повеќе сакам вака бранејќи се, да умрам,

одошто онака да живеам. Ниту јас, ниту друг смееме да смислуваме прелаги за да ја избегнеме смртта по секоја цена. И по битките често јасно станува дека би можел некој да ја избегне смртта, ако го отфрли оружјето и ако се сврти расплакан кон прогонителот.

Има многу нечесни досетки, во сите видови опасности, како да се побегне од смртта, само ако може некој тоа да го прави или да го говори.

Не е тешко, о луѓе, смртта да се избегне, многу потешко е - подлоста. Трча таа побрзо од смртта, а јас, сега вака тромав и стар, од потромавото сум стигнат, обвинители мои, пак, посилни и побрзи уловени се од побрзото, од подлоста!

Сега јас си одам, казнет од вас со смрт, а овие се осудени од вистината, бележани поради нискост и неправедност. Јас останувам на предлогот, остануваат и тие. Така можеби и требаше да биде, дури сметам дека тоа е праведно . . .

По сево ова пожелувам да ви прорекнам вам, на смрт што ме осудивте! Јас сум веќе таму, кај што најмногу пророкуваат луѓето - пред да умрат пророкуваат. Ви велавам вам, о луѓе, што ме погубивте, одмаздата ќе дојде веднаш по мојата смрт, многу потешка, жими Зевса, одошто ова со која ме убивте!

Вие ова го направивте сметајќи дека не ќе давате сметка за својот живот, а токму спротивното ќе ви се случи, го предвидувам јас тоа! Повеќемина има што ќе ве прекоруваат, - нив досега јас ги задржував, вие и не забележувавте. Тие ќе бидат подруги бидејќи се помлади, а вие уште повеќе ќе се разбеснувате. Ако мислите оти убивајќи луѓе ќе ги сопнете тие што ве прекоруваат дека не живеете исправно - не мислите добро: такво одбегнување не е ни сосема можно, ниту убаво;

Најубаво и најлесно е - да не ги притискаш другите, туку самиот себе си да се подготвуваш за да станеш што подобар.

На разделба тоа сакам да ви го проречам вам,
што на смрт ме осудивте.

Демостен. - Прв говор против Филипа

Демостен Говори - превод Даница Чадиковска
изд. Култура, стр. 23 .

Па кога, о мажи Атињeани, кога еднаш ќе го направите она што треба? Што уште треба да се случи? Тогаш, кога, живи Севса, ќе биде тука неволјата? А за што треба да се смета ова што веќе се случи? Јас мислам дека за слободните луѓе најголема беда е срамот. Или вие саката, кажете ми, да талкате наоколу и да се прашувате еден друг „што има ново“? Зар може да биде нешто поново од тоа дека еден маж Македонец војува со Атињаните и ги расправа работите на Хелените? „Умрел ли Филип?“ Не, жими Севса. „А болен ли е?“ И што ни е нам тоа важно? И да му се случи нему нешто, вам бргу друг Филип ќе ви се појави, ако така се однесувате кон работите. Па тој и не стана толку со свои сили голем, колку со нашата негрижа. Туку и ова: Ако нешто нему и би му се случило, и ако среќата нам би ни го прибавила тоа, која, инаку, секогаш ни била понаклонета одошто ние самите сме настојуваале, знајте вака: Да сте блиску и да ги имате на ум сите тие превирања, сосема би си ги средиле работите како што сакате. Но какви што сте сега, дури и да ви се овозможи со некои поволни прилики, вие Амфипол¹⁴⁶ не би можеле да го преземете, бидејќи сте далеку од него и со војска и со мисла.

Дека, значи, треба сите спремно и од сесрце да си ги извршувате задачите, нема да зборувам, зашто тоа

¹⁴⁶ град на реката Стримон (Струма)

го знаете и сте убедени. Но за тоа, како, според мене, треба да се подготвите, на кој вид наоружување мислам за да се избавите од тие неприлики, и колкава војска треба и како да се обезбедат средства и други работи, и како, според мое мислење, да се подготват што подобро и побрзо, тоа ќе се обидам да зборувам. Ете, толку сал ве молам, мажи Атињани. И, откако ќе слушнете, судете, пред тоа воздржете се!

Брут

В. Шекспир - Јулиј Цезар - чин трети, слика втора.

Римјани, земјаци и другари, чујте Што имам да кажам и смирете се за да ме чуете. Верувајте и на мојата чест за да ми верувате. Просудете ме по своја мудрост и разбудете си го разумот за подобро да судите. Ако има некој драг пријател на Цезар на овој собир, јас нему му вела дека љубовта на Брут кон Цезара беше не помала од неговата. Ако тогаш тој пријател праша зошто Брут се крена против Цезара, еве му го одговорот: не затоа што јас помалку го сакав Цезара, туку затоа што повеќе го сакав Рим. Дали би сакале повеќе Цезар да е жив, а вие да умрете ко робови, отколку Цезар да е мртов за сите да живеетеко луѓе слободни? Штом Цезар ме сакаше, јас плачам за него; штом тој беше среќен, јас се радувам на тоа; штом тој беше смел, јас го почитувам; но, штом тој стана славољубив, јас го убив. Еве солзи за неговата љубов; радост за неговата среќа; почит за неговата смелост; и смрт за неговата славољубивост. Кој овде е толку низок што би сакал да биде роб? Ако има некој, нека каже; зашто јас него сум го навредил. Кој овде е толку варварин што не би сакал да биде Римјанин? Ако има некој, нека каже; зашто

јас него сум го навредил. Кој овде е толку гад да не ја сака својата земја? Ако има некој, нека каже; зашто јас него сум го навредил. Чекам, еве, на одговор.

Антониј

Шекспир - Јулиј Цезаре - чин трети, слика втора.

Пријатели, Римјани и земјаци,
Почујте ме. Јас дојдов Цезар да
Го погребам, а не за да го фалам.
Злото што луѓето го прават живее
И по нив, а доброто честопати
Им се закопува со коските;
Неке така биде и со Цезара.
Брут благороден ви рече: Цезар бил
Властољубив. Ако е така, тоа му
Е тешка грешка и тешко Цезар си
Ја плати. Еве, со дозвола на Брут
И останатите (зошто Брут е чесен,
И сите, сите други чесни луѓе се)
Јас дојдов да ви говорам на погребот
На Цезара. Тој ми беше пријател,
И праведен и верен; но Брут вели: бил
Властољубив, а Брут е чесен човек.
Тој носеше рој пленици во Рим,
Чиј откуп ја полнеше општата
Благајна зар тоа беше властољубие?
Сиромаси штом липаа, плачеше
Со нив и Цезар; а властољубието
Би требало да е од потврд материјал:
Брут сепак вели дека бил властољубив,
А Брут е чесен човек. Сите вие
Ме видовте на Луперкалиите
Како трипати му нудев кралска круна,
Што тој ја одби трипати. Беше тоа
Зар властољубие? Брут сепак вели; бил

Властољубив, а тој е чесен, секако.
Јас нњ зборувам за Брута да го побивам,
Но овде сум да зборувам што знам.
Вие сите некогаш го љубевте,
И не без причина; што причина
Ви пречи тогаш да го плачете?
О расудок, ти побегна кај брутални
Сверој, а луѓето загубија разум.
До вчера сал зборот Цезаров можеше
Да застане и против сиот свет;
А сега лежи онаму, и нема
Ни бедник најдолен да му се поклони.
О граѓани! Да бев јас настроен дух
И срце да ви поттикнам на бунт и бес,
Би му сторил зло на Брут, и зло на Касиј,
А тие, знаете, се чесни луѓе.
Јас нема да им сторам зло; јас подобро
Би одбрал да му зло-сторам на мртвиот,
Да зло-сторам на себе си и вам,
Од колку зло да сторам на такви
Чесни луѓе. Но, еве, пергамент
Со печатот на Цезар, што му го најдов
Во собата; неговиот завет.
Го чуе народот ли овој тестамент,
Што, простете, не мислам да го читам,
Би дошол рани да му целива
На мртвиот Цезар и крпчиња
Би топел во светатаа му крв, и да,
Би молел влакно од него ко спомен,
За, пред смрт, да му го остави
Со тестамент ко најскап аманет
На својто потомство

. . .

Имате ли солзи, пролијте ги сега.
Го знаете сите плаштов. Јас помнам
За првпат кога Цезар го огрна:

Во шаторов негов една летна вечер,
На ист ден кога ги победи Нервијците
Низ ова место, глејте, минал мечот
На Касиј; еве Каска злобен рез
Колкав му сторил; овде пробил Брут
Љубениот; и, дур го корнел челикот
Свој проклет, еве кај по него крвта
Му избила на Цезар, трчајќи на врата
За да се увери дал тоа Брут
На неа току грубо чукнал или не;
Бидејќи знааєте: Брут на Цезара
Му беше ангел. О, виебогови,,
Просудете колку Цезар Брут го сакаше.
Од сите најгрозна е таа рана;
Бидејќи Цезар, кога виде дека Брут
Го боде, беше совладан повеќе од
Неблагодарноста од колку од
Оружјето предавничко; тогаш баш
Му пукна моќно срцето, и с лицето
Во плаштов пикнато, крај кипот на
Помпееј (од кој крв течеше постојано)
Се сруши Цезар велики. О каков пад
Сал тоа беше, земјаци! Тогаш баш
И јас, и ти, и сите ние паднавме,
Дур крвав меч предавството врз нас
Ни мафташе. О, сега, гледам, плачете
Со чувство жал и болка. Милосрдни
Се тие капки. Но, души благи,
Што плачете кога ја гледате
Сал дупната облека на Цезар?
Погледајте вamu! Ова е тој сам,
Цел избоден, глејте, од предавници.

. . .

Мои добри
И најмили пријатели, јас нејќам
Да ве поттикнуам на ваков изблик

Од бунт ненадеен. Тие што делово
Го сториле се чесни луѓе, нели?
А какви лични побуди ги навеле
На тоа, за жал, јас не знам. Тие
се мудри и чесни, па, несомнено,
Ќе ви ги објаснат причините.
Јас не дојдов, пријатели, срцата
Да ви ги украдам. Јас не сум говорник
Ко Брут, а отворен (ко што ме знаете)
И искрен човек, што својот пријател
Го љуби; а тоа добро го знаат
И тие што јавно ми дозволија
Да говорам за него. Немам јас
Ни дух, ни зборови, ни става, гест
Ни вештина, ни моќ беседничка
За крвта човечка да ви ја поттикнам.
Јас само право зборувам. Ви велам што
И сами знаете, ви ги покалав
На Цезар мил раните, кутрите
И неми усти, па нека тие,
На место мене, зборат. Но да бев јас Брут,
А Брут Антониј, тој Антониј би
Би ви ги разбеснал духовите и
Би ставил јазик во секоја рана
На Цезара за да ги крене на бунт и
Камењата на Рим.

Хомилитика

Беседата на Исус на гората: За достоинството и
должностите на учениците. Од Светото евангелије
по Матеја - Глава 5.

Блажени се бедните по дух, зашто нивно е
царството небеско.

Блажени се оние што плачат, оти ќе се утешат.
 Блажени се кротките, зашто тие ќе ја наследат
 земјата.
 Блажени се гладните и жедните за правда, зашто тие
 ќе се наситат
 Блажени се милостивите, зашто тие ќе бидат
 помилувани.
 Блажени се чистите по срце, оти тие ќе го видат Бога.
 Блажени се миротворците, зашто тие ќе се наречат
 синови Божји.
 Блажени се гонетите заради правда, зашто нивно е
 царството небеско.
 Блажени сте вие, кога ќе ве срамат и прогонат и кога
 ќе говорат против вас секакви лоши зборови
 лажно заради Мене.
 Вие сте солта на земјата. Но, ако солта ја изгуби
 силата, со што ќе се осоли? Таа веќе за ништо не е,
 освен да се фрли надвор и изгази од луѓето.
 Вие сте светлината на светот. Не може да се сокрие
 град, што се нааоѓа на врв планина.
 Немојте да мислите дека сум дошол да го нарушам
 законот или пророците; не сум дошол да го
 нарушам, туку да го исполнам.
 Зашто, вистина ви вела: додека постојат небото и
 земјата ниту една јота или црта од законот нема да
 се измени, додека не се исполни се.
 Сте слушале дека е кажано - „љуби го својот ближен
 и мрази го непријателот“.
 А Јас пак ви вела: љубете ги непријателите свои,
 благословувајте ги оние што ве колнат, правете им
 добро на оние што ве мразат и молете се за оние
 што ве навредуваат и гонат. За да бидете синови на
 вашиот Отец небески; зашто Он го остава своето
 Сонце да грее над лошите и над добрите, и праќа
 дожд на праведните и на грешните.
 Но бидете совршени, Како што е совршен вашиот
 Отец небески.

Гледајте да не ја покажувате својата праведност пред луѓето, за да ве видат; инаку, нема да имате награда од вашиот Отец небески.

А ти кога правиш добро, да не знае твојата лева рака што прави десната, за да биде твојата милостиња тајна; и тогаш, твојот небески Отец, Кој гледа тајно, ќе те награди јавно.

И кога се молиш, не биди како лицемерите, што сакаат да стојат по синагогите и раскрсниците са да се молат и да се покажаат пред луѓето. Вистина ви вела дека тие веќе си ја добиле својата награда.

А ти, кога се молиш, влезе во својата скришна соба и, откако ќе ја затвориш вратата своја, помоли Му се на твојот Отец, Кој е во тајност; и Он, што гледа тајно, ќе те награди јавно.

Кога се молите, не говорете многу како јазичниците зашто тие мислат дека за своите многу зборови ќе бидат услишени; вие пак немојте да бидете како нив, оти вашиот Отец небески знае одшто имате нужда уште пред да сте Го помолиле.

Туку молете се вака: Оче наш, Кој си на небесата, да се свети името Твое; да дојде царството Твое; да биде волјата Твоја, како на небото, така и на земјата; лебот наш насушен дај ни го денес;

И прости ни ги долговите наши, како што им ги проштаваме и ние на нашите должници;

И не не воведувај во искушение, но избави не од лукавиот, зашто Твое е царството, и силата, и славата во сите векови. А м и н.

Томас Мор

Говорот пред судиите

Поради должината на овинението и гнаската клевета за која сум оптужен, се плашам дека памтењето

и разумот, оштетени како и моето телесно здравје поради боледување задобиено во долгото темнување, ќе ме издаде толку што не ќе можам во своја одбрана да дадам такви одговори што инаку би ги дал. Тужбата се состои, ако не грешам, од четири главни точки; на секоја од нив ќе одговорам по ред.

Што се однесува до првиот злочин за кој сум обвинет, дека поради тврдоглавост бев против втората кралска женидба, признавам дека секогаш му го кажував на Неговото Величество своето мислење за тоа, и дека никогаш не го криев ниту пак би требало да го кријам. Затоа, далеку сум од тоа да мислам дека поради тоа сум крив за велепредавство, туку напротив, би го лажел и него и својата совест и дека луѓето оправдано би ме сметале негов поданик и верски издајник на Бога, да не ја кажував вистината кога тој ме прашуваше за мислење, за важни работи од кои зависеше мирот во кралството. Ако со тоа го навредив кралот, ако е погрешно да го кажеш слободно своето мислење за кралските прашања - мислам дека сум доволно казнет со страдањата што ги поднесов, губењето на имотот и тешкото темнување кое трае скоро петнаесет години.

Втората оптужба против мене е дека сум го прекршил законот донесен од поранешниот парламент, односно дека за време на судската истрага двапати сум одбил - својствено на мојот злонамерен, лукав, тврдоглав и издајнички дух - да го кажам своето мислење пред иследниците за тоа, дали е кралот поглавар на црквата или не, и дека сум изјавил оти мене, бидејќи не сум свештено лице, воопшто не ме интересира праведноста или неправедноста на тој закон. Меѓутоа јас тогаш изјавив дека нешто не сум ниту рекол, ниту направил против тој закон; не може да се наведе ниту еден мој збор, ниту едно мое дело кое би ме обвинило. Признавам дека мојот одговор тогаш беше, дека во иднина не ќе мислам на ништо друго

освен на тешките страдања на нашиот блажен Спасител и за моето одење од овој беден свет. Не му сакам никому зло; ако тоа не е доволно да останам во живот, тогаш и не сакам да живеам. Никогаш не сум прекршил ниту еден закон, ниту пак сум бил крив за било каков предавнички злочин; бидејќи ниту овој закон, а ни било кој друг закон на светот на може да го казни човека поради неговото молчење, зашто се што може е, да ги казни зборовите или делата; само Бог е судија на тајните во нашето срце.

Моето молчење не е знак на никаква злонамерност во моето срце; тоа би можел да го потврди и кралот врз основа на моите однесувања во разни прилики; и никој поради молчење не може да биде осуден за прекршување на законот; бидејќи како кај светителите, така и кај канонистите важи правилото: *qui tacet consentire videtur* (кој молчи изгледа се согласува), а што се однесува до вашето тврдење дека ниеден исправен поданик не би одбил да даде одреден одговор, навистина мислам дека е должност на секој добар поданик, со исклучок на оној што е лош христијанин, да го слуша повеќе Бога отколку човекот, да внимава повеќе на тоа да не се огреши во својата совест од било што друго на светот, особено ако неговата совест не е склона на некаква побуна ниту пак да прави некакво зло на својот владар и својата татковина; а јас искрено изјавувам дека никогаш никого не сум наговарал на такво нешто.

Сега доаѓам до третата - главна точка во обвинението, во која сум обвинет за злонамерност, издајнички стремежи и тајни и лукави работи против споменатиот закон, зашто, наводно, додека сум бил во Лондонската кула, сум пишуval писма до епископот Фишер, во кој сум го подбуждувал да го прекрши споменатиот закон. Би сакал тие писма да се донесаат и да се прочитат овде пред судот, бидејќи тие ќе дадат доказ дали сум виновен или не; но бидејќи велите

дека епископот ги спалил сите писма, ќе ви ја кажам вистината за тоа: некои од моите писма се однесуваат на нашите приватни работи, на пример, за нашето старо пријателство и познанство, во едно од нив му одговорив на неговото во кое бараше да го обавестам какви одговори сум дал кога бев испитуван поради заверата. Во тоа писмо му одговорив дека мојата совест е чиста во тој поглед, а тој својата нека ја задоволи како наоѓа дека е најдобро. Бог ми е сведок дека не сум му дал никаков друг одговор, а овој, мислам не крши никаков закон.

Како главен злочин против мене се наведува, дека сум изјавил за време на моето испитување во Лондонската кула, дека е тоа меч со две острици, оти сложувајќи се со него, би ја изложил на опасност својата душа, а одбивајќи го тој закон би го изгубил животот. Очигледно е, како што велите, дека врз основа на тој одговор, а и поради тоа што епископот Фишер дал сличен одговор, е заклучено дека епископот е во завера со мене. Мојот вистински одговор во кулата беше условен: ако постои опасност како во признавањето, така и во непризнавањето на тој закон, тогаш тоа би бил меч со две сечива, и свирепо е од мене да се бара од мене за тоа било каков одговор, кој никогаш не сум го прекршил тој закон ниту со зборови ниту со дело; тоа беа моите зборови. Што одговорил бискупот не знам; ако неговиот одговор е сличен со мојот тоа не потекнува од никаква завера, туку од нашите слични знаења и сфаќања. Да заклучам: искрено изјавувам дека никогаш пред никого не сум рекол ниту еден збор против овој закон ниту против било кој друг.

Неопходен додаток - основи на морфологијата и синтаксата

Вовед

Овој додаток што го даваме на крај сметаме дека е неопходен, од причина што секој интерпретатор, не ќе може да се справи со текстовниот материјал ако не ги познава најбитните правила од морфологијата и синтаксата. Интерпретаторот треба да знае што секој збор претставува, во какво својство може да се најде зборот и која е неговата функција, за да во секој момент има јасна претстава за тоа што го работи. *Морфологијата* е дисциплина што ги проучува формите на зборовите, образувањето и граматичкото значење, а *синтаксата* се занимава со редоследот на зборовите во реченицата.

Морфологија

Во македонскиот јазик разликуваме единаесет видови зборови: *именки, заменки, глаголи, придавки, броеви, прилози, предлози, сврзници, извици, честиици и модални зборови*. Тие се вреднуваат како **полнозначни зборови**: именки, заменки, глаголи, придавки, броеви и прилози, и како **службени зборови**: сврзници, предлози и честиици. Со извиците се искажуваат емоциите и чувствата, а модалните зборови се служиме кога сакаме да заземеме субјективен став кон нешто или некого. Полнозначните зборови имаат

самостојно значење. Службените зборови им служат на полнозначните зборови и немаат самостојно значење.

Именка. Со неа се именуваат суштества, материјални предмети и предметени поими. По значење се делат на сопствени и општи. Сопствените именки именуваат индивидуално име на еден предмет или суштество: *Марко, Вардар, Шарко, Беласица*. Општите именки означуваат родов поим, се искажува името на предмет или поим на родот што му припаѓаат: *село, река, ѓулаб, човек* итн.

Именките се употребуваат во конкретно или преносно значење.

Конкретни именките се именки со кои се одредува материјалниот предмет: *рака, книџа, кукла и џин*.

Апстрактни или мислени именки се тие со кои се означува име на нешто нематеријално, а кое го замислуваме како предметено: *мисла, волја, радоси, убавина, чииање и џин*.

Преносно значење кај именките имаме кога се употребува со преносно значење. Во тој случај особените на еден предмет или суштество му се препишуваат на другиот предмет или суштество. На пример: *Тој е куче. Иван е како мравка*.

Именките се изведени најчесто од глаголи, придавки, и други именки и броеви со додавање наставки (суфикси).

Кога со именката сакаме да се искажеме чувствен однос, се употребува во деминутив или аугментатив. При изговорот на таквите именки употребуваме тон кој го потенцира нашиот однос.

Именката искажана во деминутив добива смалени димензии на означената именка (*џеаџар - џеаџарче*). Со деминутивот се искажува умилкувачки, галовен однос (хипокористика). Спротивно од тоа, аугментатив употребуваме за да ја зголемиме вредноста

на именката (*орел - орлишиѝе*). Ако зголемувањето го остваруваме во говорот со подбив или одвратност, му даваме пејоративно значење.

Придавки

Придавките се зборови кои му служат на зборовите кои се означени со именка и дополнително ги откриваат нивните својства. Тие се изведуваат од именки (*акѝерски, брадесѝ, носесѝ*); од глаголи (*ѝреврѝлив, исѝиѝувачки*); од други придавки (*црвеникав, злаѝникав*) и прилози (*вчерашен, ѝукашен*).

Глаголските придавки вршат двојна служба: *глаголска* и *ѝридавска*. Ако таа се употребува со помошниот глагол сум или има, како именски прирок, врши глаголска служба: *Салаѝа е (била, ќе биде...) расѝродадена. Имам (имав, ќе сум имал...) куѝено карѝа*. Ако пак е употребена пред именката како атрибут, врши придавска: *Куѝениѝе карѝи ѝи враѝив назад*.

Заменки

Заменките се зборови со кои се укажува или посочува на лице или предмет. Разликуваме: лични, лично-предметни и показни заменки..

Лични: јас, мене, ме, ми, вие, вам, ви, вас, ве, нејзе, и итн.

Лично - предметни :

Заменски: мој, негов, ваш, нивен, свој, ваква, олкав, толкава...

Глаголи

Глаголите се зборови со кои се изразува (укажува) дејствие, состојба или положба, (*рабоѝи, сѝие, сѝои*).

Глаголите укажуваат и на времето во кое се извршува дејствието, дали тоа се случило или случувало во минатото, дали се врши сега или ќе се случува во иднина.

Глаголите укажуваат дали дејствието е свршено (перфективност) или дејствието е несвршено и уште трае (имперфективност). Перфективноста искажува дејствие што се случува во одреден момент: *ѵукна, скокна*; почеток на дејствието: *зайѵрча, зайѵра*; крај на дејствието: *доиѵра, доѵрча*, или дел од дејствието: *ѵоѵрча, ѵорабоѵи* итн. Имперфективност се искажува на следниот начин: игра, глуми, рецитира итн.

Во нашиов јазик ги разликуваме овие глаголски времиња:

Сегашно (презент): *иѵрам, ѵесам, лежи, сака, умее* итн.

Минато определено свршено (аорист): *одиѵрав, исѵеав* итн. Минато определено несвршено (имперфект): *иѵрав, лежев, умеев, ѵлумев*. . .

Минато неопределено (перфект): *сум иѵрал, одиѵрал, оѵѵеал* .

Предминато (плусквамперфект): *бев одиѵрал, беа завршиле*. . .

Идно време (футур): *ќе ѵеам, ќе ѵлуми, ќе носиме*.

Минато идно време: *ќе ѵлумев, ќе ѵеевѵе, ќе ѵанѵувавѵе* итн.

Идно прекажано време; *ќе сум ѵлумел, ќе сѵе реѵиѵирале* . . . Со заповеден начин (императив) се искажува заповест, забрана или молба; *Чиѵај! Говорѵе! Нека ѵлуми ! Да свириме! . . .*

Можен начин (потенцијал) се употребува за искажување на дејствие кое е можно да се изврши. Се формира со честичката би и глаголската л форма: *би најравил, би одиѵрал иѵн*.

Глаголски прилог

Се добива кога на глаголот ќе му се додаде наставката - *јки*. Со него се искажува дејствие кое се одвива паралелно со основното. Имаме: *иџрајќи, рециџи-рајќ, одејќи* итн. Зборовниот акцентот кај глаголскиот прилог секогаш паѓа на вокалот пред наставката (*иџра'јќи, носе'јќи*).

Глаголска именка се добива од несвршените глаголи и наставката -*ње*. *Иџрање, џеење, џлумење, свирења, возења иџн*.

Прилози

Прилозите се зборови што одат со глаголите, именките, придавките и другите прилози и ги дополнуваат истите. Имаат самостојно лексичко значење. Според значењето, разликуваме повеќе видови:

Прилози за место: (каде?) овде, ваму, таму, секаде, близу. . .

Прилози за време: (кога?) денес, утре, лани, после, дење. . .

Прилози за начин: (како?) добро, јако, меко, гласно, тажно. . .

Прилози за количество и степен: (колку?) многу, олку, доволно, прилично итн.

Предлози

Предлозите се службени неменливи зборови кои го покажуваат односот на именските зборови (именки, заменици...), односот меѓу глаголското дејствие и дотатоците. Еве некои од нив: на, со, во, за, низ, крај, поради, според, освен, помеѓу. . .

Честици (партикули)

Тоа се неменливи зборови кои се додаваат на други зборови. Се користат за да посочат нешто, да се праша, да се потврди или негира. Еве некои: да, не, де, бе, ма, и, би, барем, така, само, баш итн. Треба да се рече дека некои честици се употребуваат и како сврзници, извици или прилози. За разлика од прилозите, немаат самостојно лексичко значење. Од извиците се разликуваат по тоа што немаат емоционално значење, а од сврзниците - по службата што ја вршат.

Извици

Извиците се зборови кои своето корени ги влечат од самата појавност на говорот. Со нив се искажуваат чувства, се свртува вниманието, се подражаваат некои звуци итн. Примери: оф, леле, еј, ама, бре-е-е, па, динг-донг, трас-трус итн.

Сврзници

Сврзниците спојуваат зборови или реченици. Сврзници се: а,ако, ама, ами, да, и, или,ниту, ни, ја, но, па, та, ту.

Модални зборови

Кога за она што го соопштуваме сакаме да го покажеме нашиот субјективен однос, се служиме со модални зборови. Таков случај имаме и во искажување на емотивниот однос кон соопштувањето, и тогаш го поткрепуваме со соодветна емоционална обоеност. Еве некои од нив: природно, главно, сигурно, очигледно, на пример, за жал, за среќа, впрочем итн.

Синтакса

Реченици

Реченицата (според логичката теорија) е збир на зборови кои се подредени во мисла. Или, реченицата е еден суд искажен со зборови. Бидејќи ние се занимаваме со логичка и психолошка обработка на мислата, отука за нас е позначајна одредницата за реченица, што ни ја дава логичката теорија.

Видиви реченици

Според содржината разликуваме повеќе видови реченици: *расказни, прашални, зајоведни, извични и желбени*. Сите тие може да бидат искажани во потврдна или во одречна форма

Расказната реченица се искажува некоја мисла или состојба. На пример: *Водаџа е сџудена*. На крајот завршуваат со точка(.).

Заповедните реченици искачува заповед, наредба. Пример: *Куйи ми убава книџа!* За нив се вели дека во изговорот кон крајот гласот се подига и следствено на тоа се става извичник (!) на крајот.

Прашалнаџа реченица се користи за да се праша и дознае нешто. На пример: *Кој џи оковал нив?... Во имейџо на шџо?... Со какво џраво?... (Г. Сталев)*. На крајот се става прашалник (?).

Извичнаџа реченица се користи за да се искаже некое чувство. На пример: *Гледај! Оџвори џи ширум очийе!* (Г. Стефановски). Се става извичник на крајот.

Желбенаџа реченица се користат за да се искаже желба, молба, барање. На пример: *Сакам да јадам како живоџно*. (Г. Стефановски). Најчесто се бележи точка (.) на крајот.

Делба на речениците по форма

Безглаголни реченици: ... Пролет. Отворени конаци. Богати трпези. Пролет. Густы сокови. Занесени акорди. Пролет. Страсни бранувања. Езеро без дно и крај. Сини. Бели. Божилак. Долу. Горе. Насакаде. Пролет. . . Вино за душиите. . . (И. Точно).

Бесподметни (безлични реченици). Исцедете! Ограбете пот и труд и меса голи. (Рацин). Исто во горниот навод кај Точно. - Сини. Бели. . . Долу. Горе. Насакаде.

Делба на речениците по состав

Простата реченица е составена од подмет и прирок.

Проста проширена реченица искажува една мисла. Се состои од подмет прирок и додатоци.

Сложена реченица е формирана од повеќе прости или проширени реченици сврзани смисловно во една поголема целост.

Членови на реченицата и нивната функција

Членови на реченицата се: *подметот* (субјект), *прирокот* (предикт) и *додатоци*. Додатоците се : именски (атрибут и апозиција) и глаголки: предмет и додатоци за место, време, начин, количество итн.

Подметот означува за што се однесува информацијата искажана со прирокот. Пример: Крстан излезе од собата и се приближи до Бојана. (И. Точно).

Се искажува најчесто со именка или заменка, но и со број, придавка итн. Се наоѓа со прашалниот збор кој (за лице) и што (за предмет).

Со ѝприрокоѝ се укажува на некое дејство, состојба или особина што укажува на подметот. Крстен излезе од собата на Бојана. Укажувањето на подметот може да се искаже и со други зборови: придавки, заменски придавки, броеви и именки, во комбинација, на пример, со глаголот сум и др. Значи, прирокот може да биде глаголски, кога имаме дејствие што го кажува глаголот и именски со помочниот глагол сум - биде и некој именски збор.

Додатоци

Аѝприбуѝоѝ е збор кој стои до именката односно до подметот, предметот, или некој друг член во реченицата кој е означен со именка. Го покажува својството или особините на предметот што е означен со именката. Најчесто атрибутот се искажува со придавка: *бело ѓрло, сабја дамасклија*, но не се исклучува и именката како атрибут. *Камена сѝаѝуа, око од сокол*.

Аѝозиција е додаток кој оди со именката и со други зборови го означува истото што и именката. - *Скоѝје, главен ѓрад на Македонија, се ѝроѝеѓа долж рекаѝа Вардар, најѓолема река во Македонија*. Среќаваме апозиција на подмет (главен град), предмет (најголема река) и атрибутска апозиција. - *Ја замислуваше ѝо ѝолиѝе на ѝланинаѝа Олимѝ* - (Г. Сталев).

Предметот е додаток на прирокот. Тој е опфатен директно или индиректно од глаголското дејствие. Директно: *Марија ѓо врѝеше роданоѝ иѝѝо свиреше ѝенко* (Г. Сталев).

Речениците може да бидат **независни и зависни**.

Независни реченици:

Сосӣавни (се во меѓусебна зависна врска) - се сврзуваат со сврзниците: *и, ѝа, ѝа, ѝики, исѝо* и.

Разделни (искажуваат еднакви по важност дејствија, при што едното дејствие го исклучува другото). Се користат сврзниците: *или, или-или, ѝу-ѝу, ај-ај, ниѝу-ниѝу* итн.

Сӣроѝивни (искажуваат дејствија кои се спротивни по содржина). Сврзници: *но, ѝуку, ама, а, , меѓуѝоа* итн.

Исклучни (се искажува делумна спротивност на дејствијата, односно едната делумно ја исклучува другата). Сврзници: *само, освен ѝѝо, единсӣвено* и др.

Заклучни независни (во втората - дејствието доаѓа како заклучок од претходната). Сврзници: *значи, сӣоред ѝоа, заѝоа, следсӣвено, сӣоред ѝоа* итн.

Зависни реченици:

Временски (го означуваат времето на дејствието во реченицата). Се сврзуваат со сврзниците: *дури да, оѝкако, ѝукуѝѝо, додека, ѝред да* и др.

Намерни (се искажува целта, намерата со која се остварува дејствието). Одат со сврзниците *за да* и *да*.

Исказни (реченици во кои се содржи или се искажува/појаснува тоа што се содржи во прирокот од главната реченица.). Започнуваат со сврзниците *дека* и *оѝи*.

Начински или споредбени (се искажува на кој начин се врши дејствието во главната реченица (се искажува споредбено). Сврзници: *како, како ѝѝо, колку ѝѝо, одоѝѝо* итн.

Причински (се кажува причината поради која се врши дејствието во главната реченица). Сврзници: *бидејќи, оѝи, заѝоа, дека, заѝѝо* итн.

Последични (се искажува последицата што произлегува од од дејствието во главната реченица). Сврзници: *ӣӣо, ӣака ӣӣо, да, ӣа*.

Условни (се покажува условот под кој се остварува дејствието во главната реченица). Сврзници: *ако, ако ли, да, кога да, ли*.

Односни (го одредуваат поблиску членот или дел од главната реченица, подмет, предмет, или цела реченица). Сврзници: *ӣӣо, кој, која, и, којӣӣо, чијаӣӣо* итн.

Допусни (се искажува допуштање да се врши дејствието во главната реченица). Се употребуваат сврзниците: *иако, макар ӣӣо, ако, ӣри се ӣӣо, дури и др*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксонов Всеволод: Изкуство на художественото слово. (на бугарски) Софија, 1956.
2. Барт Ролан: Книжевност, митологија, семиологија, Нолит, Бгд, 1971.
3. Васиќ Д-р. Смиљка: Вештина говорења, Београд, 1980.
4. Васиљевиќ М. Зорислава: Теорија ритма са гледиште музичке уметности, Београд, 1985.
5. Виготски Лав: Мишљење и говор, Београд, 1977.
6. Гавела Д-р Бранко: Глумац и казалиште, Нови Сад, 1967.
7. Галвано Дела Волпе: Историја укуса, Бигз, 1979.
8. Гилберт К.Е. / Хелмут Кун: Историја естетике, Београд/Сарајево, 1969.
9. Градина часопис бр. 9-10 Тема: Книжевност и режија, Ниш, 1985.
10. Гротовски Ј.: Ка сиромашном позоришту, ИЦС Бгд., 1976.
11. Губерина Петар: Звук и покрет у језику, Загреб, 1952
12. Ѓорѓевиќ Д-р Бранивој: Српскохрватски позоришни језик, Београд, 1974.
13. Ѓорѓевиќ Д-р Бранивој: Елементи српскохрватске дикције, Београд, 1987.
14. Ѓорѓевиќ Д-р Бранивој: Граматика српскохрватске дикције. Београд, 1984.

15. Ѓуриќ Д-р Миливој: Историја Хеленске књижевности, Београд, 1951.
16. Еко Умберто: Култура, информација, комуникација. Нолите, Бгд., 1973.
17. Еуџенио Барба / Никола Саварезе: Тајна уметности глумца, ФДУ, Бгд, 1996.
18. Живановиќ Д-р Ѓорѓе: Проблеми позоришног језика, Београд, 1951.
19. Живковиќ Д-р Драгиша: Ритам и песнички доживљај. Сарајево, 1962.
20. Живковиќ Д-р Драгиша: Прави пут и странпутице у писању, БИГЗ, Бгд, 1978.
21. Иберсфелд Ан: Читање позоришта, Зодијак. Београд 1982.
22. Ивањи Иван: Вештина говорништва, Нови Сад, 1953.
23. Јакобсон Роман: Лингвистика и поетика, Београд, 1966
24. Квинтилијан М. Ф.: Образовање говорника, Сарајево 1967.
25. Кепески Круме: Граматика на македонскиот литературен јазик, Скопје, 1987.
26. Клајн Хуго: Основни проблеми режије (2 издање), Београд, 1979.
27. Козљанинова И. П.: Произношение и дикција. Москва, 1977.
28. Конески Блаже: Граматика на македонскиот литературен јазик, Скопје, 1976.
29. Козљанинова И. П. (група автори): Сценическаја реч, Москва, 1976.
30. Кнебељ М. О.: Слово в творчестве актера, Москва, 1970.
31. Краљ Др. Владимир: Увод у драматургију, Нови Сад, 1966.
32. Креч Дејвид / Крачфилд Ричардф: Елементи психологије, Научна књига, Београд, 1969.
33. Кристи Г.: Воспитание актера школы Станиславского, Москва, 1978.
34. Кулунџиќ Јосип: Фрагменти о театру, Нови Сад, 1965.
35. Миочиновиќ М.(приредувач): Теорија модерне драме, Београд, 1981.
36. Митри Жан : Естетика и психологија филма 1 дел, Белград, 1966, (пог. 1.2.3.4).

37. Митри Жан : Естетика и психологија 2 дел, Београд, 1967, (пог. 9).
38. Михайлов Борис, Георгиева Мара: Техика на говора, Софија, 1954.
39. Недовиќ Обрад: Говорна култура, Београд, 1973.
40. Новаковиќ Новак: Говорна интерпретација умјетничког текста, Загреб, 1980.
41. Нушиќ Бранислав: Реторика, Београд, 1966.
42. Павловиќ Др. Миливој: Основи психофизиологије и психопатологије говора. Београд 1956.
43. Пенчев Пенчо: Словесно изплнителско изкуство, Благоевград, 1993.
44. Пенчев Пенчо: Говорна култура, Благоевград, 1991.
45. Пенче Пенчо / Минев Георгив: Изразително четене. Софија 1962.
46. Петрушевски Михаил Д.: предговорот на Илијада, Скопје, 1982.
47. Перовиќ Сретен: Увод у античку реторику, изд. Градина, Ниш, 1972.
48. Перовиќ Сретен: Реторика, Градина, Ниш, 1975.
49. Платон: Федар, здружени макед. изд. Скопје, 1979.
50. Плаовиќ Радомир: Обрада драмске улоге, Београд, 1950.
51. Плаовиќ Радомир: О рецитацији, Београд 1951.
52. Роснер Роберт: Говор и сцена, Софија, 1947
53. Рот Д-р Никола: Општа психологија.
54. Саричева Е. Сценическаја реч, Искуство Москава. 1955.
55. Саздов Д-р Томе: Македонска ннародна книжевност, Скопје, 1988.
56. Секулиќ Исидора: Говор и језик - културна смотра народа, Суботица, 1966
57. Сосир Фердинанд: Општа лингвистика, Београд, 1977
58. Сталев Георги : Македонскиот верс, Скопје, 1970.
59. Станиславски К. С.: Систем, Београд, 1945.
60. Станиславски К. С.: Мој живот у уметности, Сарајево, 1955.
61. Сцена, театарски часопис број 5, Нови Сад, 1985. (корист. автори: К. С. Станиславски, Г.В.Артобољевски, Петрис Павис, Едвард Чато, Ј. Гротовски,

- Ан Иберсфелд, Ѓ. Костиќ, Л. Краљ, М. Хаднацев, Р. Лазиќ, Др. А. Пејовиќ, В. Перковиќ).
62. Томашевски. В. Б.: Теорија књижевности. (превод) Београд, 1972.
 63. Трајков Ѓорѓи /Николовска Нада /Велјановски Војо: Убавината на македонскиот јазик, Ск., 1994.
 64. Ќулавкова Катица: Одлики на лириката, Скопје, 1989.
 65. Ќулавкова Катица: Фигуративниот говор и македонската поезија, Скопје, 1984.
 66. Хилдик Валас: Тринаест типова приповедања, Сарајево, 1974
 67. Шкреб Зденко: Студија књижевности, Загреб, 1976.
 68. Шкреб Зденко / Стамаќ Анте и други автори: Увод у књижевност, Загреб, 1983.

Дине Дрваров е редовен професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Дипломирал актерска игра на Академијата за театарска и филмска уметност во Загреб. Од 1971 до 1978 година работи како актер во МНТ, каде што има остварено повеќе улоги. Има учествувано во неколку филмови и ТВ проекти. Во филмот *Сушјеска* го толкува ликот на курирот Јовица. Во ТВ серијата *Илинден* го толкува Никола Карев, а во серијата *На наш начин* ликот на Директорот. Од 1978 година преминува на ФДУ, каде работи и денес како професор по предметот *сценски говор со техника на гласот*. Во 1996 година ја издава книгата *Културата на говорот*, во која се обработува техниката и техничките особености на сценскиот говорот. Книгата *Уметноста на говорот* е негов втор труд.