

Петко Дабески

**АВТОПОЕТИЧКИ ОГЛЕДИ
ЗА
ПОЕТСКИТЕ ЕДНОРЕДИ**

Петко Дабески:

ОД НЕДЕФИНИРАН ЕДНОРЕД ДО АВТОРСКИ МОНОСТИХ

(Воведна дефиниција на моностихот)

За моностихот може да се рече дека е поетски текст од еден ред, **неподложен на поетички услови во однос на неговата графичка, семантичка, синтаксичка и ритмичка структура**. Вака определен, моностихот е едновременно и најстара форма на поетски исказ и најнов поетски жанр денес. Засаден е на европска книжевна почва од поетската модернистичка авангарда во втората деценија од дваесеттиот век и е во фаза на процут на самиот почеток од третиот милениум.

Под поетско, со оглед на теориски спорната граница со непоетското, вообичаено е да се прифати како допуштена и поетската слобода на авторот да го врами во структурата на текстот и **субјективниот поетички квадрат**¹ на разбирање и чувствување на поетското во функција на поетската уметност.

Текстот од еден ред (едноредот) во однос на останатите текстови на најопшт план се разликува само според количината на содржаните текстуални знаци. Имајќи предвид дека едноредот, аналогно на линијата како неговата прва геометриска апстракција, може да се простира од нула до бесконечност, треба да се утврди неговата горна граница. Во намера да се одбегнат условеностите поврзани со користењето на различни видови писмо и големина на фронт и на различните по размер основи за пишување и средства за обележување (вклучувајќи и врежување) на текстот од дамнини до денес, целисходно е за поупростена квантификација на текстот да се користи непланиметричка големина. Ако во таа смисла **го прифатиме слогот** како единична мерка за информатичка големина на текстот, на начин веќе применуван во силабичката версификација, **метричката граница** на едноредниот текст би била **околу 30 слога**. Согласно на претходно прифатеното, **моностихот е поетски текст во обем до околу 30 слога**.

Од претходната дефиницијата следува дека моностихот поседува **само една** и тоа формална **поетичка зададеност** (метричка граница), доволна за негово издвојување во **посебна поетска форма**.

Моностихот како нова поетска форма излегува првпат на книжеvnата сцена дури со првиот авторски моностих на крајот од деветнаесеттиот век. Меѓутоа, од почетокот на втората деценија на дваесеттиот век забрзано се множува бројот на авторските моностишија со заедничка одлика - хибридноста на поетските содржини и стилистички постапки над границата од традиционалните жанровски очекувања. Токму како резултат на живата

¹ Сфатен како идеограм на лична или групна поетичка идеологија, аналогно на примерите со црниот квадрат во ролја на ликовно дело кај Казимир Маљевиќ, со белиот лист како лирска творба кај Василиск Гнедов и со белиот квадрат како застапништво за слободниот стих кај Купријанов, Бурич, Џангиров и Тјурин.

логика на поетската пракса, а не на мртвите теориски концепти за жанровските поделби, моностихот во дваесеттиот век за кусо време ја изодува и сопствената конститутивна траекторија од нова поетска форма до најнов поетски жанр.

Во овој есеистички осврт ќе се ограничине на недоволно истражениот развоен пат на моностихот од формално недефиниран и различно именуван поетски едноред до прв авторски моностих. Тој повеќе-вековен и сложен пат на моностихот наликува на искачување по скала од необичности, при што најголема необичност е самиот факт што поетскиот едноред за време од речиси три милениуми пред објавата на првиот авторски моностих не се стекнал со поетички статус ниту на посебна лирска форма, наспроти поседувањето на најголем број наследени и низ векови тестирани поетски модели.

(Потенцијален моностих и негова идентификација од денешна перспектива)

Едноставната дефиниција на моностихот како поетски текст со метричка граница до околу триесет слога, поаѓајќи од едно модерно сфаќање на поетското, овозможува од денешна перспектива и поедноставена идентификација на текстовите од истиот тип создавани низ историјата на писменоста. Сосема основано можеме да констатираме дека меѓу текстовите од најстари времиња до денес постои едно **множество самостојни текстови** коишто ги поседуваат сите признаци карактеристични за моностихот. Таквите текстови, најразлични според нивното претходно стекнато жанровско именување и според вид на поетски исказ, не би било ниту возможно, ниту коректно ретроактивно да се преименуваат, но е сосема целисходно да бидат опфатени во еден заеднички поимски домен преку терминот **потенцијален моностих**.

Покрај самостојните поетски еднореди создадени пред првиот авторски моностих, **како потенцијални моностишија** можат да се прифатат и **едноредните фрагменти** коишто уште од антиката циркулираат во разни пишувани зборници и благодарейќи токму на тоа веќе се стекнале и со сопствена формална и значенско-смисловна автономија. Меѓу овие фрагменти има и сочувани остатоци од загубени дела на древни автори, но најголем број од нив се намерно истргнати искази од текстуални целини на различни книжевни дела од антиката па наваму, со цел истите да се претстават понагласено како вербални „бисери“ на човековата мисла.

Меѓу **самостојните текстови во должина од едноред** коишто сами по себе функционираат како потенцијални моностихови, **најчесто** се среќаваат следните видови текстови:

- малите авторски поетски форми во стих и проза во обем до околу триесет слога: лирските минијатури, епиграмите, сентенциите и афоризмите;

- кусите поетски прозни форми од усменото народно творештво: народните поговорки, пословиците, гатанките, здравиците, благословите и баењата;

- пригодните, најчесто некнижевни по намена текстови: надгробните натписи, натписите на градежни објекти и орудии, графитите, паролите и девизите за писмена и усмена употреба.

Во потенцијални моностихови секако спаѓаат и минијатурите хаику и сенриу, конституирани како посебни поетски жанрови уште во 17 век во Јапан. Тие имаат метричка рамка од само 17 слога и во оригинал дури и се испишуваат како вертикален или хоризонтален едноред. Пред дваесеттиот век хаику и сенриу се речиси непознати во западните книжевни кругови, не играат никаква улога пред и при појавата на првиот авторски моностих, но имаат огромно влијание подоцна, при обликувањето на моностихот како поетски жанр.

(Идентификација на посебноста на потенцијалниот моностих низ историјата на книжевноста)

Раѓањето и обликувањето на идејата за моностихот како посебна поетска форма е **многувековна резултанта** на едно **постапно намножување на поетските едноредни текстови** како „емпирички материјал“ во цивилизациската поетска лабораторија и на еден долговековен и бавен **процес на идентификација** на посебноста на таквите текстови во однос на останатите книжевни творби.

Особено значаен придонес на европскиот културен простор за појава на никулци на поетичка свест за идентификација на признаците за автономност на едноредните поетски текстови имаат давано **зборниците на латински цитати**, составувани од антички времиња па се до денес, но со значително зголемен број на зборнички наслови и број на примероци од средината на 15 век наваму, после пронаоѓањето на гутемберговата рачна печатарска преса. Овие зборници се издавани главно во земјите од западноевропскиот културен круг, каде што латинскиот јазик е користен како службен јазик на црквата и јазик за комуникација во науката и филозофијата се до почетокот на 19 век. Зборниците покрај антички и пост-антички содржат и нововековни текстови, а меѓу нив особено се застапени инсерти од лирски, епски, драмски, филозофски и историски дела, фразеологизми, поговорки, пословици, сентенции, досетки, анегдоти, мудри песни, поздравии, пораки, здравици, макаронски стихови, пророштва, загонетки, шегобијни силогизми, реципрочни стихови, палиндромски (раковски) стихови, игри со зборови, реченици со двојно значење, епиграми, епитафи, натписи над градски порти, јавни објекти, тврдини, куќи, па дури и врз топови.

Голем број од наведените видови зборнички текстови, сите со висока значенско-смисловна концентracија, се куси, во должина од еден едноред и со својата природа, графика и изговорен здив оставаат впечаток на **еден стих** од книжевните творби. Исказната концизност како битна **заедничка**

формално-содржинска одлика на зборничките едноредни текстови, наспроти нивниот различен жанровски исход и именување, не останала вон досегот на забележување на составувачите на зборници на цитати, ако не порано барем во времето на ренесансата. Дека во таквата одлика на зборничките поетски еднореди е воочен **нов хибриден книжевен квалитет** којшто не е присутен во таков обем и сразмер кај останатите видови книжевни текстови сведочи присуството на терминот **моностих** во именувањето на поглавијата, па дури и во насловите на зборниците со латински едноредни текстови². Особено е индикативен фактот што и збирките од едноредни текстови на **Катон Постариот** (Marcus Porcius Cato; ок. 234 – ок. 149 п.н.е.) коишто според важечките поетички норми од антиката до модерните времиња не и припаѓаат на лириката, се именуваат како “Collectio monostichorum Catonis”. Тоа недвосмислено не упатува на заклучок дека и употребата на терминот „моностих“ на планот на неговите содржински обележја во периодот на ренесансата не се разликува битно од денешната.

Заради поконкретен увид во природата на поетската супстанција излеана во самостојните и инсертните поетски едноредни текстови сочувани од антиката, ќе наведеме рачка потенцијални моностиси од елински и римски автори.

Архилох (поет, 675 - 635 п.н.е.)

- *Како клисура на планини стрмни во младоста бев јас.*
- *Благото на смртните го создаваат грижата и трудот човечки.*

Сафо (поетеса, 620-572 п.н.е.)

- *Лиро, лиро света, подај ми го твојот глас!*
- *Не ми изгледа тешко и небото да го допрам.*

Анакреонт (поет, ок. 570 – ок. 485 п.н.е.)

- *Над седата глава моја, прекрасната Лезбијка на друг око фрла.*
- *Ти, мила кон гостите, дај ми и мене, жедниот, да се напијам.*

Менандр (комедиограф, ок. 342 - ок. 290 п.н.е.)

- *Заклетвите на препредениот маж запиши ги врз вода.*
- *Оној боговите што го сакаат, умира млад.*

² “Carmina ad Hunal dum – ad Sethum – Monosticha” - Columbiani Abbatis; “Monostichon”, series IV, Amberg. 1616-18. - Mattei Zuberi; “Monostichologia”, Amberg 1618.

Катон Постариот (писател, државник, ок. 234 – ок. 149 п.н.е.)

- *Причувај се, откако си победил, за да не ти биде после крива победата.*

- *Душата на вљубениот во туѓо тело живее.*

Марцијал (поет, ок. 40 – ок. 104 п.н.е.)

- *Не се плаши од последниот ден, ама и не призивај го.*

- *Брзо ги рони латиците недолговечното цвеќе на животот.*

Јувенал (сатиричар, ок.60 – ок.130)

- *... Постои ли нешто што би ја одвратило пијаната Венера?*

- *Патникот без пари ќе му пее на разбојникот.*

Авзониј (поет, ок. 310 – ок. 395 н.е.)

- *Риму златен, живеалиште на боговите, меѓу сите градови прв.*

- *Епитаф на Хектор*

Хектор и Троја почиваат во ист гроб - крајот на херојот крај и на татковината беше.

Цитираните антички потенцијални моностихови, независно од околноста што припаѓаат на автори што твореле во временски распон од над илјада години и во неколку различни книжевни жанрови, заедно претставени оставаат впечаток на иста жанровска припадност. Оттаму и не би требало премногу да изненадува фактот што ренесансните составувачи на зборници со латински цитати не пропуштиле повеќе вековната **идентификација на поетскиот едноред** да биде крунисана и со негово **соодветно именување** како **моностих**. За нас сепак останува своевидна тајна одговорот на прашањето - **зошто** уште во периодот на ренесансата, и при јасно препознавање на формалното обележје на потенцијалниот моностих, и при оформеното сознание за поетичката самобитност на моностихот, и покрај постоење на бројни и разновидни моностишни модели - не се напишани и првите авторски моностишија.

(Лапидарните класицистички текстови во Европа)

По углед на антиката, во нововековна Европа, особено во епохата на класицизмот, се негувала и една категорија на анонимно-мајсторски и авторски текстови со т.н. „лапидарен стил“, главно наменски ориентирана во епитафијата и натписите на различни градежни објекти, институции и производи, по углед на антиката. Лапидарноста како ознака, благодарение на карактеристичната одлика на епитафните текстови, од првобитното значење врзано за наменското обележје (врежување во камен), еволуира до синоним за концизност и концетрирана значенска исказност во

книжевните текстови. Тие класицистички авторски епитафи, и покрај нагласената во нив присутност на тонот на одата и јамбскиот ритам согласно на намената, ги поседуваат сите формално-содржински обележја на моностихот. Во овој случај, кога веќе постои и вистински моностих и вистински автор, недостасува само едно ослободување на авторот и на творбата од непосредниот повод на социјалната пригода и од тесната рамка на пригодните, главно епитафски цели и намени.

Така, во околности на неиздиференцирана **чисто книжевна авторска намера** за практикување на моностихот како посебна поетска форма, потенцијалниот моностих останува да суштествува во повеќе облици како нејавно присутен автономен книжевен феномен се до крајот на деветнаесеттиот век и појавата на **првиот авторски моностих** на рускиот поет **Валериј Брјусов** (1873-1924) во **1895 година**.

Меѓу можните причини за временското затегнување на појавата на првиот авторски моностих секако се и природата на книжевната побуда и стравот од едноредната графија.

При создавањето на потенцијалните моностихови авторите од минатото не биле мотивирани од литературни побуди налик на денешните, од потреба да се прави литература заради литература. За нив **формалната зададеност** на моностихот едноставно не постоела како фактор што по некоја основа обврзува, но дури и да постоела, за најголем број од авторите би била второстепена во однос на потребата текстот да се стави во служба на пригодата и содржинската намена.

Стравот од едноредната графија пак е присутен како чувство на графиска сакатост на еднодимензионалната поетската творба. За реалното дејство на оваа фантомска психолошка бариера може да посведочи и секој современ автор којшто меѓу своите белешки имал едноредни поетски текстови, доколку сам себе се прашувал со нив што да прави.

(Првиот авторски моностих на Брјусов)

Модерната историја на моностихот во западните книжевности започнува со моностихот на рускиот поет Валериј Брјусов објавен во 1895 година во летниот број на алманахот „Руски симболисти“, уредуван од негова страна. Текстот на моностихот гласи:

„О склопи ги своите бледи нозе”
(„О закрой свои бледные ноги”)

Објавувањето на првиот авторски моностих несомнено е резултат на присутен сензибилитет за поетска иновација и на осознаена поетичка намера на авторот. Во прилог на реченото зборува следниот цитат од исказ на Брјусов: „Римјаните имале завршени стихотворби во еден ред ... Јас едноставно сакам да направам таков обид со рускиот стих”³. Овој исказ едновремено сведочи дека Брјусов бил запознат со римските едноредни

³ Во (Измайлов А. Литературный Олимп. М. 1911. С. 395),

текстови и дека јасно ја воочил нивната завршеност и автономност како поетски творби.

Придонесот на Брјусов за моностихот е значаен и иновантен по две основи. Брјусов прв го воведува моностихот на книжевна сцена како посебна поетска форма и понудува моностишен модел различен на мотивски и стилистички план од постоечките потенцијални моностишни обрасци во историјата на книжевноста. Афористичноста и пословичноста ја заменува со лебдечко-загадочната атмосфера на бледата нијанса, карактеристична за манирот на симболистичкиот импресионизам, а на стилистички план наместо завршен исказ го применува образецот на народните поговорки, отворен од двете страни за различни значенски контексти. Оваа „случајна“ вонконтекстуалност на првиот моностих ќе стане подоцна речиси вродена одлика, еден вид **поетски модус** за произведување на очудување⁴ и побег од баналните решенија кај голем број моностишија во иднина.

Она што вчудовидува во врска со првиот авторски моностих е фактот што авторскиот влог на Брјусов во целокупниот процес на создавање, објавување и застапување за првиот авторски моностих се сведува **само на еден збор**. На авторски план само зборот „склопи“ („закрой“) е негов, а останатите четири збора се од стих на негов незавршен превод од непозната песна.

Аргументите дека Брјусов со ништо не се погрижил промоцијата на моностихот да биде подоблесна се состојат во следното: моностихот е објавен сам-самотен, без придружба од барем уште неколку други моностишија со кои заедно поцелосно и најнепосредно авторот би ги демонстрирал и сопствената иновантна моностишна поетичка концепција и лично преферираните моностишни мотиви и обрасци; Брјусов не пројавил **никакво јавно поетичко застапување** за новата поетска појава - од едно кусо и непретенциозно образложение за околностите и побудите што го навеле да го напише и објави моностихот, па до амбициозен **сопствен поетички манифест за моностихот**; Брјусов не објавил ниеден друг моностих за време на својот живот, па ниту оние четири свои оригинални моностишија напишани непосредно по објавениот, што значи дека мајсторот не почувствувал вистинска потреба да изведе неколку мелодии на поетскиот инструмент што го изумил, ниту пак го прифатил моностихот како поетско орудие за стихотворни експерименти; Брјусов, тогаш еден од првите, а подоцна и од највидните поети и теоретичари на рускиот симболизам, јавно не се одсвал со полемика или коментар на некој од бројните оркестрирани и негативно интонирани напади на актуелната книжевната критика врз моностихот, препуштајќи поетската промоција на моностихот да се претвори во колатерална штета од идејно-поетичкиот судир со противниците на рускиот симболизам.

⁴ Bo “Kljuc za modernu poeziju” – Vlatko Pavletic , / “Globus “/Zagreb, 1986/-“Faze i modusi ocudnjivanja stvari i zacudivanja pjesmom”, str. 31-50.

Соочени со реалноста на наведената серија од парадоксално пропуштени прилики во прилог на првообјавата на авторскиот моностих и со нејзината непосредна последица по првиот моностих цели деветнаесет години да не биде во Русија објавен ниту еден моностих, нам ни преостанува само да констатираме дека Брјусов со тоа едновременно пропуштил својата ролја на родоначалник на моностихот да ја одигра на ниво што на таквата ролја и прилега и дека моностихот дури **после две децении** ќе ги добие своите вистински родоначалници во лицето на **Василиск Гнедов** (1890 - 1978) и на **Рамон Гомес де ла Серна** [Ramón Gómez de la Serna; 1888 -1963), кои со своите оригинални идеи и книги со моностиси ќе ги постават темелите на моностихот како најнов и респектиран поетски жанр.

*

ЛИТЕРАТУРА

- **“Blago latinskoga jezika”** – Zvonimir Doroghy, SNL, Zagreb, 1986.
- **“Velika enciklopedija aforizama”**, Prosvjeta-Globus, Zagreb, 1984.
- **“Struktura moderne lirike”** – Hugo Fridrih, Stvarnost, Zagreb, 1969.
- **“Kljuc za modernu poeziju”** – Vlatko Pavletic, Globus, Zagreb, 1986.
- **„Тексты“ (стихи. удетероны. Стихи)** -Бурич В.П.// Советский писатель – Москва, 1989.
- **„Моностихи Брюсова: факты и догадки“** - Кузьмин Д. В.// Брюсовские чтения 1996 года. — Ереван: Лингва, 2001.
- **“Отдельно взятый стих прекрасен!”** - Дмитрий Кузьмин // журнал "Арион" (№ 2, 1996).
- **„Маргинальные системы русского стихосложения“** - Кормилов С.И.//М.: МГУ, 1995.
- **„Русский лапидарный «удетерон» и моностих“** - Кормилов С. И. //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991, Т. 50, №2.
- **„Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма“** – Бирюков С.Е. //М., 1994. – с. 288.
- **„Поэтический мастеркласс. Урок второй, одностишный “**–Бирюков С.Е. //М., 2003. – 510 с.

*

(ЗАБЕЛЕШКА: Огледот е објавен во списанието „Современост“ број 4/2007, стр.63-69)

Петко Дабески:

АВТОПОЕТИЧКИ ПОГЛЕД ВРЗ МОНОСТИХОТ КАКО ЛИРСКИ ЖАНР

Наспроти оптимизмот на крилестата изрека дека „краткоста била сестра на талентот“, до пред десетина години токму малите лирски форми и жанрови и во нашата и во светската книжевност стоеја подоставени на маргините од поетската практика и интересирање на книжевната теорија. Сериозна најава за ветувачка промена на ваквата состојба се навестува со се помасовното презентирање и користење на книжевните информации преку електронските страници на интернет. Влагодарение на овој масовен посредник, пред една година се случи и моето лично „открытие“ на моностихот, најновиот лирски жанр од фамилијата на малите лирски форми и жанрови.

Со чудото на поетскиот текст во еден ред првпат сум се соочил уште пред две-три децении преку текстовите на Гомез де ла Серна⁵, Шандор Вереш⁶, Јон Пилат⁷ и Жак Превер⁸, но и покрај моето тогашно искрено воодушевување од духот што провејува вдолж малуречието на поетскиот едноред (нема меѓуредови, а неговата графика прилега на осамена свежо навадена леа засадена со егзотично цвеќе), не ми дошло на ум да помислам дека вреди и сам да се зафаќам со нешто слично. По оваа моја прва средба со едноредните поетски творби настапува едно меѓувреме од над две децении во кое и самиот сум стигнал да објавам десетина песни што содржат едностишија употребени во функција на едностишна строфа, а од случај до случај сум изназапишал (без некаква поетичка концепција или намера) неколку стотини поетски еднореди коишто сум ги именувал „поетски искри“, притоа без да се досетам да повлечам некаква црта на аналогија меѓу сопствените едностишни строфи и „поетски искри“ од една страна и прочитаните пред многу години доблесни едностишни творби од друга. Некакво поетско „погонско слепило“ не ми допуштало да забележам дека и самиот веќе обработувам долго и ревносно една каменеста малузборна лирска нива во најнепосредна близина на некогаш воочените поетски едноредни леи и дека од таквиот труд веќе ми се приподсобрал и сиромашки плод во вид на две објавени поетски книги со лирски минијатури, една со хаику и една антологија на македонската хаику поезија. Секако, до моето вистинско „открытие“ на моностихот дека немаше ниту да дојде без чинот на едно комплементарно пресретнување меѓу новите (за мене) поетско-поетички информации за моностихот и моето претходно лично искуство стекнато во процесот на создавање токму на такви и на него слични поетски творби („поетски искри“, хаику и минијатури). Ако се сведат после толку години сите мои моностишни сметки, под цртата за поетско

⁵ Во тематскиот број на „Градина“-Ниш, број 6/82, стр.81-83.

⁶ Во тематскиот број на „Градина“-Ниш, број 2/80, стр.107-113.

⁷ Во „Antologija rumunske lirike XX veka“, (biblioteka “Orfej”, priredil Radu Flora), // NOLIT-Beograd, 1975//, str.94-97.

⁸ Во “Neke stvari i ostalo” (drugo izdanje) - Žak Prever, //BIGZ-Beograd,1979//, str.173-180.

салдо после ова второ, овојпат би рекол „откровенско“ видување на моностихот, би можел да евидентирам две придобивки. Едната е во изнаоѓањето на соодветно решение за неопределениот (над една деценија) статус на своите „поетски искри“, се разбира преку нивно дообликување во моностишија, а другата е во укажаната, и да речеме искористена можност, да дооформам една лична, во книжевни извори несретната, обединувачка поетика на моностихот и останатите мали лирски форми.

Од една (на претходно наведен долготраен начин освоена) позиција на пристојно прочувствувано автопоетичко сознание за природата на моностихот, без заобикокување би можел да се застапувам и за една во многу нешта сопствена дефиниција на моностихот како „**еднореден поетски** текст со силабо-метричка граница до околу 30 слога, неограничен во поглед на својата графичка, семантичка, синтаксичка, метричка и ритмичка структура“. Според наведената определба произлегува дека моностихот со самиот факт што се протега од еден поетски молк, преку една буква, до околу триесет слога, го има резервирано за себе граничниот најмалузборен простор меѓу кусите типови поетски текстови. Со моностихот во заеднички текст-количински пресек и во негово непосредно соседство се наоѓаат текстовите од фамилијата на останатите мали лирски форми и жанрови.

Званичната историја на моностихот како самостојна лирска форма започнува со објавувањето на првиот авторски моностих на рускиот поет Брјусов во 1895 година во алманахот „Руски симболисти“. Жалната околност да биде објавен како еден единствен едноред и без никаква поетичка подршка од авторот, првиот авторски моностих во суштина и тогаш не можел поинаку да се доживее освен како кукавички подметнат пробен поетски камен на рускиот симболизам, со поразна последица да не биде објавен ниеден моностих во земјата на неговото раѓање во следните 19 години, се до настапот на книжевната сцена на челниците на рускиот футуризам. Некаде до шеесеттите години на 20. век моностихот во **светски рамки** се позачестено се практикува како самостојна и авторски секогаш силно индивидуализирана лирска куса форма, не ретко од автор до автор и различно именувана, за да се конституира, благодареејќи на широката примена и жанровската специфичност и препознатливост, во посебен лирски жанр

Ако се има предвид дека поетската форма е множество од текстови коешто се одликува со еден или неколку заеднички формални признаци, а поетскиот жанр дека е множество на текстови коешто се одликува со заеднички признаци и на формален и на содржински план, со оглед на содржинската слобода на моностихот на прв поглед се чинат дискутабилни потребните услови моностихот да ја надрасне рамката на поетската форма. Меѓутоа, надраснувачкиот потенцијал на моностихот не се темели врз претходен канонски рецепт на книжевната теорија; тој е сумарна последица на бавни и повеќе вековни еволутивни промени на книжевната реалност, хибридна поетска резултанта произлезена од едно долготрајно вкрстување

на особеностите на бројни жанровски разноприпадни поетски текстови од работ на долната граница на краткоста. Хибридноста, покрај едноредната текстографија и содржинската ненормираност, се вредува меѓу основните поетички обележја на моностихот и сочинува, со претходните две, една спрегната тријада на особености повеќе од доволна за жанровска диференцијација на моностихот во однос на останатите поетски форми и жанрови.

Во прилог на гледиштето за хибридната природа дури и на самата формална страна на моностихот зборуваат и опозитно поставените обиди на руските теоретичари да го дефинираат едноредот или како „ниту стих, ниту проза“⁹ или како „и стих и проза“¹⁰. Доколку се појде од околноста дека графијата на вообичаениот текст е во две димензии, а едноредот во прва апстракција е само точка или отсечка, едноредниот текст е еден вид состојба пред „големата експлозија“ на текстот од точка и линија во графиска површина, па неговата формална природа покрај тоа што е во стихо-прозен поглед хибридна, како графија на текст е и „примордијална“ во однос на сите останати видови текстови.

Хибридноста на моностихот на содржински план е очигледна со оглед на неговата содржинска безусловност и на бројноста на видовите прототипни еднореди создавани и користени со векови и во писмената и во усмената литературна традиција. Од широкиот спектар на можни жанровски мешања во моностихот, на неговите автори најсилно им се наметнуваат комбинациите меѓу вообичаената лирска песна, епиграмот, афоризмот, хаику творбата и поговорката. Хибридизацијата на моностихот на содржински план е особено интензивирана во творештвото на застапниците на модернистичките поетски тенденции, од почетокот на 20. век до денеска, со незаситна намера и на најтесен вербален простор да се остварува изненадување преку пречекорување на вообичаеното смисловно и жанровско очекување. Секако, и ваквите поетички убедливи жанровски особености на моностихот не би биле доволни сами по себе да создадат жив лирски жанр, доколку после седумдесетина години од појавата на првиот авторски моностих не беа создадени во светската, а особено и за големо чудо во руската книжевност, **толкав број** творечки успешни моностишни примероци и со такви специфични поетски одлики што до гола очигледност го издвојуваат (моностихот) како препознатлив во споредба со другите книжевни форми и жанрови. Во последните неколку децении, наспроти вообичаената инерција на книжевната теорија во однос на книжевната пракса, фактот за успешната жанровска промоција на моностихот **во светот** веќе е проследен и поткрепен и со бројни теоретски согледувања за моностихот како нов и модерен книжевен феномен.

Во современата светска моностишна продукција покрај стилизираниот поетски исказ, карактеристичен за традиционалната лирска минијатура,

⁹ Во – „Тексты“ (стихи. удетероны. Стихи) -Бурич В.П.// Советский писатель – Москва, 1989.//, стр. 143-156.

¹⁰ Во – „Русский лапидарный «удетерон» и моностих“-Кормилов С. И. //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991, Т. 50, №2//, стр. 124-134.

често се среќаваат комбинирани исказни модели од познатите мали поетски форми и жанрови (епиграмот, епиграфот, епитафот, пословицата, поговорката, гатанката, афоризмот, проширениот класичен јапонски хаику) од кои впрочем се има дистанцирано традиционалната лирика. Во вообичаена примена се и постапките на моностишна „преработка“ на познати пословици, мудри изреки и афоризми, не толку заради пародирање на истите колку заради извлекување на нова изненадувачка смисла преку прикладна и мала во вербален поглед „опозитна модификација“. Оваа постапка најчесто е на работ од ризикот и доколку еден ист автор со неа почесто се ползува, индицира склоност на постмодернистичко потпирање врз туѓа инспирација и тогаш кога не е во прашање некаков степен на намерно плагирање. Наспроти малиот вербален простор, веројатноста пак од воочливо совпаѓање на моностихот (според неговото конкретно вербално решение) со некој туѓ претходно објавен авторски или потенцијален моностих е незначителна, освен донекаде кај моностишијата со афористична ориентација, се разбира доколку ваквите „совпаѓања“ не се резултат на недопуштено упаѓање во туѓи авторски атари.

За разлика од „тврдите“ по форма и нормираните по други поетички основи мали лирски фоми и жанрови, моностихот има зачудувачки капацитет за доаѓање до израз на авторската индивидуалност и препознатливост. Моностишниот простор до триесетина слога при владеење во него на специфичните законитости на поетиката на концизноста не е ниту навидум тесен, напротив, на авторот му обезбедува доволно широки можности за избор и на сопствена силабо-метричка рамка и на сопствен моностишен исказ. Претходно реченото наоѓа поткрепа и во фактот што денес дури и озваничената книжевна теорија неколкумина моностишни автори во светот ги признава, заради длабоко личниот авторски печат втиснат во нивните моностишија, за творци на „авторски жанр“ во рамките на постојниот моностишен жанр.

Во природата на модерниот моностих е да се користи како терен за демонстрација на формални експерименти од различна провениенција, но и како погодна можност значителен број од веќе испробаните поетички постапки да бидат прифатени како прилични модуси токму за моностихот (синтаксичка неопределеност, двозначност, двосмисленост, повеќесмисленост, вонконтекстуалност, еднострана или двестрана истргнатост од контекстот, игрозборност, конкретистичка графика и друго).

Сите претходно накусо наведени околности во врска со појавата и особеностите на моностихот како модерен лирски жанр укажуваат дека моностихот е навистина фасцинантен поетски феномен, достоин за сериозно внимание.

Овој општо-информативен есеј за моностихот како **модерен лирски жанр во светот** е едновремено и еден вид автопоетичка исповед на авторот за некои негови лични побуди и причини што го навеле и самиот да го прифати моностихот како сопствено поетско орудие. Есејот е пишуван и во надеж дека ќе допре и до читателите и до авторите на хаику поезијата, поетската минијатура и афоризмот, до оние на коишто им е блиска поети-

ката на концизноста, но и со блага преднамера некои од овде изнесените податоци и гледишта да бидат за некого токму онаа прашина врз тасот од терезијата на поетското интересирање, пресудна за воведување во чародејните тајни на моностихот.

(ЗАБЕЛЕШКА: Огледот е објавен во списанието „СИНТЕЗИ“ број 8/2007, стр.65-66)

Петко Дабески:

АВТОПОЕТИЧКИ ПОГЛЕД ВРЗ ХАИКУМОНОСТИХОТ

(невестинскиот превез врз лицето на лирската форма)

Хаикумоностихот како поетски текст испишан во еден ред, со **слоговен распон** до околу триесет слога и **вграден хаику момент** - речиси сум го чувствувал како посебен поетски ентитет и пред да го напишам првиот сопствен текст според нему својствениот поетички образец. Сепак, за дообликување на едно заокружено и прочувствувано поетичко сознание во однос на хаикумоностихот како посебна, автономна мала лирска форма, пресудни за мене беа три околности: претходното прифаќање на **моностихот** како сопствено поетско орудие, чинот на преобликување на дел од своите тристишни хаику во моностишија, и, поодамна вооченото присуство на **прикриени проширени хаику модели** во повеќе успешни моностишија и лирски минијатури од други автори.

За околностите што погодувале да го прифатам моностихот како составен дел од својата поетска практика овде на би се задржувал, со оглед на тоа што за истото се имам веќе претходно произнесено во есејот **„Автопоетички поглед врз моностихот како лирски жанр“¹¹**.

Причината пак за да преобликувам дел од своите необјавени хаику во моностишија не произлезе од некаква претходна поетичка концепција којашто би бил обврзан да ја илустрирам и потврдувам со соодветни поетски текстови, туку од вообичаена прагматична потреба да го подигнам затеченото ниво на поетска експресија на сопствените веќе напишани хаику. Имено, при препрочитување на сопствените необјавени хаику од позиција на некакво меѓувремено стекнато побогато животно и хаику искуство, ми се наметнуваше впечаток дека голем број од нив не „звучат“ доволно природно и убедително за нивно претставување пред јавноста. При самата корекција на расположливите хаику текстови бев речиси воден од некое послободно хаику чувство и сознание, несопнато од потреба и обврска за броење на слогови, а во насока на поизострена експликација на основната идеја на исказот, без да се ретушира притоа нивната хаику суштина, недореченост и фрагментарност. Крајниот резултат на изведените според наведената водечка идеја корективни трансформации на текстовите од **тристишни хаику** со силабичка рамка од околу 17 слога во **слободни хаику** испишани во еден ред, т.е. во **хаикумоностишија** со должина до околу триесет слога, испадна, барем за моето чувствување на границите на поетското, според она библиското „и виде Бог дека е добро“.

Првите свои и вака создадени хаикумоностишија, не сакајќи да ги пуштам под ова симбиотичко име пред литературната јавност наслепо и без никаква теориска поддршка, ги објавив заедно со другите типови свои монос-

¹¹ Објавен во списанието „Синтези“ – Скопје, број 8/2007, стр. 65-66.

тишија во македонската **книжевна периодика**¹², останувајќи во обврска првата посебна рачка со **хаикумоностишија** да биде објавена со застапничка за нив придружба во лицето на овој есеј за мојот автопоетички поглед врз хаикумоностихот. Само заради илустрација на крајниот исход од претходно посочената преобразба на тристишните хаику во моностишија со задржани хаику одлики, овде ќе наведат само неколку од таквите претходно објавени моностишија:

Го прашуваат само колку да се види дека не ќе може по неговото ...

*

... погледот ми се шутка од дрво на дрво следејќи го врапчето !

*

Колоната врви се со исто темпо, а на опашот се некој поттрчува ...

*

Среде бел пламен од расцутена слива палав глас од невидлив славеј ...

**(првите неидентификувани хаикумоностишија
кај основоположниците на моностихот)**

Далеку пред овој мој обид да се дефинира хаикумоностихот како нова лирска форма меѓу малите лирски форми и жанрови, во неиздиференциран облик хаикумоностихот е присутен уште кај основоположниците на моностихот.

За своите малузборни текстови, од самиот автор наречени **грегери**, објавени во книга со истиот наслов уште во 1920 година, шпанскоиот писател **Рамон Гомес де ла Серна** (1888-1963) ќе рече дека се **хаику во проза**¹³. Наспроти тоа што најголемиот број од грегериите не се реализирани како хаику искази (нивното главно обележје е откривањето на парадоксалните аспекти на секојдневните нешта, а не постапката на воведување во хаику ситуации), следниве неколку негови грегери според своите одлики не се далеку од една чиста илустрација за оправданоста на нивното именување од страна на Р. Г. де ла Серна како хаику во проза:

- *Затворениците зад решетките ја гледаат слободата на скара.*

*

- *Ластовиците го ставаат небото под наводници.*

*

- *Мачорот ве загледува како да сте неговиот часовник.*

*

- *Има воздишки коишто го поврзуваат животот со смртта.*

¹² Објавено во скопските списанијата „Портал“, број 21/22//2007; „Современост“, број 4/2007; „Синтези“, број 7/2007; „Разгледи“, број 3/2007; „Житие“ број 4-5/2008.

¹³ Види: „Gregerije“ (Greguerias) - Ramon Gomes de la Serna // Feniks libris - Beograd, 2005.

Во прилог на изнесеното становиште за постоење на хакумоностиш-ни текстови уште меѓу првите авторски моностишија, како дополнение ќе наведеме и неколку насловени поетски еднореди од романскиот поет **Јон Пилат** (1891-1946), објавени во книгата „*Песни во еден стих*“¹⁴, издадена во 1935 година.

- Песна во еден стих

Осамен кавал, а колку одеци во шумата ...

*

- Вечер во Воронеж

Пред светците на иконостасот клечеше самракот.

*

- Плажа

Песок, бранови, пена и школки – а тебе од никаде ...

*

- Стариот Турчин

Врши избор од клањањето од Илјада и една ноќ.

Првата заедничка одлика на наведените осум моностишија е што поседуваат доловена претстава на конкретен настан од стварноста којшто се случува во одреден миг и пред очите на лирскиот субјект, било да е тој во него во ролја на сведок или учесник. Ваквото вербално дофаќање на поетска „снимка“ од физичката или психичката реалност најпрво и најдоследно е применувано во јапонската класична хаку поезија, а за нејзино означување вообичаено се користи терминот **хаку момент**.

Втората заедничка особеност на посочените моностишија е што нивната слоговна должина се движи од 15 до 20 слога, т.е. во дозволените граници на отстапување од зададената класична силабичка хаку рамка од 17 слога, па сите наведени моностишија имаат едновремено одлики не само на хакумоностиш, туку и на традиционален хаку испишан како едноред.

Од наведените поетски текстови јасно е воочливо дека допирните точки меѓу одликите на јапонскиот класичен хаку и европскиот моностиш се присутни уште во моностишијата на најзначајните родоначалници на моностишот, независно од околноста што до публикување на посеопфатни и позадлабочени сознанија за класичната јапонска хаку поезија вон од Јапан ќе се чека дури до средината на дваесеттиот век. Во овој контекст за одбележување е и фактот дека Р. Г. де ла Серна со самиот чин на именување на сопствените поетски еднореди како **хаку во проза** го става акцентот врз **хаку сродноста**, додека Пилат со својот термин **песни во еден стих** става знак на равенство меѓу своите поетски еднореди и моностишот како лирска форма.

¹⁴ Види: “Antologija rumunske lirike XX veka”// NOLIT-Beograd, 1975.

(латентниот хакумоностих во лирските минијатури)

Хакумоностихот често е присутен во имплицитна форма како прикриен (латентен) хакумоностих во различни поетски текстови во стих и проза, особено во лирските минијатури во слободен стих. За илустрација ќе наведеме неколку карактеристични примери.

Следните четири минијатури се од **Александар Ристовиќ** (1933 -1994), извонреден и ретко самосвоен поет, за жал се уште недовреднуван според вистинска заслуга во српската книжевност. Во неговите **слободни тристишија**¹⁵ е присутно едно острастено дофаќање на суптилни сетилни мигови и парадоксални ситуации од мотивскиот домен на секојдневното и навидум непоетичното, според духот неверојатно сродни на хаку позијата, особено на онаа од Бусон и Иса.

- *Јаболката ни отскокнуваат од плеќи / присобирајќи ги другите / под недарежливото дрво.*

*

- *Прасето се подрасположило / во кадата за капење. / Газдата го гилика / со долгиот нож.*

*

- *Подражаваат една друга / капките на дождот, лизгајќи се / вдоль осветлениот прозор.*

*

- *Еден војник го чита Лајбниц / во празната касарна. / Потоа ги пребројува цокулите.*

А еве како своевидно нарачано надополнение и неколку прекрасни лирски минијатури од **Владимир Бурич** (1934-1996)¹⁶, најдоследниот застапник на слободниот стих во руската поезија, со необемно, но особено оригинално и значајно поетско и книжевно-теориско творештво :

- Ноќ

Лежам наплеќи / и гледам во таванот / со уши полни со солзи

*

- *Ете и лицето свикна на бричење / А време е да се умира*

*

- *Па зошто да се плашам од умирачка / ако занокувам со молитва / да ме надживеат сите*

*

- *Одам по вода / и по дното на моето ведро / се удираат главички од камилица*

¹⁵ Објавени во „Слепа куќа и видовити станари“ – Александар Ристовиќ//Нолит – Београд, 1985; и во „Platno“ – Aleksandar Ristić // Narodna knjiga – Beograd, 1989.

¹⁶ Објавени во – „Тексты“ (Стихи. Удтероны. Проза) - Бурич В.П. // Советский писатель – Москва, 1989.

Најмалу што може да се рече за секоја од наведените осум лирски минијатури на Ристовиќ и Бурич, покрај тоа што несомнено сите оставаат извонреден естетски впечаток, е дека **поседуваат хаику момент**. Освен тристишието **Ноќ** на Бурич коешто дури и според бројот на слогови не отстапува од допуштениот слоговен квантум на хаику творбата, сите останати минијатури значително ја надминуваат вообичаената хаику силабичка рамка од 17 слога и во суштина претставуваат еден вид **проширени хаику творби**. При замена на стихотворната форма на текстот од овие минијатури со едноред, очигледно би добиле извонредни хаикумоностишија, не помалу уметнички впечатливи од нивната претходна стихувана верзија.

(обид да се изведе дефиниција на хаикумоностихот)

Дефиницијата на **хаикумоностихот**, земајќи ги предвид особеностите на наведените и на бројни слични на нив примери, може да се изведе поаѓајќи од поимите **моностих** и **хаику** како претходно веќе познати факти¹⁷, при што како најконцизна се наметнува дефиницијата: **хаикумоностихот е моностих што содржи хаику момент**. Со намера да се намали во овој текст потребата од дополнителни информации во врска со особеностите на моностихот, ќе наведам една поразвиена дефиниција за хаикумоностихот: **хаикумоностихот е поетски едноред со силабичка скала до околу триесет слога и со задолжителен хаику момент, без дополнителни жанровски зададености во поглед на неговата семантичка, синтаксичка, метричка и ритмичка структура**.

Со преземањето на **хаику моментот** и за сопствен жанровски зададен елемент, хаикумоностихот е во суштина поетски пород на класичниот јапонски хаику и своевиден преемник на неговата лирска природа. Оваа битна околност налага и **образложението** на дефиницијата на хаикумоностихот да се потпира врз соодветна **елаборација на хаику моментот**. Но, со оглед на поетичката генеза и изворната употреба на хаику моментот, неразделно поврзани со класичниот јапонски хаику, неопходен е најнужен елаборациски опфат и на основните **заеднички одлики и соодноси на ниво на жанровска зададеност** на класичниот јапонски хаику и хаикумоностихот.

Секоја споредба меѓу **класичниот јапонски хаику** и **хаикумоностихот** би морала да тргне од фактот дека класичниот јапонски хаику е **најнормираниот лирски жанр** во светската поезија. На ниво на жанровски признаци тој поседува хаику **силабичка рамка од 17 слога**, **хаику метрички образец од 5,7,5 слога**, **хаику момент**, збор за сезонска приврзаност **киго** и **хаику естетички побарувања**, а хаикумоностихот на ниво на жанровска зададеност е определен само со **моностишна силабичка скала** и **хаику момент**. Според тоа, за потребите на овој есеј

¹⁷ Дефиницијата на моностихот е дадена во текстот на авторот „Од недефиниран едноред до авторски моностих“, објавен во списанието „Современост“ – Скопје, број 4/2007, стр. 63-69

целисходно е нашето внимание селективно да биде насочено само кон **хаику моментот**, **исказните средства** својствани на вербалниот приказ на хаику моментот, **силабичкиот сооднос** меѓу класичниот хаику и хаикумоностихот и **едноредноста**.

(хаику моментот во класичниот хаику и хаикумоностихот)

Хаику моментот - единствената заедничка одлика од ранг на жанров- ска зададеност и на класичниот хаику и на хаикумоностихот има клучно структурно значење и суштинска поетичка ролја за обликување на природата и семантичкиот капацитет на нивниот лирски исказ, а самото присуство на хаику моментот и во хаикумоностихот има за резултат дури и хаикумоностихот да се восприема како посебен вид на слободен и (главно) проширен хаику.

Хаику моментот како поетски феномен поседува три различни, временски фазно поместени нивоа на пресликување на содржината од зафатениот базичен (оригинален) просторно-временски фрагмент од стварноста: **ниво на перцепција (ментална слика)**, **ниво на вербален приказ** и **ниво на рецепција**.

Самата околност што токму еден просторно-временски фрагмент од реалноста во класичниот јапонски хаику е земен за централен и фокусиран предмет на поетската опсервација се доведува во тесна корелација, не ретко и пренагласувана, со далекуисточните тао и зен-будистички религиско-филозофски убедувања, според кои во космички рамки постои покрај динамичното партнерско единство на спротивностите (Јин и Јанг) и рамнозначност меѓу најмалото (фрагментот) и целината, меѓу мигот и вечноста.

Нивото на перцепција е првото субјективно лице на хаику моментот. Како непосредно доживеан одраз на опсервируаниот фрагмент од стварноста (оригиналот), ова ниво ја содржи полнотата на поетовото сетилно, интуитивно, емотивно и рефлексивно восприемање на реалноста на фрагментот и му служи на авторот како иницијална мотивациска подлога истото да го регистрира и сподели со другите.

Во одредени околности на отстапување од култот на негување на непосредното хаику доживување, наместо фрагмент на физичката реалност за предмет на поетското хаику интересирање може да биде одбран и фрагмент од психичката реалност, извлечен намерно од меморијата на авторот, придобен од спонтан наплив на присеќавање, преземен од содржините на сонот, од видението или од поетската вообразба. Во таков случај отсуствува перцепција на фрагмент од физичката реалност, па улогата на перцептивното ниво како прво субјективно лице на хаику моментот ја презема нивото на иницијалната психичка претстава на опсервируаниот психофрагмент.

Нивото на вербален прикз на хаику моментот е сумарен резултат на оствареното вербално **пресликување** на содржината од авторовата перцепција (ментална слика) во содржина на **вербална слика**. Во оваа **хаику слика нацртана со зборови** во исказен поглед **доминира** говорот на **вербално доловената сликовност** над говорот на нејзината поетската фраза, што значи дека за сметка на **искажувачката функција** својствена за обичниот лирски текст, во хаику вербалната слика на хаику моментот е поизразена **прикажувачката функција**, примерена за драмската поезија, филмот, архитектурата и ликовните уметности.

Основен признак за препознавање на присуство на хаику момент во хаику исказот е **впечатокот** дека хаику настанот се одвива **токму овде и токму сега**. Индукцијата на наведениот впечаток се остварува главно преку примена на стилско-прикажувачките постапки: **експозиција, конкретизација и актуелизација**.

Со **експозицијата** хаику ситуацијата се доведува во **крупен просто-рен план** заради создавање стерео ефект (користен и во синеастиката) којшто повлекува впечаток како и самиот автор или читател да е вовлечен во хаику случувањето, во својство на неутрален сведок или засегнат учесник.

Конкретизацијата се остварува преку именување на опсервираните објекти со термини што означуваат поими од понизок ранг на воопштување, со цел да се обезбеди поконкретно, попрецизно и поживородно исцртување на вербалната слика.

Актуелизацијата е своевидно доведување на временската димензија на хаику моментот во **преден временски план**. Нејзиното присуство се манифестира како ефект на заронетост на хаику настанот во конкретно време коешто се уште трае на фонот на хаику приказот. Таа е највоочлива и **најнезаобиколна** од трите наведени постапки за спомнатото „овде и сега“ позиционирање на хаику моментот. Се остварува преку соодветна морфосинтаксичка модулација на лексичките единици од хаику исказот, главно без употреба на прилози за место и време. Нејзиното присуство е јасно препознатливо и претставува основен и **доволен индикатор** за постоење на хаику момент и во хаику творбата и во хаикумоностихот.

Во прилог на застапуваното гледиште за клучната и суштинска улога на хаику моментот во хаику творбата сами се наметнуваат за цитирање и мислењата на двајца авторитетни познавачи на хаику поезијата.

Еден од најуспешните нејапонски хаику поети во светот, **Хакет** (James W. Hackett)¹⁸ во својот скратен **список на препораки од 9 точки** уште во насловот подвлекува: „**Хаику моментот е темел на хаику песната**“. Истото гледиште Хакет го варира во точката 3. од споменатиот список со исказот „**Хаику песната е литературен израз на хаику момен- тот**“, а го детализира во точка 6. со препораката: „**Треба да се употреби**

¹⁸ Во (http://www.karolina-riječka.com/kako_pisati_haiku.html)

сегашно време, како настанот да се случува токму сега, за да би се почувствувал непосредно и директно“.

Во поглед на карактеристичната **сегашност** на времето на хаику дејствието речиси идентично значење има и една од хаику препораките на **Девиде**¹⁹, најзначајниот популаризатор на хаику поезијата на јужнословенските простори, која гласи: „**Времето во коешто хаику се случува е речиси без исклучок сегашноста – хаику е поезија на овде и сега**“.

Во однос на задолжителното всидрување на хаику моментот за позицијата „**сега и овде**“ вреди да се спомне и делимично оспорувачки нагласеното гледиште на јапонскиот хаику истражувач **Харуо Сиране**²⁰, познат по своите заложби за разобличување на одредени митови за хаику поезијата создадени од страна на некои нејзини западни поклонници и проучувачи. Според него, во класичниот јапонски хаику исказ постојат две поетски оски – хоризонтална, врз која се сложени сегашноста и современоста, и вертикална, којашто се простира во минатото, кон историските настани и прет-ходните книжевни контексти. Признавајќи го фактот дека самата природа на хаику творбата налага свртеност кон мотивите на секојдневието, Сиране, во прилог на својата теза дека позицијата „овде и сега“ не е изворно хаику-поетичко побарување, се повикува на едно мислење на Башо дека поетот, ако сака да ја одбегне површноста, треба „да се движи“ по двете оски. И ако сам по себе точен, овој навод на Сиране за незадолжителната **актуелност** на хаику мотивите не може да се прифати како факт за релативизирање и на **актуелизацијата** на хаику моментот, од причина што двете спомнати временски оски на Сиране се положени во сосема подруга координатна рамнина од онаа врз којашто се повлечени временските координати на позицијата „овде и сега“. Имено, она „**сега**“ од „**овде и сега**“ (моделирано со актуелизација на хаику моментот), означува **граматичка временска димензија**, поврзана со **прикажувачката функција** на хаику творбата, а со „**сега**“ во временскиот координатен систем на Сиране се означува само хронолошката димензија на хаику мотивите. После сето претходно речено преостанува само да се донагласи дека токму присуството на позицијата „овде и сега“ во хаику моментот им го обезбедува и на хаику творбата и на хаикумоностихот она исклучително својство да бидат **лирика на прикажување**, а не на искажување.

Присутната блискост, па и преклопливост на димензиите на вербалниот простор на класичниот хаику и на хаикумоностихот **не остава простор** во поетиичка смисла ролјата на хаику моментот во нив **битно да се разли-**

¹⁹ Во (V. Devidé: *Japanska haiku poezija i njen kulturnopovijesni okvir*, Cankarjeva založba, Ljubljana - Zagreb, 1985)

²⁰ Харуо Сиране[ЗА ПРЕДЕЛЫ "МГНОВЕНИЯ ХАЙКУ": Басё, Бусон и мифы современного хайку] // *Альманах „Тритон“* “ N3 и „Лягушатник“ N12, зима 2002-2003;

кува. Таквата околност повлекува и идентична последица: отсуството на хаику момент претставува потребен и доволен индикатор за оцена дека некоја поетска творба со запазен хаику метрички образец не е хаику, односно, дека еден моностих без хаику момент не е хаикумоностих.

Нивото на рецепција на хаику моментот се манифестира како процес на читателска реконструкција на перцепираната авторова ментална слика врз основа од вербалниот приказ на хаику моментот. За вообличување на полнозначна читателска ментална претстава секако не е доволна скудната вербална скица без ангажирано посредување на чулното, создајното, емотивното и спиритуалното искуство на читателот. Оттаму и не е чудо што рецепцијата на хаику моментот во последните четири века се здобила со статус на креативна интерпретација на префинет малузборен поетски инструмент, со претензии насочени и кон можно досегнување на ментални проблесоци карактеристични за мигови на духовно просветление.

**(исказните средства
својствени на вербалниот приказ на хаику моментот)**

Основните поетички чинители што го обликуваат вербалниот приказ на хаику моментот, а со тоа и **изворната исказност** на класичниот хаику и **специфичната исказност** на хаикумоностихот, се: **лаконичноста, насочената недореченост и невербалниот говор.** Сите тие се непосредно сообразени со природата на хаику моментот и предопределени со граничната редукација на јазичните исказни единици, во класичниот хаику на 17 слога и во хаикумоностихот до околу 30 слога. Во така зададен екстремно тесен вербален простор и не би имало место во значенски поглед од поетскиот исказ нешто поветувачко да се очекува, ако не би била применета една специјална **исказност со минус вербални средства**, построена врз **поетиката на малузборството и молкот**, препознатлива по слово и дух пред се во текстовите на зен-будистичките коани, користени како подготвителни тестови за ненадејно постигнување на повишена свесност и способност на созерцание. Исказно-прикажувачката резултанта на наведените поетички чинители заедно, се здобива со дополнителна моќ на алузивно-сугестивен (намекливо-внушителен) спроводник на перцепираната семантика на мигот и станува еден вид преводник на поетските значења од рационалното рамниште на вербалната конвенционална означеност кон интуитивно-искуствените рамништа на медитативноста и асоцијативноста.

Лаконичноста е изнудена особеност на исказноста и на хаику творбата и на хаикумоностихот, по сила на нивната малузборна жанровска зададеност. Вербалниот приказ на хаику моментот не може поинаку да биде остварен освен како **лаконична вербална скица.** Лаконичноста, инаку позната уште од Антиката, не се здобила со особена привлечност и

поширока примена во поетската традиција на Западот, како заради ограничувањата што му ги наметнува на исказот, така и заради околноста што таа сама по себе, без останатите хаику чинители во кои е рефлектиран духот на Истокот, не е во состојба од минусот на вербални средства да создаде посебен, само за хаику творбата својствен исказен квалитет, непознат за останатите поетски (не само лирски) жанрови и видови.

Насочената недореченост е иманентно својство на вербалниот приказ на хаику моментот, а со тоа и на хаику творбата и на хаикумонос- тихот, барем од две причини – првата лежи во крајната редукција на единиците за неговиот вербален приказ, а втората извира од сознанието дека **навестеното** е побогато со содржини од **вербално именуваното**. За именување на ефектот на насочената недореченост некои хаику аналитичари се користат со сликовитата аналогија **ефект на недоизграден мост**²¹. Присуството на ваквата недореченост упатува на креативно, но не и на произволно доодгатнување на алузивните и сугерираниите значења на поетскиот текст. Насочената недореченост како веќе проверена стилска постапка денес се среќава применета и во други типови книжевни текстови.

Невербалниот говор во вербалниот приказ на хаику моментот е присутен преку **колажно** (во филмската уметност познато како **монтажно**) **јукстапозиционирање** (сопоставување) на семантиката на неговите зборовни групи (здивови) и нивно ставање во функција на засилувачи на ефектите на дополнителнозначноста и поетиката на молкот. Имено, разликата на семантичките потенцијали на доведените во јукстапозиција зборовни групи создава поетски напон којшто генерира дополнителни значења на планот на концептуалната и емотивната асоцијативност, преднамерно насочени за доловување на неискажливото.

(силабичкиот сооднос меѓу хаикумоностихот и класичниот хаику)

Силабичкиот сооднос меѓу хаикумоностихот и класичниот хаику се пројавува преку соодносот меѓу хаикумоностишната скала (од еден до околу триесет слога) и хаику силабичката рамка (од 17 слога). Околноста што хаику силабичката рамка зазема само тесен сегмент од релативно поширокот распон на хаикумоностишната силабичка скала има за последица во бројнослововен поглед хаику творбата да претставува подмножество на хаикумоностихот. Со оглед пак на поетичката и естетичката неусловеност на хаикумоностихот, следува дека и секој хаику е едновремено и хаикумоностих, те. дека **хаику творбата е само специјален случај на хаикумо- ностих**. Обратно, **секој хаикумоностих не**

²¹ Види „Что такое хайку?“ – Алексей Андреев // <http://haiku.ru/frog/def.htm>

е хаику, зашто хаикумонос-тихот најчесто излегува надвор од границите на повеќето од споменатите жанровски хаику зададености.

Во тесниот сегмент од само 30 слога на моностишната силабичка скала присутен е неверојатен феномен на изразита промена на исказните одлики и можности вдолж самата скала, небаре секој исказ со одреден број слогови да претставува типка од поетска клавијатура со сопствена интонациска и експресивна фреквенција.

Денес, барем на поетите што го користат исказниот предел до околу 30 слога, веќе им е јасно зашто во европската поезија до почетокот на дваесеттиот век не се среќаваат поетски творби со вербален обем од првите две третини од моностишната скала. Причината лежи во околноста што најкусите поетски текстови, особено оние до дваесет слога, немаат доволна исказна сила да создадат поетска тензија при користење на вербалните средства само според законитостите на конвенционалната поетика. Без дополнителното поетско дејство на средствата и постапките применети при вербалното пресликување на хаику моментот, а примерени на поетиката на **недореченоста и молкот**, за првпат концепциски применета во јапонската хаику поезија со претензија за улов на недофатливото, при секое спуштање од дваесетина слога надолу поетскиот исказ останува без потребниот семантички капацитет, сведувајќи се најчесто на празна телеграфска лапидарност, на сува лаконичност, на неодредености и произволни значења, аналогни на оние припадни на решенијата на систем од **ен** равенки со **ен+една** непозната. Според „силата“ на наведеното, во сегментот до дваесет слога од хаикумоноштишната скала нема издржано оправдување поетиката на хаикумоноштихот да се дистанцира од поетичкото наследство на класичниот јапонски хаику.

Но, за постоење на хаикумоноштихот како посебна и подруга од се друго куса лирска форма и не би имало особено оправдување кога самиот автор што ора во нивата на малузборството не би чувствувал **насушна потреба** од оној **вишок од околу десет слога** над хаику силабичката рамка што се во посед на хаикумоноштихот. Тие, навидум никакви до десет слога, на авторот свикнат на хаику исказ му обезбедуваат значително зголемен степен на поетска слобода, а на хаикумоноштихот поетички статус на своевиден **слободен хаику без хаику рамка**.

Меѓу покарактеристичните последици на силабичкиот сооднос меѓу хаикумоноштихот и класичниот хаику е и неможноста да се примени во хаикумоноштихот некаква фиксирана силабо-метричка структура аналогна на жанровски препознатливиот метрички образец 5,7,5 кај класичниот хаику. Заради слогобројната подвижност на хаикумоноштишниот исказ, непродуктивен би бил секој обид да се нормира бројот на паузите, а уште помалу да им се утврдуваат фиксни силабички позиции. Дали конкретниот хаикумоноштих ќе се обликува испрекинуван со паузи или како еден здив од монолитна реченица зависи и од типот на исказот и од поетскиот вкус на авторот. Со приклучување кон монолитност на хаикумоноштихот исказната интонација се здобива со плавност и забрзување, а со присуството на паузи

се обезбедува побогат спектар на емотивно нијансирање и позасилено синхронно взаимодействие на сопоставените содржини на сликата или настанот зафатени со хаику моментот..

(едноредноста кај хаикумоностихот и класичниот хаику)

Едноредноста хаикумоностихот ја презема од моностихот, но таа претставува едновременно и дополнителна заедничка особеност меѓу хаикумоностихот и оригиналниот класичен јапонски хаику. Самите Јапонци своите хаику ги испишуваат со идеограмско писмо во еден, два или три вертикални реда, односно како **хоризонтален едноред**, со латинично фонетско писмо најчесто како **едноред**, а по углед на Запад и како тристишије. Прифатеното графичко разбивање на преведуваниите класични јапонски хаику на три стиха од 5, 7, 5 слога всушност е само европеизирана стиховна адаптација на изворниот класичен јапонски хаику едноред според западни стихотворни назови. Имено, постоењето на две паузи со нагласена синтаксичко-интонациска функција во едноредниот класичен јапонски хаику исказ, од страна на првите нејапонски преведувачи и истражувачи на јапонската хаику поезија е прифатено како присуство на две **стихоразделни паузи**, со последица и класичниот јапонски хаику вон од Јапан вообичаено да се преведува и третира како тристишије.

За моностишната природа на класичниот јапонски хаику се имаат посеопфатно искажано повеќемина современи нејапонски познавачи на хаику поезијата во посебни есеи²² и дискусии во електронски журнари²³, а заслугата за првото доследно претставување вон од Јапан на јапонскиот хаику **како едноред** му припаѓа на преведувачот на јапонската поезија Хироаки Сато. Во неговите едноредни преводи, според вкупниот впечаток супериорни во поглед на точното дофаќање на духот и смислата на оригиналниот хаику, разделното место на хаику паузата е обележано со интерпункциски знак, а не со стихопрекршување. На Сато секако не му била целта од хаику да прави моностих, туку класичниот хаику да го претстави како едноред, но неговиот преведувачки резултат може да послужи како еден од проверените обрасци за можно поетичко профилирање и на хаикумоностихот.

За самата појава и за популаризацијата во светот на **првите нејапонски хаику во едноред** посебна заслуга им припаѓа на хаику авторите Мајкл Сегер, Кор ван ден Хеувел, Анита Виргил, Марлин Маунтин, Џенис М. Босток и Р. Кларенс Мацуо-Алард. Применетата **моностишна графија** во нивните едноредни хаику во основа е водена од намера со неа да се направи **барем половина чекор поблизу** до пожелните поетски доблести и духот на оригиналниот јапонски хаику, но без видни намери и обиди да се напушти доменот на класичната хаикупоетичка зададеност, а со тоа да се направи

²² Види: - Алексей Андреев “Стих на один выдох: хайку как моностих“ // Журнал поэзии хайку „Лягушатник“ Н.2, лето 97//

²³ Види - William J. Higginson ”From One-line Poems to One-line Haiku” -Part One: The Invitation // Haiku Clinic #3 // <http://simplyhaiku.com/SHv2n4/index2.html> //

уште една половина до оној потребен **цел чекор** понатаму **од еднореден хаику** кон **хаикумоностих**. Сепак, појавата на нејапонскиот хаику едноред е незаобиколен факт при секое навраќање врз генезата на хаикумоностихот како посебна лирска форма. Имено, од една страна, во самите настојувања на наведените нејапонски хаику автори да се прикаже хаику творбата како хаику едноред се препознава несомнено и едно **ненамерно** поетичко приближување кон идејата за хаикумоностихот, а од друга страна, со самиот факт што хаику силабичката рамка е само сегмент од хаикумоностишната силабичка скала, едноредните хаику на споменатите светски хаику автори *на некој начин* се едновремено и во формален поглед првите незванични хаикумоностишија.

(околности во прилог на едно лично застапување за хаикумоностихот)

Во ролја на некој што има некаков придонес за **откривање** на поетичкиот покров врз постоењето на хаикумоностихот како латентен автономен лирски ентитет во текстовите од другите лирски форми, слободен сум да речам дека појавата на хаикумоностихот не е резултат на некакво случајно откритие туку на едно речиси закономерно откритие. За мене пак, како автор што го истражува подолго време поетскиот исказ од пределот на малите лирски форми и жанрови, е доволно покритие и тоа што сепак сум ги напишал и објавил првите авторски хаикумоностишија и што не одбегнувам чесно да се застапувам за предностите на поетичката концепција во нив вградена.

Тоа мое застапување за хаикумоностихот го гледам ситуирано негде меѓу порадикалните разграноци на хаикупоетичката линија-заложба, повлечена од јапонските хаику мајстори **Хекигодо** (1873-1937) и **Сантоока** (1882-1940) за **слободен хаику**. Од несомнена припомош секако ми беше и околноста што повеќегодишниот труд и стекнат личен опит врз усовршувањето на сопствените незавршени хаику текстови ми послужи како своевидна **ненамерна симулација** на творечките потраги и дилеми и кај застапниците на слободниот хаику во матичната хаику постојбина.

Непосреден повод за совпаѓање на оној стек од околности што ме доведоа до сознание за поетската подобност на хаикумоностихот беше моето незадоволство од темпото на претпоставеното поетско созревање на сопствените недообликувани хаику текстови. Повеќето од нив, така униформно скроени и построени во нивната слоговна тристишна формација 5,7,5, *ми оставаа впечаток* како да не поседуваат поединечно задоволителен признак на посебност, ниту јасно препознатлив печат на авторска индивидуалност, земени заедно. Во оние хаику со мотиви од секојдневието речиси препознавав се нешто од некаде и од порано познато, а кај оние создадени со поизразена намера да се дофатат хаику мигови од позиција на вистинска непосредност, како што тоа им поаѓа од рака на децата до седум години²⁴

²⁴ Види ги текстовите во "OLOVKA PIŠE SRCEM", izd. "Beogradski izdavačko-grafički zavod", Beograd, deseto izdanje, 1976; redakcija Vanja Rupnik i Budimir Nesić, predgovor Dušan Radović.

(до таа возраст, според некои религиски верувања, тие не биле уште оптоварени со духовна нечистотија), забележував дека само со петнаесетина избројани слогови во исказниот грст при секое симнување надолу по скалите на детското и наивното лесно се пречекорува и онаа необележана граница на подетинетото и инфантилното. Од друга страна, слепото придржување кон слоговниот образец 5,7,5, дури и по цена на „опчекорување“ од еден стих во друг, се повеќе ми заличуваше на недолична за моја возраст поводливост и на изродување на мојата искрена љубов и почит кон хаику поезијата во празно идолопоклонство кон една форма којашто во свое време и во дадено место веројатно претставувала и некаков нумерички или звуковен образец со магиски карактер, а која денес освен доблеста „почитување на традицијата“ нема некое друго посуштинско, а во тој ред ниту некакво особено поетско значење. Згора на тоа, непостоењето или дефектното функционирање на јукстапозицискиот механизам (било заради немање доволно чувство за него, било заради тешката изведливост на неговата филигрански нежна конструкција) во претежен број на објавени нејапонски, па и на современи јапонски хаику, укажува на еден гол факт дека истите во суштина и не се напишани во духот на хаику поезијата туку само во еден формално препознатлив лаконичен и телеграфски манир. Токму во наведените околности, според стекнатото свое чувствување на релациите меѓу хаику чинителите, а како верен приврзаник на духот на хаику исказот, ми се стори насушно прифатлив и повеќе од доволен **толку** оној **вишок од десетина слога** над жанровски зададената силабичка хаику рамка, практично овозможувајќи ми - ослободен од небитните хаику ограничувања и зададености, да обликувам поетски исказ според сопствено чувство и мерка, а со тоа и да ги преведам своите ниту од себе непризнати хаику во авторски хаикумоностишија коишто би можел без особена резерва веќе да ги прифатам како личен поетски говор и да ги потпишам со сопствена рака.

На крајот од ова свое автопоетичко обраќање, со мирна совест можам хаикумоностихот како суптилен и моќен поетски инструмент да им го препорачам, освен на себе, првенствено на авторите на моностих и хаику. На првите дополнително им овозможува во своите моностишни творби да ги користат поетските искуства поврзани со веќе неколку века успешно докажуваните вредности и предности на поетиката и естетиката на хаику поезијата, а на вторите им обезбедува поетичка гаранција да не се доведуваат во незавидна ситуација лажно да ги именуваат (од недоволно знаење или од премногу лукавост) своите творби како хаику и тогаш кога се очигледно изневерени дозволените отстапувања по основните оски на хаикупоетичката зададеност.

Петко Дабески:

ОД ЗАСТАПНИЧКИ РАКУРС ЗА ХАИКУМОНОСТИХОТ

Овој автопоетички обоен текст е со намера да биде еден вид застапничка придружба на првата ракатка од **31 хаикумоностих** објавена во „Мравка“ и поексплицитна заложба во прилог на достоинствата и предностите на поетичката концепција вградена во хаикумоностихот како нов поетски ентитет меѓу малите лирски форми и жанрови.

Текстовите од ракатката поетски еднореди поседуваат две заеднички одлики: **силабичка скала** до триесет слога, карактеристична по тоа што е единствена жанровска зададеност за **моностихот**²⁵ и **хаику момент**²⁶ којшто е основен структурен елемент и жанровски признак на класичниот јапонски **хаику**. Согласно на фактот што **хаикумоностихот е моностих што содржи хаику момент**, значи истиот поседува две битни оски на жанровска зададеност, тој ги исполнува сите потребни и доволни поетички услови за здобивање со статус на **посебна лирска форма**. За потребите на дефинирање на хаикумоностихот во поразвиен облик може да послужи и формулацијата: **хаикумоностихот е поетски едноред што поседува на ниво на жанровска зададеност силабичка скала до околу триесет слога и хаику момент, а нема дополнителни жанровски условености во поглед на неговата семантичка, синтаксичка, метричка и ритмичка структура**.

Создавањето на првите сопствени хаикумоностишија непосредно е поврзано со творечкиот процес на преобликување на дел од необјавените хаику од тристишна форма со околу 17 слога во моностишна форма со слоговен распон до 30 слога. Потребата од наведеното преобликување произлезе од акумулираното незадоволство од досегнатото ниво на лирска експресија кај поголемиот број свои необјавени хаику, но самиот поттик корекцијата да се насочи токму кон користење на една дополнителна резерва од околу десет слога над силабичката хаику рамка секако потекнува од претходно *стекнатото искуство при испишување на неколкуте стотини свои моностишија* и на здобиеното чувство, после петнаесетина години активна преокупираност со хаику поезијата, за одредени погодности од користење на поетски исказ примерен за **слободен хаику со проширена силабичка хаику рамка**. Наведените околности за начинот на појава на хаикумоностихот како да го потврдуваат историски докажаното правило дека новите книжевни форми и жанрови не се раѓаат од пената на некаква консеквентно применета кабинетска дедукција туку само благодарение на некој поетско-поетички лост

²⁵ Подетално за моностихот во текстовите на П. Дабески: „Автопоетички поглед врз моностихот како лирски жанр“, списание „Синтези“ – Скопје, број 8/2007, стр. 65-66 и „Од недефиниран едноред до авторски моностих“, списание „Современост“ – Скопје, број 4/2007, стр. 63-69

²⁶ Повеќе за хаику моментот во текстот: Олег Юров - "Момент хайку" //http://graf.mur.holm.ru/gerb/gerb16.htm

придвижен по промислата на прочувствуваното знаење, дел по дел испросено од милоста на експериментите во поетската работилница.

Првиот авторски хакумоностих и ако е излезени од под моето перо, не се осудувам, не од скромност или несвесност, да го сметам за свое или за некакво случајно поетско откритие. Тој е, би рекол без двоумење, резултат на едно речиси закономерно откритие, на **отскривање** на поетичкиот покров врз постоењето на хакумоностихот како латентен автономен лирски ентитет во текстовите од другите лирски форми и жанрови, а со самото тоа и откривање на неговата посебност, на неговите жанровски одлики и граници.

Далеку пред објавените хакумоностишија и пред мојот обид да се дефинира хакумоностихот како нова лирска форма меѓу малите лирски форми и жанрови, хакумоностихот е присутен во неиздиференциран и неименуван облик во однос на останатите сродни текстови уште во **моностишијата** на шпанскиот автор Рамон Гомес де ла Серна (1888-1963) и романскиот поет Јон Пилат (1891-1946), објавени во втората и третата деценија од 20. век, а во форма на латентен хакумоностих построен врз очигледни или прикриени **проширени хаку модели** зачестено се среќава во различни типови текстови, особено во лирските минијатури во слободен стих. Само за илустрација на реченото, овде би ги навел како пример за убедливо и доследно реализиран концепт на ниво на цела книга на **слободен хаку со силабичка скала од хакумоностих**, поетските збирки со тристишија „Платно“²⁷ на српскиот поет Александар Ристовиќ (1933-1994), и „Мониста од роса“²⁸ на македонскиот поет Видое Подгорец (1934-1997).

За приближување кон идејата за хакумоностих може да се смета и примената на **моностишна графија** за своите хаку на еден број нејапонски хаку автори. Независно од тоа кај нив што нема видни намери и обиди да се напушти доменот на класичната хаку зададеност, ако се има предвид самата дефиниција на хакумоностихот, нивните традиционални хаку испишани во едноред се едновремено во формален поглед и првите незванични нејапонски примероци на хакумоностих.

Хакумоностихот како автономна мала лирска форма не е хибриден производ од разнородни книжевни форми и жанрови туку е во суштина поетски хаку пород. Од хаку творбата како **најнормиран лирски жанр** во светската поезија (поседува пет оски на жанровска зададеност - хаку силабичка рамка од 17 слога, *хаку метрички образец од 5,7,5 слога*, хаку момент, збор за сезонска приврзаност и *хаку естетички побарувања*) **го презема само хаку моментот**, а наместо крутата хаку силабичка рамка од 17 слога користи еластична силабичка скала со распон до триесет слога. Според тоа, за хакумоностихот прилега да се рече дека е жанровски денормиран, поетички адаптиран и, во основа, проширен облик на класичниот јапонски хаку. Но, не само тоа. Од самиот факт што силабичката

²⁷ „Platno“ – Aleksandar Ristović // Narodna knjiga – Beograd, 1989.

²⁸ Првото издание на „Студентски збор“ – Скопје, 1993, содржи 230 тристишија, а второто издание на „Детска радост“ – Скопје, 2007, содржи 2200 тристишија.

рамка на хаику творбата зазема само тесен сегмент од силабичката хаику-моностишна скала, а хаикумоностихот не е условен со други жанровски зададености освен со заедничкиот хаику момент, следува дека и секој хаику едновремено ги исполнува и жанровските критериуми на хаикумоностихот, те. дека **хаику творбата е само специјален случај на хаикумоностих.**

Хаику моментот како поетско средство и постапка е построен врз **вербален приказ** на перцепираната содржина од зафатениот базичен просторно-временски фрагмент од стварноста, т.е. врз сумарниот резултат на оствареното вербално **пресликување** на перцепираната ментална слика во содржина на **вербална скица**. Основно обележје на оваа **скица нацртана со зборови** е што во исказен поглед во неа **доминира** говорот на **вербално доловената ликовност** над логичниот говор на нејзината јазична фраза. Последица на ваквото обележје е доминацијата на **прикажувачката функција** над **искажувачката функција** и во хаику творбата и во хаикумоностихот.

При рецепцијата на хаику моментот присутен е карактеристичен **впечатокот** дека настанот се одвива **токму овде и токму сега**, којшто се остварува главно преку примена на стилско-прикажувачките постапки **експозиција, конкретизација и актуелизација**. Со **експозицијата** сцената на хаику моментот се доведува во крупен просторен план, **конкретизацијата** се остварува преку именување на опсервираните објекти со термини што означуваат поими од понизок ранг на воопштување, а **актуелизацијата** е своевидно доведување на временската димензија на хаику моментот во **сегашен временски план**.

Основните поетички чинители што го обликуваат вербалниот приказ на хаику моментот, а со тоа и **изворната исказност** на класичниот хаику и **специфичната исказност** на хаикумоностихот, се: **лаконичноста, насочената недореченост и невербалниот говор**. Сите тие се непосредно сообразени со природата на хаику моментот и предопределени со граничната редукција на јазичните исказни единици, во класичниот хаику на 17 слога и во хаикумоностихот до околу 30 слога. Во така зададен екстремно тесен вербален простор и не би имало место во значенски поглед од поетскиот исказ нешто поветувачко да се очекува, ако не би била применета една специјална **исказност со минус вербални средства**, построена врз **поетиката на малузборството и молкот**, препознатлива по слово и дух пред се во текстовите на зен-будистичките коани, користени како подготвителни тестови за ненадејно постигнување на повишена свесност и способност на созерцание.

Во тесниот сегмент од само 30 слога на моностишната силабичка скала присутен е неверојатен феномен на интензивно изразена промена на исказните одлики и можности вдолж самата скала, небаре секој исказ со одреден број слогови да претставува типка од поетска клавијатура со сопствена интонациска и експресивна фреквенција.

Денес, барем на поетите што го користат исказниот предел до околу 30 слога, веќе им е јасно зашто во европската поезија до почетокот на дваесеттиот век не се среќаваат поетски творби со вербален обем од првите две третини од монотишната скала. Причината лежи во околноста што најкусите поетски текстови, особено оние до дваесет слога, немаат доволна исказна сила да создадат поетска тензија при користење на вербалните средства само според законитостите на конвенционалната поетика. Без дополнителното поетско дејство на средствата и постапките применети при вербалното пресликување на хаику моментот, а примерени на поетиката на **недореченос та и молкот**, за првпат концепциски применета во јапонската хаику поезија со претензија за улов на недофатливото, при секое спуштање од дваесетина слога надолу поетскиот исказ останува без потребниот семантички капацитет, сведувајќи се најчесто на празна телеграфска лапидарност, на сува лаконичност, на неодредености и произволни значења, аналогни на оние припадни на решенијата на систем од **ен** равенки со **ен+една** непозната. Според „силата“ на наведеното, во сегментот до дваесет слога од хаикумонотишната скала нема издржано оправдување поетиката на хаикумоностихот да се дистанцира од поетичкото наследство и искуство на класичниот јапонски хаику.

Меѓу покарактеристичните последици на силабичкиот сооднос меѓу хаикумоностихот и класичниот хаику е и неможноста да се примени во хаикумоностихот некаква фиксирана силабо-метричка структура аналогна на жанровски препознатливиот метрички образец 5,7,5 кај класичниот хаику. Заради слогобројната подвижност на хаикумонотишниот исказ, непродуктивен би бил секој обид да се нормира бројот на паузите, а уште помалу да им се утврдуваат фиксни силабички позиции. Дали конкретниот хаикумоностих ќе се обликува испрекинуван со паузи или како еден здив од монолитна реченица зависи и од типот на исказот и од поетскиот вкус на авторот. Со приклонување кон монолитност на хаикумоностихот исказната интонација се здобива со плавност и забрзување, а со присуството на паузи се обезбедува побогат спектар на емотивно нијансирање и позасилено синхроно взаимодејствие на сопоставените содржини на сликата или настанот зафатени со хаику моментот.

На крајот од ова застапнички интонирано претставување на одликите и можностите на хаикумоностихот ми преостанува без никакво двоумење хаикумоностихот како суптилен и моќен поетски инструмент да им го препорачам на поклониците на минималистички поетски текстови, а особено на авторите што пишуваат хаику или моностих. Препораката секако не заговара хаикумоностихот да биде замена за хаику творбата. Од него е доволно што на хаику авторите им обезбедува поетичка алтернатива кога се доведени во незавидна ситуација при редукцијата на хаику исказот да им се губи полнотата на хаику експресијата или кога се принудени да ги пречекоруваат дозволените отстапувања по основните оски на поетичката хаику зададеност, а на авторите на моностихот што им овозможува во своите поетски еднореди да ги користат поетските искуства поврзани со

веќе неколку века успешно докажуваните вредности и предности на поетиката и естетиката на хаику поезијата.

(ЗАБЕЛЕШКА: Огледот е бјавен во списанието „Мравка“ – Струмица, година 6, број 10/2008)

Петко Дабески:

АВТОПОЕТИЧКИ ПОГЛЕД ВРЗ СЕНРИУМОНОСТИХОТ
(можен ли е и што би можел сенриумоностихот)

(уводно дефинирање на сенриумоностихот)

Повод за овој автопоетички оглед е укажаната потреба од соодветна информативна придружба и теориска поткрепа на авторовата **ракатка** од поетски еднореди, насловена **81 сенриумоностих**²⁹. Наспроти познатиот факт дека уметничката вредност на книжевниот текст е речиси независна од свеста за неговата жанровска припадност, особено во услови на бројни забунувања околу сомнителната егзактност на самата жанровска типологија на поетските текстови, преминувањето молку преку незадолжителната обврска да се даде елементарна белешка за сопствениот автопоетички поглед врз жанровските одлики на споменатите текстови ми се чини неприлично, налик на акт на поетичка и творечка несвесност и неподнослива небрежност и кон напишаното и кон потенцијалните читатели. Самата намена на огледот наметнува потреба да се определи жанровската припадност на **сенриумоностихот** и неговиот сооднос со нему најсродните лирски форми и жанрови.

Идејата за можно постоење на автономна лирска форма со одлики и на сенриу и на моностих ми се наметна според некое чувство дека и во светот на поезијата постојат законитости не многу поразлични од оние што го одржуваат *поредокот* во светот на тврдата физичка реалност, изразен во менделеевиот периодичен систем на елементите. Имено, заради личното практикување на неколку лирски форми кои според својата концизност му припаѓаат на поетскиот едноред, поревносно се заинтересирав за епиграмот и афоризмот, збогатувајќи се преку нив со интересни сознанија кои претходно не биле во фокусот на мојата книжевна љубопитност. Како конкретна придобивка од таквите дополнителни сознанија, покрај земената обврска да напишам оглед за македонскиот афоризам (засегнат од неоправданото маргинализирање и на афоризмот и на неговите автори) како да ми се подотворило и некое внатрешно око за да здогледам меѓу своите моностишија и хакумоностишија посебен вид поетски еднореди со **вграден хаику момент** и **хуморна интонација**, со жанровски одлики сосема доволни за нивна автономија визави моностихот и хакумоностихот. По аналогија со хуморниот пандан на јапонскиот класичен хаику, познат како **сенриу**, споменатиот вид поетски еднореди ги нареков **сенриумоностишија**.

За **сенриумоностихот** најпрво и најкусо што би можело да се рече е дека

²⁹ Објавена во списанието „Тренд“ - Скопје, број 3-4/2009, стр.59-74

е **моностих**³⁰ со две дополнителни димензии на жанровска зададеност: содржи и хаику момент како структурен елемент и нагласени хуморни одлики, обете својствени за јапонскиот лирски жанр **сенриу** (*senryu*). Поинаку речено, **сенриумоностихот** е своевиден **проширен сенриу** до границите на силабичката скала од моностихот (од 17 до 30 слога). Согласно на природниот ред на претставување на нештата како неопходно се наметнува и давање на кус осврт врз позначајните историско-поетички податоци за изворната **сенриу** творба.

(за предисторијата на сенриу и неговото жанровско конституирање)

Предисторијата на сенриу е обележана со елементи од **судбина на близнак** на јапонскиот класичен хаику. Новоосамостоената лирска творба, пишувана според метричкиот образец 5,7,5 и наречена **хоку**, во текот на еден век, сè до поетско-поетичкиот влог на Мацунага Тејтоку (1572–1653) и неговата хаику школа („Древност“) која ги има дефинирано основните жанровски зададености за идниот хаику, била хумористична, шеговита и забавна вербална игра, поблиска до духот на подоцнежниот **сенриу** отколку до една сериозна лирска творба во каква конечно се конституира благодарение на творечкиот придонес и естетичките назови на Мацуо Башо (1649-1694) и неговите ученици. За жилавоста на хуморната тенденција дури и во фазата на поетичкото довообликување на класичниот хаику сведочи и фактот што битката за доминација меѓу првичната концепција од хуморно-шегобијна провениенција и онаа на сериозниот хаику, трае и за време на животот на Башо. Имено, од страна на хаику школата „Данрин“ на Нишијама Соин (1605–1682), појавена педесетина години по „Древност“, како примерени средства за хоку се препорачувани остроумието, шегата, хуморот, иронијата, парафразата, пародијата, досетката и други слични марифети на поетската лукавост, познати уште тогаш во јапонското усмено и писмено поетско творештво. Оваа околност и не треба многу да изненадува ако се има предвид дека хуморот и иронијата во зен-будистичкото, и воопшто во Источното сфаќање на светот, не се строго разграничени од останатите аспекти на односот кон стварноста, така што во класичниот хаику се изоставени како недолични само граничните области на хуморното и ироничното, оние во кои сочувственоста е заменета со подбив и „негативен“ етички предзнак. Од бројните примери на присутен хумор во класичната јапонска хаику поезија ќе наведме заради неговата посебност еден хаику на Јоса Бусон (1716-1783) :

Угледниот поп / повелел да се олесни / Оголено поле ³¹

³⁰ За моностихот поопширно види во огледите на авторот од овој текст „Од недефиниран едноред до авторски моностих“; „Современост“ – Скопје, број 4/2007, стр. 63-69 и „Автопоетички поглед врз моностихот како лирски жанр“; „Синтези“ – Скопје, број 8/2007, стр. 65-66. Текстови на моностишија се објавени, покрај во наведените броеви на „Современост“ и „Синтези“ и во списанијата „Портал“, број 21/22//2007; „Разгледи“, број 3/2007; „Житие“ број 4-5/2008.

³¹ Според преводот на Хироши Јамасаки – Вукелиќ во: Josa Buson – Prolečno more – haiku pesme; Rad - Beograd, edicija *Reč i misao*, knjiga 495, 1999.

Во овој „приземен“ хаику на Бусон се застапени сите значенски одлики својствени за сенриу, а со сериозниот хаику заеднички му се само сезонската означеност преку оголеното поле и ситуираноста на угледникот и неговата природна потреба среде природен амбиент.

Присутниот шеретски тип на исказ во јапонските средини, изоставен како уметнички инфериорен при конституирањето на хаику како жанр, опстојувал и понатаму во некој вид паралелна употреба, користејќи го истиот **метрички образец** со хаику, без задолжителноста **на сезонскиот збор**. Ваквата творба, еден вид **двојник на хаику**, со иста метричка структура од 5,7,5 слога, но со изместен, речиси спротивен естетички и етички предзнак, се избира за автономен поетски статус од ранг на лирски жанр благодарение на нејзината масовна примена и на широката циркулација меѓу граѓанството преку бројните и популарни зборници, а своето име **сенриу** го добива според името на Караи Хашиемон – Сенриу (1718-1790), познат автор и антологичар, составувач на првиот зборник со овој вид поетски текстови, објавен во 1765 година, современик и речиси врник по возраст на Јоса Бусон (1716-1783).

(за жанровскиот сооднос меѓу сенриу и класичниот хаику и нивното жанровско разграничување)

Во споредба со хаику творбата која е определена со пет димензии на жанровска зададеност (хаику момент, хаику-силабичка рамка од 17 слога, метрички образец од 5,7,5 слога, сезонски збор и естетички хаику побарувања), во сенриу творбата жанровски се преземени првите три формално-структурни хаику зададености, сезонскиот збор не е задолжителен, а естетичките хаику побарувања се заменети со сопствени, речиси симетрично спротивставени. Имено, за разлика од хаику приврзаноста кон естетичките и етичките начела на убавото и благородното, па и кон мотивската свртеност спрема човековата ситуираност во реалниот простор на пантеистички сфатеното создание, сенриу творбата се занимава со хуморната, шегобијната и подбивната страна на човечките и социјалните реалии. За означување на соодносот меѓу сенриу и хаику се користи и формулацијата дека сенриу е **пандан**³² на хаику. Пандан соодносот меѓу сенриу и хаику произлегува од фактот што врз еден значаен за нив заеднички домен **на жанровска зададеност се надоврзува една поларизирана меѓусебна поставеност** по основ на насоченоста на нивните семантички одлики.

³² Во овој текст под **пандан** сооднос се подразбира вид на сопоставеност на два во основа сродни објекти, поларизирани во однос на една референтна оска (димензија) на различие.

Наспроти очигледната поларизација на семантички план, создавана и во процесот на доодразличување на хаику во однос комичното хоку, и при подоцнежното дистанцирање на сенриу од хаику, значи наспроти тенденциите да се потенцира и зајакне споменатиот пандан сооднос, никогаш не можела да се постави доволно стабилна линија на разграничување меѓу сенриу и хаику, па наместо јасна гранична линија помеѓу двата жанра постои еден широк, и во ширината недоопределен појас во којшто се среќаваат заедно испомешани одликите и на хаику и на сенриу. Во оваа смисла илустративен е и цитираниот хаику на Бусон којшто живее токму во време на најголемиот подем на сенриу како самосвоен поетски жанр. Меѓу причините за тешкото разграничување меѓу домените на дефинираност на хаику и сенриу секако е, покрај самата сложеност на светот што во нив се одразува, и подвижната бинарност (еден вид јинг-јанг) на појавите, со фази на спротивставените аспекти од драстична поларизираност до меѓусебно неразличие. Колку ли само смешни работи се всушност за плачење, не само меѓу трагикомичните.

(губење на пандан соодносот хаику-сенриу во модерната хаику поезија)

Во модерната светска хаику поезија се практикуваат хаику со одлики во широк жанровски распон, од стриктно почитување на сите пет наведени жанровски зададености, до нивно сведување само на хаику моментот и на некоја силабичка рамка со толерирано отстапување, различно од автор до автор. Денес присутната појава на вообичаено откажување од задолжителноста на сезонскиот збор како од недоволно суштинско ограничување и недоследното придржување кон естетските побарувања на класичната јапонска хаику поезија, премногу наликува, само сега во други, глобалистички околности и од други причини, на оној процес на сенриу диференцирање од класичниот хаику во средината на осумнаесеттиот век. Како последица на наведените хаику-поетички процеси, во светската хаику поезија практично се релативзира до игнорирање своевременно востановената жанровска разлика меѓу меѓу двата поетски ентитети во класичната јапонска поезија, а со тоа се модифицира речиси до губење и нивниот карактеристичен пандан сооднос. На ваквата состојба во модерната хаику поезија сепак не треба да се гледа како на толериран хаос; во прашање е постоење на едно мноштво од различни хаику и сенриу практики и на мноштво поетички неусогласени гледишта, дури и околу тоа **што е, а што не е хаику, односно сенриу** во модерната поезија. Во својот обид да направи разграничување меѓу хаику и сенриу во модерната хаику поезија Одборот за дефиниции при „Американската хаику асоцијација“ се задоволува да рече дека хаику „ја поврзува природата со човечкиот карактер“, а сенриу дека е „горе-долу, песна слична на хаику којашто не ги задоволува критериумите на хаику“, односно, дека „првенствено има работа со човечкиот карактер, често во хумористичен аспект“. Овие **наивни** формулации можат да бидат и валидни во поглед на тематско-мотивската

ориентација на хаику и сенриу, но се многу далеку од пристојна жанровска дефиниција.

Со губењето на пандан соодносот меѓу модерните облици на сенриу и хаику, за ориентација при нивното разграничување преостанува: она што според вообичаените критериуми се подразбира под **нагласено хумористично, комично и сатирично** да се прифаќа како признак примерен за сенриу, а она „сериозното“, особено ако е тематски поврзано со феномените на природата, да остане резервирано за хаику.

(за жанровскиот сооднос на сенриумоностихот со хаикумоностихот и моностихот)

Со примена на елементарна жанровска логика, **сенриумоностихот** може со еднакво право да се определи или како **моностих со хаику момент** и **сенриу семантичка зададеност** или како **специјален случај на хаикумоностих со сенриу** (нагласено хуморна) **интонација**. Ако се земе предвид одамна извојуваниот автономен поетички статус на сенриу во однос на хаику и преземањето на семантичката сенриу насоченост за жанровска зададеност на сенриумоностихот, се чини дека за нијанса е поприватлива првата жанровска дефиниција.

Користењето во сенриумоностихот на основните одлики на сенриу творбата ни дава за право да сметаме дека жанровскиот сооднос меѓу сенриумоностихот и **хаикумоностихот**³³, како меѓу две нови, но **накалемени** лирски форми врз изворно јапонските лирски жанрови сенриу и хаику, претставува идентично пресликување на жанровскиот сооднос меѓу **модерниот** сенриу и хаику. Прва последица на тоа пресликување е непостоењето на пандан сооднос меѓу сенриумоностихот и хаикумоностихот. Истата последица произлегува и од основната одлика на хаикумоностихот - немање на семантички план никаква жанровска ограниченост, зашто во неговото неомеѓено семантичко поле е по дефиниција опфатена и помалата по семантички волумен нагласено хуморна насоченост на сенриумоностихот. Меѓу сенриумоностихот и хаикумоностихот, како и кај сенриу и модерниот хаику, постои широкопојасно жанровско разграничување по семантичка основа. Ширината на тој семантички појас би била пред сè зависна од индивидуалните разлики во разбирањето и чувствувањето на поетското, лирското и хуморното кај авторите на двете лирски форми. Вон тој појас се чини дека сенриу моностихот располага со доволно значенски и тематски простор за содржини проникнати со хуморност, комичност, ироничност, сатиричност, пародичност, гротескност и слично, за да поседува, и ако не секогаш

³³ За хаикумоностихот види во огледите на П. Дабески: „Автопоетички поглед врз хаикумоностихот“, списание „Тренд“ – Скопје, бр.1-2/2008 и „Од застапнички ракурс за хаикумоностихот“, списание „Мравка“ – Струмица, година 6, број 10/2008, Текстови на хаикумоностишија се објавени под наслов „41 хаикумоностих“ и „Хаикумоностишија“, во наведените броеви на „Тренд“ и „Мравка“.

прецизно разграничена, сепак доволно јасна препознатливост меѓу останатите типови хакумоностишија.

Сенриумоностихот во однос на **моностихот** има јасно разграничување преку дополнителното поседување на **хаку момент** и **нагласена хуморна насоченост**. Инаку, хуморот и иронијата заземаат се понагласено присуство во светскиот моностих, особено во рускиот.. Во моностишијата на најпознатиот руски автор во овој жанр Владимир Вишневскиј доминира хуморно-ироничната насока. Неговите моностишија слогобројно се изведени во долниот дел од моностишната силабичка скала, под 17 слога, и се одликуваат со висок степен на алузивна недореченост и мангупски нападна епиграмска ориентација. Поголем дел од нив преку некој вид обраќање симулираат дури и хаку момент и жанровски битно не се разликуваат од сенриумоностихот. Еве неколку моностишија на Вишневскиј за илустрација на претходно реченото:

- *О, не целувај ме во таков обем ...*
- *Така чувствително само ти умееш да молчиш ...*
- *Колку ми е жал за жените што ме отфрлиле ...*

(сродности и разлики со епиграмот и афоризмот)

Сенриумоностихот има најголем број допирни точки, па дури и семантичко преклопување, со епиграмот и афоризмот, независно од разликите во формата на нивното графиско претставување, имајќи предвид дека и самиот сенриумоностих може да биде формално конвертиран во двостишие или тристишие, а да не ја загуби жанровската суштина на поетски едноред. Голем број на епиграми и афоризми кои по краткост се наоѓаат во пределот на моностишната скала од околу 30 слога, жанровски од сенриумоностихот би се разликувале само според нивното вообичаено непоседување на хаку момент.

Ако сенриумоностихот ја следи хуморната ориентација од сенриу, би требало во однос на европскиот епиграм, особено во однос на цинично-ласцивниот епиграм на Марцијал (околу 40-104 г.), да остане премногу пристоен и добродушен и кога е во прашање користење на елементи од арсеналот на негативната иронија и еротиката, зад која најчесто се крие само еуфемизам за ласцивност и порнографија. Иронијата во сенриумоностихот не е насочена за да се стекне предност во однос на конкретен противник, напротив, во него би имало место и за „откачена“ самоиронија „на сопствена сметка“, ако е во прикладна служба на уметничката вистина.

Сенриумоностихот е во блиско **сродство со афоризмот** според заедничката хуморна ориентација, но самото присуство на хаку момент во текстот на сенриумоностихот прави од него сосема подруга книжевна творба од афоризмот дури и при нивна истоветна семантичка насоченост.

Присуството на хаику моментот го прави исказот на сенриумоностихот прикажувачки, во служба на претставување конкретна **овде и сега сенриу ситуација**, лесна за визуелизација и отворена во неколку алузивни и асоцијативни насоки, за разлика од **афористичкиот исказ** којшто е **дискурзивен** и се користи со логички силогизми и воопштувања. Дури и користењето на јукстапозицијата им е битно различно; во сенриу моностихот таа е задолжителна и се остварува преку ликовна сопоставеност на слики или сцени, а во афоризмот многу често е користена во дискурзивна изведба, преку вербално искажани конфронтирани поими. Исказот на афоризмот е логички завршен и сентенциозен, најчесто изведен во прозен манир, а оној на сенриу моностихот треба да е погуст значенски и од обичниот стих, за да поседува еластичитет на вербален корбач извиен над тлото од буквалните значења. Тоа пак што во традицијата на сенриу, инаку не многу подолга од онаа на европскиот афоризам, не се остреле до крајност сатиричниот остен и острица карактеристични за афоризмот, не повлекува и обврска во сенриумоностихот да не се користат и таквите афористички искуства.

(опасностите од примена на сенриумоностихот)

Индикативно е што во поетската пракса и во јапонската и во светската хаику и сенриу поезија, и покрај бројните банални состави, несразмерно е поголем бројот на успешни хаику во однос на успешни сенриу. За очекување е дека тоа **нешто тешко и недофатливо** во пишувањето на сенриу е присутно и во сенриумоностихот. Како да е навистина потешко да се биде или да се симулира дека си премногу духовит, непристоен или распуштен, отколку да се најдеш во позиција на замислен, подзачуден, или загрижен.

Секако, во самата намера за уметнички повистинито прикажување на чешитни секвенции и парадоксални суптилности од човековата егзистенција дека нема ништо проблематично. Опасностите за авторот ќе да се кријат во самиот избор и именување на тие криво поднаместени вистини. Во ревност да се подразголи, како во наведениот хаику на Бусон, задникот на попот, авторот рескира да го доразголи и сопствениот психолошки, естететички и етички задник. Ова секако не би имало потреба да го речам, ако и мене како на веќе одамнешен читател на поезија не ми се случше да го загубам доброто мислење за еден од најголемите живи српски поети, откако во една негова песна налетав и на тоа дека со најголемо задоволство и уживање читал со часови дебели **свети книги** седнат врз клозетска шолја. Овој впечаток за непотребен и невкусен излив во лирска песна на светоградие и на долноотвороугодие не ме напуштил со децении и покрај реалната можност и јас да сум паднал како невина и неопитна жртва на лукавите стратегии со лирското јас од страна на авторот. Во зависност од нивото на читателската средина, примената на првото лице заради посугестивно

прикажување, на пример, на феномените на алчноста и дволичноста, на авторот може да му биде земена и за своевидно „самопризнание“ во некоја бескрупулозна книжевна или колумнистичка расправија. Но, дури првото лице да се користи од позиција на мачо или на делител на памет и правда, а не во „самопризнателно-самопоружна“ конотација, самиот бумеранг ефект на којшто авторот е изложен лесно може да ги доведе читателите во дилема дали тој автор припаѓа само во ветропирестата класа на денес сè побројните воајери и папараци или е и жртва на компензациските механизми од некоја психо-физичка инсуфициенција. Затоа, при користење на сенриу и сенриумоностихот треба да се биде крајно внимателен, а веќе фатениот во нивното оро, како во секое **арамиско** и **калуѓерско**, да игра „два чекора напред еден назад / еден поглед напред три назад“.

(ЗАБЕЛЕШКА: Огледот е објавен во списанието **ТРЕНД** број 3-4/2009)

ЛИРИКА ВО ЕДНОРЕД – ЗОШТО ДА НЕ?

Поетската збирка „Проблесок и молк“ е составена од лирски интонирани текстови кои жанровски припаѓаат во класата **поетски еднореди**: 131 моностих, 131 хакумоностух, 71 сенриу моностих, 18 сенриу и 66 хаику. Поголемиот број од нив се претходно објавени во книжевните списанија³⁴. Самата придружба на чешитно именуваните текстови од збирката со еден ваков автопоетички поговор произлегува од очигледната потреба за дополнителна куса информација поврзана со нивната жанровска припадност, но и од околноста што хакумоностихот и сенриу моностихот се новововеден вид лирски форми, а моностихот и сенриу се, колку што ми е познато, одвај применувани во македонската поетска пракса.

Поетските еднореди спаѓаат во малите книжевни форми и жанрови кои го зафаќаат најдолниот текст-количински појас меѓу поетските текстови. Нивниот вербален обем е во границите на силабичката скала од еден до околу 30 слога. Жанровските посебности на поетските еднореди зависат од бројот и видот на жанровските димензии со кои е определено нивото на нивната жанровска зададеност.

Најопшт тип на поетски едноред е **моностихот**³⁵. Тој поседува само една димензија на жанровска зададеност – силабичка скала до околу 30 слога. Од самата околност што моностихот нема дополнителни поетички ограничувања, следува дека и сите останати видови поетски текстови во границите на силабичката скала на поетскиот едноред се по дефиниција моностишија. Заради наведената особеност моностихот едновременно е погоден да послужи и како **жанровски еталон** во однос на кого можат прецизно да се определуваат жанровските соодноси и за поетските текстови припадни на класата на поетскиот едноред и за текстовите од останатите мали лирски форми и жанрови.

Во однос на моностихот, со кого имаат заедничка силабичка скала, **хакумоностихот**³⁶ е дефиниран со уште една дополнителна жанровска зададеност - *хаику момент*, а **сенриу моностихот**³⁷ со уште две дополнителни жанровски зададености – *хаику момент* и *хуморна сенриу*

³⁴ **Моностишија** се објавени во книжевните списанија: „Портал“- Скопје, број 21/22/2007; „Современост“- Скопје, број 4/2007; „Синтези“- Скопје, број 7/2007; „Разгледи“- Скопје, број 3/2007 и „Видело“- Панчево, година 1, број 1/2008.

Хакумоностишија се објавени во списанието „Тренд“ број 1-2/2008 под наслов „41 хакумоностих“ и во списанието „Мравка“ – Струмица, година 6, број 10/2008, под наслов „Хакумоностишија“.

Сенриу моностишија се објавени во списанието „Тренд - Скопје, број 3-4/2009, под наслов „81 сенриу моностих“.

Сенриу се објавени во списанието „Тренд - Скопје, број 3-4/2009, под наслов „20 сенриу“.

Хаику се објавени во „Стожер“ – Скопје, број 78-80, година осма, јули - септември 2004 и во „Мравка“ – Струмица, година 4, број 7/2006.

³⁵ Повеќе за **моностихот** може да се види во автопоетичките огледи на авторот: „Од недефиниран едноред до авторски моностих“, списание „Современост“ – Скопје, број 4/2007 и „Автопоетички поглед врз моностихот како лирски жанр“, списание „Синтези“ – Скопје, број 8/2007.

³⁶ Повеќе за **хакумоностихот** и за **хаику** може да се види во автопоетичките огледи на авторот: „Автопоетички поглед врз хакумоностихот“, списание „Тренд“ број 1-2/2008 и „Од застапнички ракурс за хакумоностихот“, списание „Мравка“ – Струмица, година 6, број 10/2008.

³⁷ Повеќе за **сенриу моностихот** и за **сенриу** може да се види во автопоетичкиот оглед на авторот: „Автопоетички поглед врз сенриу моностихот“, списание „Тренд - Скопје, број 3-4/2009.

естетичка насоченост која во основа се одликува со нагласена хуморност, подбивен, ироничен и сатиричен однос кон стварноста.

Во застапените текстови на оваа книга од типот моностих, хаикумоностих и сенриу моностих се користи горната третина од силабичката скала на поетскиот едноред, со што на истите им се обезбедува мелодиска и значенска интонација значително поразлична од онаа во бројните модели на практикуваниот (пократок) моностих во светот.

Застапените хаику и сенриу во „Проблесок и молк“ се со намален број димензии на жанровска зададеност во однос на нивните класични јапонски модели, но се наоѓаат во онаа дозволена зона меѓу жанровската зададеност и жанровското отстапување во која сè уште постои жанровска основа да се именуваат како хаику, односно сенриу. Во однос на класичниот јапонски хаику и неговите пет димензии на жанровска зададеност (хаику момент, силабичка рамка од 17 слога, метрички образец од 5,7,5 слога, сезонски збор и естетички побарувања) се придржувам само кон првите две жанровски хаику зададености како најсуштински и неодминливи, при што силабичката рамка ја применувам со толеранција до 20 слога, заради евидентната разлика во информатичкиот еквивалент на слогот во јапонскиот и македонскиот јазик. И покрај тоа што во жанровски поглед и **хаику** и **сенриу** се **само специјални случаи на моностих**, во оваа книга истите се претставени во тристишна граfiја, пред сè за да го направи поочигледно моето **начелно одбегнување да го користам хаику-метричкиот образец 5,7,5**, во прв ред заради неговата широка злоупотреба (намерна или од полуупатеност) и во творби кои не се хаику. Ако се имаат предвид поетичките гледишта на големите јапонски поети од првите децении на дваесеттиот век - Хекигодо, Сејсенсуи, Сантока и Хосаи, за **хаику од нова насока** преку разумно деканонизирање на класичниот јапонски хаику, слепото симулирање на образецот 5,7,5 вон од Јапонија преоѓа во **анахроничен поетички маниризам** којшто е **неприфатлив** за оние автори кои хаику изразот го пригрнуваат како дополнително моќно и незастарено лирско орудие, а не како средство, преку објавување на по еден или по два хаику во списанијата, да се стекнат со статус на дружељубив *хаиџин*. Силабичката хаику рамка ја сметам за суштинска жанровска зададеност од **позицијата на малузборството** и **молкот** врз која се темелат и филозофијата и поетиката на класичната хаику творба. Токму од тие причини и од вистинска почит кон изворниот хаику, сопствените проширени хаику творби со вербален обем над 20 слога ги вбројувам во хаикумоностишија. Во однос на класичните хаику естетички побарувања (примена на естетичките категории на прекрасното и елегантното, именувани како саби, каруми, хосоми, сиори, фуеки рјуко, фуга-но макото и тн.) – се чини разумно гледиштето тие, заради тоа што и денес не ја загубиле својата висока вредност, да се прифатат и во современиот хаику, ако не како норма, барем како интенциона насока. Од таа причина е многу подоследно во хаику да се одбегнува нагласената хуморност, со тоа што истата би била резервирана за сенриу. Согласно со ваквата ориентација, во „Проблесок и молк“ сенриу творбите се издвоени од

останатите хаику во посебен циклус. Во оваа книга бројот на застапените текстови од типот на сенриу и на сенриу моностихот е помал во однос на останатите, најмногу заради опасноста со нив лесно да се запаѓа во стапиците на фриволното одејќи по патот на нивната жанр-естетичка логика.

Досегашната книжевна емпирија ни дава за право меѓу **поетските еднореди** да вброиме поголем број типови гранично кратки текстови веќе применувани низ историјата на светската книжевност. Од страна на Зденко Шкреб³⁸ на ваквите текстови, вклучувајќи ги во нив и епиграмот, афоризмот и вицот (како наративна форма) им е даден третман на **микроструктури на книжевната форма**. Така, покрај **авторските** поетски еднореди на кои им припаѓаат хаику, сенриу, моностихот, хаикумоностихот и сенриу моностихот, па и афоризмите од силабичкиот опсег на поетскиот едноред, постојат и поголем број видови **анонимни поетски** еднореди, создавани под принуда на непосредните животни потреби и пориви, а не од намера да се создава книжевна творба. Тоа се текстовите од пригодната епиграфија (натписи врз објекти и предмети) и епитафија, најголемиот број (од гледна точка на краткост) мали „прозни“ форми на усменото народно творештво (поговорки, пословици, гатанки и др.), најголемиот број од формите на пригодната и обредната народна реторика (здравници, благослови, клетви, заклетви, баења, пцости и сл.), вербалните графити како своевидна форма на „писмено ѕидно анонимно творештво“ и други слични на нив.

Основното заедничко обележје на поетските еднореди според кое драстично се разликуваат од останатите типови поетски текстови е крајната редукација на лексичките средства. Во малузборниот исказен простор не би можело да се оствари досегање на поетска смисла без максимална концентрација на значењата и без постоење на еден внатрешен исказен напон којшто едновременно е и константа и средство и посредник што го овозможува простирањето и владеењето на **законот на поетиката на концизноста**.

Во оваа прилика, кога е збор за поетските еднореди, неизбежно е да се спомнат уште **две битни околности**, првата во врска со типологијата на анонимните поетски еднореди, втората за непосредното жанровско соседство на поетскиот едноред.

Поимскиот статус на поетскиот едноред како класа за различни видови поетски текстови со должина до еден ред овозможува нивно консеквентно и складно обединување, наспроти инерцијата на досегашната книжевна теорија која, за неверување, сè уште ги распоредува дури и во различни по род групации. Имено, при класификацијата на текстовите од усменото народно творештво во зборниците и учебниците по книжевност сите мали „прозни“ форми од тоа творештво редовно се поместуваат заедно со творбите од епското творештво во проза, веднаш после басните и хумористичните приказни. Со наведениот чин, а со оглед на околноста што поетскиот едноред може рамноправно да се третира и како стих и како

³⁸ Во студијата „*Mikrostrukture stila I književne forme*“, објавена во зборникот – Zdenko Škreb/Ante Stamač „**UVOD U KNJIŽEVNOST**“ – Teorija, metodologija -, „Grafički zavod Hrvatske“, Zagreb, 1983.

проза, на овие творби им се одречува токму **лирскиот карактер** и ако е сосема сигурно дека тие, не само што немаат ништо заедничко со **епиката**, туку се најлирските текстови во усменото народно творештво. Меѓу ретките чесни исклучоци од ваквото „поетичко слепило“, барем на јужнословенските простори, заслужуваат пофалба остварените заложби на проф. др. Војислав Ѓуриќ³⁹, др. Марко Китевски⁴⁰ и Васко Попа⁴¹ во нивните блескави избори на текстови од светската лирика, односно од македонското и од српското усмено народно творештво, да се определи вистинското место за жанровските позиции на текстовите од анонимните поетски еднореди.

Во непосредно жанровско соседство на поетскиот едноред, веднаш над горната граница од неговата силабичката скала, се среќаваме со старата (над милениум) јапонска класична лирска форма **танка** која има само 31 слог, метрички образец од 5,7,5,7,7 слога и поетичка структура битно различна и од хаику творбата и од останатите видови на поетски едноред. Со неа се завлегува во жанровскиот домен на лирската минијатура за која ќе биде збор во друга, посебна прилика.

На крајот би рекол дека ова поговорно воведување во жанровскиот контекст на лирските еднореди застапени во оваа книга е само некакво раздолжување на авторот кон потенцијалниот читател, изведено со авторска самосвест дека не може со никаков поговор да им се помогне на самите текстови. За **поетските еднореди** од оваа книга би било далеку подобро **авторот и да ја згрешил работата** околу нивното жанровско ситуирање (како што тоа впрочем му се има случено на Рамон Гомес де ла Серна, 1888-1963 г., којшто своите **едноредни грегери** ги има наречено „хаику во проза“ и ако повеќето од нив не се тоа), **а да им обезбедил** барем нешто од она што ќе ги прави незастарени и по деведесет години.

Забелешка: Огледот „Лирика во едноред – зошто да не?“ е објавен како поговор во поетската книга на авторот „Проблесок и молк“, (*Менора*, Скопје, 2009)

³⁹ Во антологијата „**Лирика у светској књижевности**“ – врсте и антологија песама – „Српска књижевна задруга“, Београд, 1982.

⁴⁰ Во антологијата „**Фолклорни бисери**“ – „Македонска книга“, Скопје, 1988.

⁴¹ Во антологијата „**Od zlata jabuka**“ – rukovet narodnih umotvorina – “NOLIT”, Beograd, 1979.

СОДРЖИНА

- Од недефиниран едноред до авторски моностих“	1
- „Автопоетички поглед врз моностихот како лирски жанр“	9
- „Автопоетички поглед врз хаикумоностихот“	14
- „Од застапнички ракурс за хаикумоностихот“	28
- „Автопоетички поглед врз сенриумоностихот“	33
<i>(можен ли е и што би можел сенриумоностихот)</i>	
- „Лирика во едноред – зошто да не?“	41