

## ПОЕТСКАТА ОНТОЛОГИЈА НА АЦО ШОПОВ

**Ева Ѓорѓиевска**

Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип  
eva.velinova@ugd.edu.mk

**Апстракт:** Трудот им пристапува на трите збирки поезија од последниот циклус творештво на Ацо Шопов: „Небиднина“, „Гледач во пепелта“ и „Песна на црната жена“ преку онтолошка и архетипска интерпретативна матрица. Се следи процесот на создавање поетски слики преку кои се оцртува онтолошкото поместување на границите на лирскиот субјект и се случува негово претопување во нешто надлично (колективното минато, предметна стварност, метафизика на љубовта...). Целта е да се објасни семантичката блискост помеѓу терминот *небиднина* и митолошко-архаичните концепции: библски и источно-древни поетски, каде што небиднината, меѓу другото, е претекст за иницирање на поетска креација. Колективните прастари слики на огнот, водата, телото, зборот, крвта, дрвото, црната боја, се повторуваат во сите збирки и циклуси на поезијата на Шопов, генерираат дополнително изведени слики (оган-суша-пепел, вода-езеро-очи, тело-раѓање-збор), а некогаш и меѓусебно се комбинираат. Суштински е да се согледа трансформацијата на овие поетски слики како што се преминува хронолошки од една кон друга поетска збирка. Наша цел е да откриеме во што се состои новата онтолошка функција што ја добиваат архетипските слики преку метафората и поетиката на Шопов.

### Вовед

Во еден новинарски разговор од 1976 година насловен „Мојот збор е тврда вилица на времето“, Шопов изјавува: „Со *Небиднина* (1963) и *Гледач во пепелта* (1970) започнува една нова фаза во мојот поетски развој, во која се прави не само обид да се прочита ‘книгата на животот’ (...), туку таа книга и да се соопшти со еден поинаков јазик.“ (Шопов, *Младост*, 1976)

Оваа лексикализирана метафора („книга на животот“) може да се рече дека во себе ја содржи целата поетика на Шопов: таа ја означува сеопфатноста и непосредноста на јазичниот израз, како заедничка црта која ја среќаваме кај модернистичките автори, посебно во прозата, иако кај Шопов таа е реализирана преку поезијата. Потребно е да се создаде една емотивно-

мисловна поезија која ќе ја пренесе во збор „текстурата на нашето искуство/ доживување“ (Merleau-Ponty, 1954: 124)<sup>1</sup>, односно примордијалната врзаност на човекот со битието. За таа цел, на поетот му е потребен нов, како што вели тој „поинаков“ или заумен јазик, кој ќе го вброи Шопов во редот на неосимболистичките автори во македонската поезија<sup>2</sup>. Поезијата на Ацо Шопов е специфична според фактот што започнувајќи со збирката *Небиднина* во 1963, таа најавува еден нов модернизам во македонската поезија, а со него и тенденцијата за антимиетичност, како одбивање да се имитира стварноста. Антимиетичноста кај поетите се манифестира со потрага по суштината на нештата преку бегство од предметноста, а отсуството на реалната стварност се надополнува со живоста и стварноста на зборот, кој стекнува сопствена реалност, независна од предметната.

Една карактеристика, сепак, го одвојува Шопов од европските симболисти на 20-тиот век кај кои беше присутна фасцинацијата од градот и од урбаноста, паралелно со „универзалните аналогии“ на природата (*Rečnik književnih termina*, 2001: 772). Кај Шопов, напротив, во последната модернистичка фаза од творештвото, доминираат симболичките претстави на духот и материјата во чиста форма, необременети од секојдневието. Неговата поезија изобилува со праисконските поетски слики на огнот, водата, телото – како порив и симбол на раѓање, зборот, крвта, дрвото, црната боја, кои се повторуваат во сите збирки и циклуси на поезијата на Шопов и генерираат дополнително изведени слики: оган-суша-пепел, вода-езеро-очи, тело-раѓање-збор. Истите тие слики кои симболизираат раѓање и смрт, духовна вертикала, создавање и уништување, ги среќаваме во првобитните стари книжевни, филозофски и митолошки текстови. На Шопов му се неопходни овие слики за да го оцрта поместувањето на границите на лирскиот субјект и да го претопа во нешто што го надминува поединечното, што коинцидира со перцепцијата на прапочетоците и поради тоа преку интертекст упатува кон некои од митолошките мотиви. Ќе ја следиме теоријата на имагинарноста за да ја изведеме клучната динамика на процесите на космогонија, антропогонија и есхатологија кои ја креираат творечката сила на небиднината.

Запрашан за местото кое го зазема зборот во неговата поезија, Шопов истакнува дека зборот „може да стане симбол во кој се испреплетуваат и многу други компоненти и кој во крајна линија може да се поистовети и се поистоветува и со земјата и со минатото, со фреските по ѕидовите на нашите манастири и цркви, со водата која пак, на симболичен начин претставувајќи го

---

<sup>1</sup> *PbP*, [124]v(3): “l’ensemble des moyens par lesquels nous transformons en langage, c’est-à-dire nous rendons communicable, la texture de notre expérience”. Merleau-Ponty, Maurice. *Sur le problème de la parole*. Collège de France, January-May 1954, course notes, unpublished, B.N., vol. XII.

<sup>2</sup> Песната *Раѓање на зборот* Ќулавкова (2012) ќе ја нарече „манифест на македонскиот неосимболизам и супрематизам“.

животот дотекува и истекува од тие фрески“ (Шопов, *Нова Македонија*, 1970: 8). Значаен белег на симболот кај Шопов е токму тоа преместување на неговата општост од чисто семиотичка и поетско-структурна сфера во антрополошко-цивилизацииска сфера: земја/минато. На тој начин и симболот се доближува до конотацијата на архетипот.

За да ја создаде таа нова поетска перцепција на метафизички копнеж, поетот трага по збор што го пронаоѓа токму во неологизмот на „небиднината“, збор кој пред Шопов не се употребува во македонскиот јазик и може да биде третиран како јазична иновација. Целта на овој труд е да ја објасни семантичката податливост на терминот *небиднина* доколку се разгледува во контекст на митолошко-архаичните текстови во кои се среќаваат истите слики – симболи: библиски и источно-древни поетики, каде што небиднината, меѓу другото, е праматерија и претекст за иницирање на поетска креација, а создавањето на песната е претставено како своевидна космогонија.

И наместо типично рефлексивна поезија која би го претставила лирскиот субјект како дух и мисла одвоени од предметната стварност, кај Шопов во преден план е изразено чувството на стопување на духот и предметот, низ болка и страст. На тој начин се креира една посебна феноменологија, пасија (страст/страдање) меѓу лирското „јас“ на поетот и светот. А личното, длабинско и искрено чувство, „крвно доживеана и одболувана судбина“ како што вели Наневски (1964), се поистоветува со архичните длабочини на човештвото, неговите прапочетоци.

Токму за една од овие слики или симболи, *крвта*, која се повторува во сите збирки на поетот, Влада Урошевиќ ќе рече: „Предокот и потомокот се препознаваат низ крвта, си подаваат рака. Се меша крвта низ векови: крвта – носител на некакви дамнешни колективни искуства и крвта – потстрекнувач на личниот немир. Личната судбина е предодредена со судбинските патишта на предците; националното постоење продолжува низ безбројните врutoци и вители во крвта на поединците. Два круга на крвта – едниот во поединецот, другиот во колективот – се затвораат во еден“. (Урошевиќ, 1966: 11)

Поезијата на Шопов е потрага по тие симболи кои го одразуваат колективното во личното, а индивидуалната болка ја претопуваат во национална и сеопшта. На ист начин, Виолета Пирузе-Тасевска ги пронаоѓа тие митолошки претстави во поезијата на Шопов. Според неа, кај Шопов се случува: „индивидуално, несвесно, проицирање во минатото, привремена смрт, изнаоѓање на сопствениот пат, ново раѓање и свесна катарза на духот. Вредносната скала на татковинското, митско-историското во небиднината се дешифрира притоа исклучиво преку личната свест на релацијата поединец – социум“. (Пирузе-Тасевска, 1993: 47)

Поезијата треба да ја долови предрефлексивната приклонетост на човекот кон нешто надлично, без разлика дали станува збор за колективното

минато, за предметната стварност или за еротизмот насочен кон Другиот, а ќе видиме дека симболот во оваа поезија во исто време ги обединува сите тие „отуѓувања“ во едно. Но, не е доволна само таа мистична врска меѓу „јас“ и светот, туку е потребно создавање на поетска слика низ чинот на вербализација, а во исто време да ја зачува енергијата на тоа соединување. Токму затоа, на неколкуте збирки поезија кои ќе ги споменеме во овој труд („Небиднина“ 1963, „Гледач во пепелта“ 1970, „Песна на црната жена“ 1976) им пристапуваме истовремено преку онтолошка (филозофска) и архетипска (книжевна) интерпретативна матрица.

Ако неологизмот на небиднината во првата истоимена збирка поетот го конципира како феноменолошко доживување, протегање на копнежливото тело кон природата која сетилно ја осознава, во следната збирка, *Гледач во пепелта* (1970), небиднината ја задржува својата делотворна енергија, но се материјализира во два симбола, преку циклусите на *огнот* и на *црното сонце*. Огнот и црното сонце можат да се поистоветат со семиотичката сфера на небиднината, но поетскиот јазик на Шопов, иако е подеднакво неосимболистички во двете збирки, може да се рече дека во поглед на имагинарноста, во втората збирка, *Гледач во пепелта*, изобилува со митолошко-архаични инспирации. Односно, од поетско-филозофска метафора, небиднината се трансформира во архетипски симбол, задржувајќи сепак дел од своите првични карактеристики. Познато ни е дека архетиповите се претстави кои човекот ги носи во колективната меморија и кои се пренесуваат низ генерациите. Сакајќи да допре до тие длабински сфери, поетот Ацо Шопов ја создава сликата за небиднината, која понатаму станува *differentia specifica* на неговото целокупно творештво.

## 1. Поимот *небиднина*

Иако постојат бројни статии посветени на небиднината на Ацо Шопов, зборот создаден од поетот сè уште останува загадочен во неговото значење. Самиот поет го опишува како „непреводлив“, го објаснува преку оксиморонски конструкции како „остварување низ неоствареност“ (Шопов, *Развиток*, 1979: 141-144), а можеби најблиску до неговата природа е определбата на теоретичарот Зоран Константиновиќ за кого небиднината е „поетско-филозофска метафора“ (1977: 109–114), што би значело – ниту целосно филозофски концепт, ниту типична метафора, туку нешто помеѓу.

Сугестивниот превод на *небиднината* на француски јазик извршен во 1994 од Едуар Моник<sup>3</sup> како *non-être* (не-битие), а не како *néant* (небитие), говори за специфичниот талог на значења кои не ја поистоветуваат небиднината со непостоење. Ни се чини дека семантиката на небиднината на Шопов најмногу

<sup>3</sup> Šopov, A. *Non-être (Небиднина)* (1963). Traduit par Edouard J. Maunick, *Anthologie personnelle*, 1994.

одговара на она што во *Парменид* на Платон (1973) се подразбира под *не-битие*: како потенцијал во мирување или моментално неодвивање, но кој можел или може некогаш да биде. Не е исклучено не-битието некогаш да стане битие, наспроти она небитие кое е ништавило и не постоело, нити ќе постои. Нешто требало и можело, но сè уште не се случило. Затоа и превезот на сета, носталгија и меланхолија кои одат паралелно со панеротизмот на песната кај Шопов. Во таа линија, љубовта кон татковината и љубовта кон жената, како два облици на копнежот, се и „двата непресушни извори“ (Јакимовски: 1967) на поезијата на Шопов, се надополнуваат, без да постои отворен патриотизам, нити класично љубовно обраќање. Песната е издигната на едно повисоко, неосимболистичко ниво.

Отсуство на имитабилност кон предметната стварност, кај Шопов не креира и целосно отсуство на сликата, туку таа се заменува со друга, метафорична и метафизичка слика, која создава во неговата поезија симболи на колективни, архетипски претстави. Недефинираните длабочини од кои извира песната, парадоксално се живи и сликовити, но изразени преку исконски претстави на колективното несвесно преку огнот, водата, телото, земјата, стеблото...

Доколку треба да биде мисловна, оваа поезија попрецизно одговара на она што во феноменологијата Морис Мерло-Понти го вовеле како „отелотворено јас“, претендирајќи дека првичното осознавање на светот од страна на човекот се случува преку телото, кое не е само физички ентитет, туку субјект кој активно, сетилно, па дури и духовно восприема и е составен дел на целокупната мисловност на човекот. Таа автентична врска на човекот со светот која не е чиста метафизика, го наведува Шопов да ги бара домородните слики каде што е реализирана автентична врска на човекот со светот, но и со минатото преку елементарните пориви на телото. Свртувајќи се кон нешто што ѝ претходи на строгата мисла која го дефинира човековото јас, оваа поезија го отвора патот кон општото во повеќе насоки.

Суштински е да се предаде таа онтологија низ ослободување на страста, а не низ рефлексивност. Затоа и доминацијата на телото во молитвите, како инструмент преку кој се болува, се страда, се чувствува и се страствува, без да се даде предност на когнитивноста.

Телото мое те моли:

Пронајди збор од кој — штом со крик ќе се рече –  
несвесно крвта почнува да боли,  
крвта што бара корито да тече.

За таков збор телото мое те моли.

„Молитва за еден обичен но уште непронајден збор“ (*Лузна*, 1981: 88)

Ќе ја следиме теоријата на имагинарноста за да ја изведеме клучната динамика на процесите на космогонија, антропогонија и есхатологија кои ја креираат творечката сила на небиднината. Наша цел е да откриеме во што се состои новата онтолошка функција што ја добиваат митолошките архетипови преку метафората и поетиката на Шопов.

## 2. Збирката *Небиднина*

Збирката *Небиднина* е објавена во 1963 година и е сочинета од прва воведна песна *Раѓање на зборот*, а по неа следат единаесет песни кои формираат циклус *Молитви на моето тело*. Потоа доаѓаат песните *Старо купувам*, *Долго живеам на ова место*, *Квечерина*, *Очај пред тврдината*, кои не се доминантно филозофски и имаат поинаков фон, за да се премине на последната песна од збирката, која исто така носи наслов *Небиднина*, и која ја сумира онтолошката замисла на поетот.

Можеби не случајно првата песна на збирката *Небиднина* е посветена на *Раѓањето на зборот*, а на неа се надоврзува следната *Молитва за еден уште непронајден збор*. Таа молитва е секако инкантација која повикува на инспирација за песна, за понатамошно надоврзување на стихот, но исто така самиот неологизам „небиднина“ може да се сфати како раѓање точно на тој нов збор „небиднина“ што го бара поетот и кој во себе содржи енергија што ќе го понесе во создавањето на една нова поетика, „збор што не постои во речникот на секидневните средби, на секидневните поздрави“ („Осма молитва на моето тело“, *Лузна*, 1981: 97).

Проширувајќи го семантичкото поле на небиднината која се однесува не само на личната, туку и на колективната болка, Шопов завлегува во митолошките прасхеми на колективното опстојување. Затоа многу од метафорите повикуваат слики на старите библиски и други источни митови каде нештата настануваат од аморфна, неиздвоена, несвесна маса: „Чадик ноќта. Зборот се двои од темнина“. Песната, во креативниот чин на создавање е градење „камен на камен“ или растење „глужд на глужд“, редување збор на збор. Во врска со песната *Раѓање на зборот* (*Лузна*, 1981: 87), К. Ќулавкова (2012) потенцира: „Ова е редок пример во современата македонска поезија кога зборот преку збор – метафора се толкува самиот себеси. Притоа, тој се анимира, се персонифицира и проектира некои особини на живи битија врз себе (раѓање, живот, смрт), или се (с)огледува себеси во сликата на огнот, јагленот, темнината и светлината, повторно знаци на животот и смртта, на постоењето и исчезнувањето.“ Таквата авторефлексивност на поезијата ја прави паралелата помеѓу креативниот, речиси космогониски чин („зборот се двои од темнината“) и раѓањето („модар јаглен му гори во утробата“ ... „зборот

што ги крши сите слепоочници“). Зборот се раѓа и истовремено зборот е тој што раѓа: песна и значење. Зборот е претопен во јагленот и го навестува симболот на огнот на кого ќе му биде дадена предност во следната збирка *Гледач во пепелта*.

Небидината е зборот кој ја носи таа трескавична енергија да го изрази и страдањето и вдахновеноста во исто време. Небиднината стои помеѓу болката и зборот, таа се противи на приказот и исказот, затоа мора да биде предадена низ херметичен симбол. Небиднината е товарот на човекувањето. Без да го почувствува небиднинското во себе, човекот не може да ја спознае суштината на светот и на поезијата.

Таа небиднина честопати го користи симболот на дрвото или стеблото, поим кој е чест во поезијата на Шопов и преку кој може да се објасни значењето на песната.

„**Стебло** што самееш на ридот, мако во ровка земја,  
кој ни ја досуди таа небиднина,  
да бидам стебло, да бидеш песна.“ (*Лузна*, 1981: 112)

„Пронајди збор што личи на обично **дрво**,  
што личи на дланки јагленосани и прародителски први,  
што е како чедност во секое молење прво.“ (*Лузна*, 1981: 88)

Иако критиката честопати знае да каже дека потврда за небиднината со значење на ништавило е идентификацијата на поетот со предметната стварност, сепак нашето видување повеќе ја толкува онтологијата на поезијата на Шопов како суштински реверзибилен процес на релација **поет – предмет – песна**. Стеблото не е само „онестварување“ на човекот преку негово претопување во предмет, туку стеблото е симбол на растење, со самото тоа и на процесот на „настанување“<sup>4</sup>. Од една страна, персонифицираната „мака“ на стеблото кое „самее“ во сувата земја на ридот се идентификува со маката на поетот или човекот воопшто. Но, дрвото е и зреење, лисја, плод, самото пулсирање на животот кое поетот го чувствува како заедништво со природата: „кој ти ги даде моите очи, што зреат во сонот на твоите лисја“. (*Лузна*, 1981: 112)

Предрефлексивноста која ја содржи песната, соединетост на погледот и предметот, е чувствување на едно со светот пред да го раздели логиката на разумот и е сферата од која се создава песната. Во него се содржи надминувањето на личното и претопувањето во нешто што е природа, жива материја или колективно ткиво. Перцепција на реверзибилност помеѓу „јас“ и светот.

<sup>4</sup> Термините „онестварување“ и „настанување“ се употребени во анализата на Р. Таутовиќ (1983: 69–77).

На тој начин, небиднината на Шопов не означува непостоење, туку чувствување на резонанците или потенцијалот на непостоењето, во рамки на самото постоење, што говори за комплексната поетска замисла на овој поим. Таквиот процес на обединување на спротивностите во поезијата на Шопов го забележува и Радојица Тауовиќ: „Ацо Шопов ја соопштува подмолната борба на нишножноста и битисувањето. Пред неговиот интуитивен поглед таа борба се открива како мајка на самата убавина (...) Убавината Шопов ја гледа како прегратка на ништожноста со постоењето (...) една повисока синтеза која ги надминува и постоењето и ништожноста (...) Според тоа, убавото за Шопов не би било она што постои, но ниту она што не постои, туку она што настанува. Со други зборови, убавото е она што се раѓа и расте. Уште подобро: тоа е она што се создава“. (Тауовиќ, 1983: 69–77)

Кога се зборува за оваа симболичка поезија, исто така постои дијаметрално спротивставена критика во поглед на референтноста на небиднината. Доколку ја читаме поезијата на Шопов од третата фаза без да го познаваме контекстот во кој живее и твори авторот, ништо нема да нè наведе на тоа да мислиме дека станува збор за песна која се однесува на конкретен регион или на конкретна судбина. Затоа неговата поезија долго време се чита како рефлексивна поезија за односот на човекот кон битието и се доживува како апстрактна, не упатувајќи на ништо надвор од сопствениот поетски систем. Од друга страна, самиот поет во едно свое интервју, за небиднината вели: „За мене, овој збор ја изразува сета судба на нашиот народ: неговите вековни борби и страдања, стремежи и неостварени идеали, љубови и патила.“ (Шопов, *Одјек*, 1976) Некои критичари забележуваат и сосема конкретни референци во поезијата на Шопов, на пример, според Наневски, врската со родното тло, може да се чита во метафорите на земјата: ровката земја, суводолиците, ридјата и браздите, честопати доведени во релација со телото и со раѓањето.

Сепак, треба да се обрне внимание и на друг исказ на Шопов поврзан со небиднината како „отуѓување кое би било поврзано со оваа почва и со овој регион. Притоа, на тоа расположение не сакав, ниту можев да му дадам регионален карактер“ (Шопов, *Дуга*, 1965). Тука всушност се среќаваме со таа специфика на симболот во поезијата на Шопов, како истовремено доближување и оддалечување на знакот од означеното: симболите во првото читање можат да се толкуваат на одреден начин, но тоа не значи дека тие се фиксирани за конкретно означено; штом ќе означат нешто, симболот веднаш се отвора кон опсегот на нови значења.

Како што истакнува и самиот Шопов, говорејќи за своето творештво и притоа цитирајќи го неговиот француски критичар: „патриотското чувство карактеристично за песните „Очи“, „На Грамос“, „Љубов“ и други, со посилен



интензитет може да се открие во „Долго доаѓање на огнот“, „Август“, „Настан на езерскиот брег“ или во некоја друга песна од најновиот творечки период.“ За песната „Август“ познатиот француски издавач и поет Пјер Сегерс вели дека е тоа песна „што ги буди мирисите, неисцрпните сокови на својата земја“, дека „Август“ не е песна за НОБ, партизанска песна раширена низ неговата земја. Таа е песна на земјата во која војувале партизани.“ (Шопов, *Нова Македонија*, 1976) Суштинскиот акцент е ставен на доживувањето, а не на идеологијата. А доживувањето, од лично станува општочовечко. Преку тој процес, дури отпосле поезијата ја добива својата рефлексивна димензија, бидејќи поетот не оперира со поими, туку со поетски слики и симболи.

Според ова тврдење, симболот не го оддалечува поетот во апстракција, туку напротив го засилува интензитетот на врзаноста со стварноста. Конкретноста на сликите и примарното активирање на телото во контактот со светот е клучна одлика на оваа поезија. Моќта на оваа поезија е токму во тоа да создаде филозофска рефлексивна димензија за онтолошката поставеност на човекот, но истата да ја предаде или преку митолошки слики и мотиви или преку метафори на обединување на поетот со природата и предметот преку сетилната нагласеност на поетското јас:

„Стебло што самееш на ридот,  
 .....  
 Кој ти ги даде моите очи  
 што зреат во сонот на твоите лисја.  
 Погледу зелен, зелено вишнеење,  
 .....  
 од каде твоите длабини во мене,  
 од каде ти во мојата крв.“ (Лузна, 1981: 112)

Шопов го употребува симболот за да ја изрази општоста која не реферира на конкретна ситуација, време и простор, но затоа пак, не употребува метафизика, туку активирање на сетилни перцепции и на митолошки архетипови, кои од друга страна го потенцираат човечкото, чувственото или страственото, односно ирационалното и интимното, личното. Тој процес на првично оддалечување од конкретната стварност и повторно доближување до неа преку нови симболи – архетипови е карактеристика на оваа неосимболистичка поезија.

Ако тоа постоење низ болка е товарот и акумулацијата на страдањата на сите дамнешни времиња, благодарение на својата повеќезначност, небиднината е исто така и метафизиката на љубовта или акумулацијата на патувањата / странствувањата до Другиот: „Патував долго, патував цела вечност / од мене до твојата небиднина“.

Небиднината е опишана како аскетско патување, „низ пожари, низ урнатини, низ пепелишта“, „по жега, по суша, по невиделина“, стоичка издржливост чија единствена храна е духовната, „лебот на твојата убавина“ или „грлото на твојата песна“. Обраќањето на поетот е до некој друг, имагинарен друг, или поточно до другоста на другиот, архетипот на сенката. Тоа може да е упатеност на поетот кон човекот воопшто, на поетот кон имагинарната жена или на поетот кон националното минато, како што Наневски, на пример, го толкува поимот на небиднината, како неоствареност на националните идеали низ повеќе историски етапи. Песната не може да се сведе на едно значење, од една страна поради тоа што оперира со симболот, од друга страна поради фактот што полисемијата го дава токму тој редок квалитет на поезијата на Шопов.

### **3. Молитви на моето тело**

Сепак, средишниот дел од оваа збирка го сочинуваат единаесетте *Молитви на моето тело*.

Самото споменување на молитвата го определува библискиот контекст на песните од овој циклус. Молитвата се поставува во една пресвртена перспектива, не се моли со дух, туку со тело. Но, телото е првото Адамово тело (Шелева, 1955: 28–29), тоа не е поетовото индивидуално тело, туку исконското создавање на човекот. Затоа се присутни и библиски референци, на моменти и митолошки архетипови. Телото беше присутно и во првите песни на Шопов преку раните и лузните и таму песните го опеваа револуционерното, но повредено тело. Но, тоа тело добива архаични и архетипски димензии на поетската слика во овие молитви.

Во Библијата прво се создава телото од земја, потоа се вдахнува со дух. Така и овде, телото постои вкоренето во предметноста и го бара зборот, односно го бара духовниот чин, кој коинцидира со создавањето на песната. Телесноста сепак не ја изоставува ерогеноста во песната, пулсирањето на крвта и љубовниот копнеж кој не е прецизно упатен, туку стои како потенцијал.

Честопати тоа тело се претопува во корења, во стебла, во треви, телото се идентификува со стебло. Поетовата субјективност се опредметува во стварите кои го опкружуваат. Тоа ја симболизира вкоренетоста во суштината на живеењето преку телото, начинот на кој се чувствува вечност. Човековата минливост прави обид да се преточи во нешто вечно, макар и предметна стварност, камен, лист, дрво.

Клетников истакнува: „Телото е поставено во една архетипска проекција на боготворење, во средиштето на новата метафизика и импулсивна радијација што ја зрачи како симбол. Од него зрачи вечна убавина и радост во животот: свежо е, бујно, полно со пијанство на крв и ритам, подадено на

светлина и сетилна игра во една панеротска димензија. Неговата енергија е вечно витална и свежа, па и тревите што го покриваат со мрак, по смртта, изгоруваат во пожарот на неговата жедност („Последна молитва на моето тело“). Тоа е бујно, *радосно тело*.“ (Клетников, 1980)

Обраќајќи се на везилката, која го обединува нашиот фолклор со „домородскиот ритам“ на библиските песни, во *Шеста молитва на моето тело* поетот ја продолжува семантиката на претопување на телото со природата:

Од дивина со крвта ми викаш, од далечина:  
„Кон твоето тело неподвижно итам  
јас непозната, глуп водопад од месечина.

На твоето чело високо пасат плашливи елени,  
ти имаш раце силни и зараснати длабоко вземи,  
во твоето грло раснат тревни зелени,  
твоите зборови се ковчести и остри, но неми.“ (Лузна, 1981: 95)

Инспирацијата потсетува на Старозаветната „Песна над песните“, каде љубовта меѓу младите се преточува во химни на сензуалноста која се предава преку свежината на благодетите на природата, а во случајов тоа се стада од елени, дрвја, водопад од месечина...

Но, телото честопати се појавува и спружено, издолжено, бара да биде изодено. Оdot го симболизира чекорењето низ времето. Телото се всушност годините, метафизичката кривост на човекот, односно времето кое остава видливи траги на него и кое ја обележува разликата меѓу минливоста и вечноста на бидувањето, помеѓу личното време на постоењето и траењето на вечноста, затоа телото е предадено спружено како мост помеѓу две крајности, минливоста и бескрајот. Во тој поглед, телесноста се вклопува во метафизичките медитации на песните посветени конкретно на небиднината.

„Еве го тоа место, тоа неизодливо тело,  
таа глад што го распосла и роди.  
Еве го овде тој сосидан град,  
сосидан од светлини и води.“  
(„Деветта молитва на моето тело“, Лузна, 1981: 100)

Тука телото на поетот се идентификува со прастаро градење на светот. Создавањето не е само сочинетост на природата на битието, туку и цивилизациски, културен феномен, „сосидан град“ – како во културолошките митови кога јунакот го втемелува градот. Телото не е само космогониски, туку

и културолошки феномен. Природата, како и кај Бодлер, е храм на симболи, а телото е средиште помеѓу природата и цивилизацијата, во исто време предмет и знак.

„Телото мое те моли:  
пронајди збор што личи на обично дрво,  
што личи на дланки јагленосани  
прародителски голи,  
што е како чедност во секое молење прво.  
За таков збор телото мое те моли.“

(„Молитва за еден обичен но уште непронајден збор“, *Лузна*, 1981: 88)

Молитвата е инкантација, формула која може да го издвои телото од првичната несвесна маса и да го вдахне со дух преку зборот. Панеротизмот на телото бара да биде трансформиран во експресија.

„Еве го тоа место, таа свенлива убавина, пред сите сегашности и пред сите дамнини, пред твоето исконско темно неспокојство – тие неизодливи нерамнини.“

(„Десетта молитва на моето тело“, *Лузна*, 1981: 101)

Небиднинските слики се крунисуваат со потрагата по убавина. Креативниот и уметнички акт е крајниот исход на пронаоѓањето на зборот преку експресија на телото, тоа станува „свенлива убавина“. Значењето на естетиката на песната се манифестира токму во тие обединувачки слики на телото кое е белег на минливоста, но преку кои и се восприема вечноста. Повторно двете спротивставености се обединуваат во поезијата на Шопов за да го создадат ефектот на убавото.

#### **4. Гледач во пепелта**

Сликите од *Гледач во пепелта* се конкретизираат во неколку симболи (огнот, пепелта, црното сонце), кои семантички го носат истиот пласт на значења. Ако во небиднината има библиски инспирации, оваа збирка поседува предрелигиски и порудиментарни претстави. Огнот, иако претставува еден од првите креативни принципи, заедно со водата, ветрот и земјата, во оваа поезија се сосредоточува на неговата деструктивна природа. Огнот во себе ја содржи амбивалентноста на добробит и на разорна снага. Огнот доаѓа од длабочините, од таму каде што се наслутуваше небиднината, како страв од смртта, но доаѓа со сета своја разорна сила и се положува на земјата. Огнот го има во сушата на ридјето, во браздите на земјата кои наликуваат на браздите

на челото од човекот, огнот е во уништувањето на светот кое му претходи на новото создавање од пепелта. Присутни се сликите на уништувањето, на есхатолошките претстави, слики на распаѓање на светот:

„Небото ќе се сруши.  
Ќе се стркалаат планините. Ќе завладеат суши.

Ќе се измешаат ѕвезди и ѕверови, отрови и ниви,  
и нема да се знае повеќе ни кои се мртви ни кои  
се живи.“ („Долго доаѓање на огнот“, *Лузна*, 1981: 128)

Огнот како праелемент, кој „стои овде од искон, од века“ („Ноќта на огнот“, *Лузна*, 1981: 121), е огнот на Прометеј:

„Греј, полноќно сонце, не запирај, греј.  
Еве го сам и ранет, иде Прометеј.“ („Љубовта на огнот“, *Лузна*, 1981: 123)

Огнот е асоциран со митолошкиот лик на Прометеј, со благодетта која ја дал на човекот, но и со казната која тој морал да ја претрпи од Зевс за овој скришен подарок на човештвото. Огнот и полноќното сонце во оваа поезија не се со вообичаената конотација на симболите на сонце и оган, како супстрати на светлината и на креативната енергија, туку како придушен оган или помрачено сонце. Огнот не тлее, не е предаден во својот потенцијал, туку „огнот молчи“, „под бучава на столетна гора“ и „под езеро тврдо како камен“, „светец од икона што пука“.

„Тоа е таа магија, таа крв чуда што прави,  
што лекува од рани и што симиња глави.

.....  
Копај,  
ископај го.“ („Долго доаѓање на огнот“, *Лузна*, 1981: 127)

Очигледно Шопов го познавал во целост митот за Прометеј и неговата претпоставена обработка од страна на Ајсхил. Трилогијата не е целосно сочувана, па затоа најчесто се става акцент на Прометеј како на некој кој се жртвува и трпи казна за бунтовноста кон зборот против Боговите, но за сметка на неговата мака доброто му е предадено на човештвото. Напротив, во оригиналната верзија на митот, на самиот крај Прометеј се повинува на Зевс за да биде ослободен од оковите на карпата. Митот кулминира со поразот, а не со триумфот на Прометеј, бидејќи макар и страдалник, тој би бил запаметен како херој. Но, Прометеј се покорува на зборот на Зевс и ја сфаќа бесмислата на бунтот и покорноста пред силата.

Токму овој Прометеј на Шопов е еден поразен Прометеј, а не свесно и самоиницијативно жртвуван херој. Како што забележува Б. Ангеловска (1993), во песната на Шопов огнот е во преден план, а не Прометеј, што е нетипична алузија на митот.

Обраќањето на поетот е до огнот и постои обидот тој да се направи интелигибилен, да се преточи во збор и да ја роди песната, бидејќи отстранета е улогата на Прометеј како посредник.

Огнот кај Шопов е во длабочините и надоаѓа како порив на креација, како долгото раѓање на зборот на небиднината. Но, небиднината претставуваше копнеж, чезнеење и понирање во длабочините на сопственото битие за во него да се открие недоловливоста на другиот и на колективното. „Ти си во моето непостоење, јас во заговорот на твоите соништа“ („Песната и годините“, *Лузна*, 1981: 118) – велеше поетот. Небиднината е отсутното означено на семиотиката. Подоцна, откако таа празнина се материјализира во двата симбола и веќе добива хтонски и разорни димензии, средиштето на космосот постанува демонијада:

„Какво е тоа измислено царство, таа гробница на  
ветар што дува,  
од која триглаво сениште триж стрвно во нас  
гледа.“ („Пак црно сонце“, *Лузна*, 1981: 145)

Слична таква резигнирана симболика продолжува и во циклусот на *Црното сонце*. Огнот и црното сонце најавуваат една кобна и инфернална судбина, едно спуштање кон целосниот мрак и темнина на разумот. Неподатливо, ирационално и трагично е црното сонце, како и огнот. Ако небиднината беше исчекување и недоловливост на значењето, огнот и црното сонце се целосна негација на значењето: „Кој мисли дека те сфатил не знае што е бездна“ („Црно сонце“, *Лузна*, 1981: 143) – вели поетот. Или како што уште наведува Е. Клетников: огнот „не е само супстанца откриена во темната бездна на сопственото суштествување, туку и знак што се наоѓа закопан под судбинската драма на колективното и историската ноќ на националното битие“ (Клетников, предговор на *Лузна*, 1981: 29).

Но, и небиднината и огнот и црното сонце, означуваат скриена и потенцијална енергија од која доаѓа песната, но која не треба да се досегне, туку да трае како состојба на трагање по нешто отсутно. Во таа копнежливост е интензитетот на креацијата.

Иако честопати е доведувано во релација со поезијата на Виктор Иго, црното сонце на Шопов многу наликува на она што Ј. Кристева (1989) го подразбира под таа метафора кога говори за симболичната состојба на меланхолијата. Ако состојбата на здравиот дух е моќ на симболизација и на означување, меланхоличната состојба е товар кој е опонент на зборот и на

означеното. Сонцето традиционално ја означува светлината на разумот, а црното сонце е помраченоста на логосот пред товарот на небиднинското.

Сепак, за поетот не постои состојба од која не може да се изроди песна и за него црното сонце подеднакво ја има творечката сила, иако со алхемиски призвук и со трагизам, каков што воопшто владее во целата збирка, која е пишувана непосредно после скопската катаклизма од 1963.

## 5. Песна на црната жена

Двете збирки поезија кои ја отсликуваат таа нова поезија на „поинаков јазик“, *Небиднина* (1963) и *Гледач во пепелта* (1970), заедно со збирката *Песна на црната жена* (1976) функционираат кај Шопов на дијалектички начин, како теза, антитеза и синтеза. Небиднината ја наслутува болката и ја повикува како креативен принцип за да му помогне на поетот да ја изрази длабочината на човекувањето. Тоа е креација низ болка. Во *Гледач во пепелта* пак, доминираат есхатолошки претстави кои се реализација на хтонското. За во *Песна на црната жена* да се задржи семантиката на темнината и на вриежот на крвта, но да исчезне болката, бидејќи експресијата на длабинското е реализирана.

Симболот на црното сонце започнува од црната крв на лузните од револуционерните години, преку темнината/црнината на небиднината, преку црното сонце на следните циклуси и на крај преку сонот на црната жена и песната за црна Африка. Постои една семантика на темнината која се отелотворува во различни слики, истовремено на хтонското и страственото.

Тоа е патот на поетско созревање, на екстериоризација на темнината, преку егзотичните слики.

„Сега разбираам зошто не успеав да ти испеам  
ниедна песна,  
зашто самата си песна над песните.“  
(„Во сонот на црната жена“, *Лузна*, 1981: 153)

Библиските инспирации продолжуваат и во циклусот за црната жена, бидејќи таа се поистоветува со мулатката од *Песна над песните* од Стариот завет.

Песната секогаш содржи некоја копнежливост која наликува на љубов измешана со болка, но во раните творби не се однесува на човечко суштество, тоа е еден копнеж по нешто надвор од поетот. Дури во *Песна на црната жена* тој копнеж се конкретизира и болката се редуцира.

Дамарите и вриежот на крвта од првите песни се претвора во ритамот на там-тамот од егзотичната Африка. Експресивната култура на Африка го достигнува тој израз на првичното, на ритамот на крвта и телото. Африка го

реализира праисконскиот копнеж уметноста да го сублимира најдлабокото, рудиментарото чувствување на светот, вкоренетоста во битието. Да се пронајде збор кој нема да биде рационална мисла, туку ќе го изрази најдлабокото човекување, дамарите на земјата.

## 6. Заклучок

Трудот ги презентираше од една страна процесите преку кои симболот кај Шопов во исто време значи општост и оддалечување од конкретната референтна стварност, но и материјализација преку поетската слика која е со архаична инспирација. Поезијата на Шопов се покажа како матрица на обединување на противречностите (дух – материја, слика – предмет, лично – колективно), а не на апстрактна или целосно рефлексивна поезија.

Проицирањето на личното во колективното, за да ја избегне контемплативноста, кај Шопов минува низ форматот на архаични симболи (оган, вода, земја итн.), но во никој случај целта не е тоа да претставува реализиран анимизам или каква било форма на предрелигиски или религиски систем. Сликата ја означува проекцијата на чувствувањето на надличното во повеќе нивоа, и по хоризонтала и по вертикала, и во однос на духовноста (небо – подземје) и во однос на временската димензија (минато – иднина), со доминацијата на перцепцијата преку материјалноста на природата и преку телото. Затоа и поезијата на Шопов од овој период не може да се нарече целосно рефлексивна, нити пак, го исцрпува своето значење во анализите за онтологијата на поезијата, бидејќи експресијата во неговата поезија е обременета со ритуална и митолошка имагинарност. Таквата сликовитост ја штити поезијата од тоа таа да постане чисто филозофска контемплација за човекот и битието. Токму затоа, текстовите на Наневски (1964) се резервирани во поглед на согледбите на Старделов, и на местото на метафизиката ја ставаат во прв план доживеаната судбина: Шопов „ја донесува небиднината, не како филозофија, туку како своја и наша крвно доживеана и одболувана судбина: во мака и зло, тага и очај, блен и сон на исконски човечки говор во песна.“

## Користена литература на латиница:

- [1] Andén, L. (2019) *Literature and the Expressions of Being* in Merleau-Ponty's Unpublished Course Notes, *Journal of the British Society for Phenomenology*, 50:3, 208–219, DOI: [10.1080/00071773.2018.1558939](https://doi.org/10.1080/00071773.2018.1558939)
- [2] Živković, D. (ured.) (2001) *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov.
- [3] Kristeva, J. (1989) *Soleil noir*. Paris: Gallimard.
- [4] Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- [5] Merleau-Ponty, M. (1954) *Sur le problème de la parole*. Collège de France, course notes, unpublished, B.N., vol. XII.



- [6] Platon (1973) *Parmenid*. Beograd: BIGZ.
- [7] Šopov, A. (1963) *Non-être (Небиднина)*. Traduit par Edouard J. Maunick, *Anthologie personnelle* 1994.

### Користена литература на кирилица:

- [1] Ангеловска, Б. (1993) in *Творештвото на Ацо Шопов: симпозиум по повод 70-годишнината од раѓањето на Ацо Шопов*, Скопје.
- [2] Вангелов, А. (1983) *Црното сонце кај Шопов. Решето*. Скопје: Наша книга, стр. 175–181.
- [3] Јакимовски, Ч. (1967) *Небиднина на Ацо Шопов. Млад борец*, Скопје.
- [4] Клетников, Е. (1981) *Поезијата на Ацо Шопов*, предговор кон изборот поезија *Лузна*. Скопје: Мисла, стр. 7–39.
- [5] Клетников, Е. (1980) Поговор на книгата *Дрво на ридот*.
- [6] Константиновиќ, З. (1977) „Небиднина: прилог проблему уметничког транспонувања једне лирско-филозофске метафоре“, во *Прилози МАНУ: Одделение за лингвистика и литературна наука*, II, 1–2, стр. 109–114.
- [7] Наневски, Д. (1964) За лирската суштина на поезијата во *Небиднина. Современост*, XIV, 10, стр. 1049-1061.
- [8] Наневски, Д. (1977) „За поимот небиднина“ во *Македонска поетска школа. Скопје*: Мисла, стр. 215–218.
- [9] Кулавкова, К. (2011) Беседа по повод промовирањето на двата избора од неговата поезија во превод на шпански (*Sol Negro*, Buenos Aires:
- [10] *Leviatan*, Poesia Mayor, 2011) и на германски и француски (*Soleil Noir/Schwarze Sonne*, Luxembourg: Editions PHI, Graphiti, 2012). Комеморација на триесетгодишнината од смртта на Ацо Шопов, МАНУ, 3.5.2012.
- [11] Пирузе-Тасевска, В. (1993) *Митски фантазми и симболи во Небиднина на Ацо Шопов* in *Творештвото на Ацо Шопов: симпозиум по повод 70-годишнината од раѓањето на Ацо Шопов*, Скопје, 1993. Статијата е објавена и во *Културен живот*, год. XXXVIII, бр. 2, стр. 47–50.
- [12] Радојица, Т. (1983) *Зборот на раѓањето* (Раѓањето на зборот на Ацо Шопов), *Современост*, год. 33, бр. 4, стр. 69–77 Превод на македонски: Науме Радичевски.
- [13] Старделов, Г. (1971) Поговор на *Гледач во пенелта*, 1970. Текстот е исто така објавен во: *Современост*, 1970, XX, 6, стр. 564–568; *Антеј бара почва*. — Скопје : Македонска книга, 1971, стр. 35–42;
- [14] Старделов, Г. (1981), *Меѓу литературата и животот: огледи и критики*. Скопје: Култура, стр. 359–366.
- [15] Урошевиќ, В. (1966) Сонце во сонот (Околу песната „Има долу една крв“). Текстот е објавен во *Нова Македонија*, 11.12.1966, стр. 11.
- [16] Шелева, Е. (1955) *Од Ерос кон Ейдос* (Небиднината како метафизички квалитет во поезијата на Ацо Шопов). — *Книжевно теориски студии*, MM, год. 1, бр. 1, стр. 28–29.
- [17] Шопов, А. (1981) *Лузна* – избор поезија. Скопје: Мисла.

- [18] Шопов, А. (1965) Разговорот, што го водел Предраг Протиќ, е објавен во белградското списание *Дуга*, бр. 1008, 25.3.1965, стр. 16–17. Превод од српскохрватски: Јасмина Шопова.
- [19] Шопов, А. (1970) Интервју објавено под наслов „Со отворени очи околу себе“, во *Нова Македонија*, 28.6.1970, стр. 8. Разговорот го водел Ѓоко Поповски.
- [20] Шопов, А. (1976) „Мојот збор е тврда вилица на времето“. Разговорот го водел Алдо Климан. Објавен на српскохрватски во *Младост*, Белград, на 29.10.1976, а потоа на македонски во *Дело 74*, 1982, IX, 5/6, стр. 333–337.
- [21] Шопов, А. (1976) Разговорот го води Веле Смилевски, *Нова Македонија*, Културен живот, 16.05.1976, стр. 9. Фрагмент од одговорите на Шопов постои во ракопис во Фондот *Ацо Шопов* во Архивот на МАНУ: АШ КЗ АЕ59.
- [22] Шопов, А. (1979) Ацо Шопов одговара на прашањата на Цане Здравковски, на 6 април 1979 год. Разговорот е објавен под наслов „Писателот пред дванаесет прашалници“ во *Развиток*, година XVII, бр. 2 март – април 1979, стр. 141–144.

## ACO ŠOPOV'S ONTOLOGY OF POETRY

Eva Gjorgjievska

Goce Delcev University, Stip

The paper approaches several collections of poetry from the last cycle of Aco Šopov's work: "Not-Being", "Reader of the Ashes" and "The Song of the Black Woman", simultaneously through an ontological and archetypal interpretive matrix. The process of creating poetic images is followed, through which the ontological shifting of the borders of the lyrical subject is outlined and its merging into something transcendent (the collective past, objective reality, eroticism, etc.) takes place. The aim is to explain the semantic closeness between the term *not-being* and mythological-archaic conceptions: biblical and Eastern-ancient poetics, where *not-being*, among other things, is a pretext for the initiation of poetic creation. The collective ancient images of fire, water, body, word, blood, wood, black color, are repeated in all the collections and cycles of Šopov's poetry, generate further derived images (fire-drought-ashes, water-lake-eyes, body-birth-word), and sometimes they are combined with each other. It is essential to perceive the transformation of these poetic images as one moves from one poetry collection to another. We will follow the theory of the imaginary to derive the key dynamics of the processes of cosmogony, anthropogony, and eschatology that create the creative force of the *not-being*. Our goal is to find out what the new ontological function that archetypal images get through Šopov's metaphor and poetics consists of.

**Key words:** *not-being, ontology, archetype, poetics, neosymbolism*