

Иван Цепароски

**КОМИЧНОТО
И
ХУМОРОТ**



Национална установа Театар КОМЕДИЈА - Скопје

КОМИЧНОТО И ХУМОРОТ

Иван Џепароски

Авторски права © 2024 Театар Комедија – Скопје

Авторски права © 2024 Иван Џепароски

Издавач: НУ Театар Комедија – Скопје

Уредник: Дарко Спасов

Предговор: Проф. д-р Ана Стојаноска

Лектура: Зорица Манаскова Станковиќ

Графичко уредување: Симчо Шандуловски

Мојив на корицајта: „Храм“, Виктор Семенпеев

Печатајти: Печатница „Софија“ – Богданци, 2024 год.

Тираж: 300 примероци

Сите права се задржани. Ниту еден дел од оваа книга не смее да биде препечатуван или пренесуван во каква било форма или со какви било средства, електронски или механички, вклучувајќи и фотокопирање, документирање или да биде зачуван во систем за повторно пронаоѓање без писмена согласност од издавачот.

ИВАН ЦЕПАРОСКИ

КОМИЧНОТО
И
ХУМОРОТ

СКОПЈЕ, 2024 година

СОДРЖИНА

Чудовитиот приказ на комичното или за разиграноста на текстот (А. Сџојаноска) .. 7	
Пролог.....	13
За комичното.....	19
За комедијата.....	27
За црниот хумор	35
За писателите – со мала помош на црниот хумор	39
За иронијата.....	51
За уметноста – со мала помош на еден ирониски дијалог	55
Хуморот и сатирата: културолошки пристап ..	65
Комичното и хуморот: естетички пристап	79
Плаут и комедијата	129
Библиографија	155
Белешка за авторот	165

ЧУДОВИТИОТ ПРИКАЗ НА КОМИЧНОТО ИЛИ ЗА РАЗИГРАНОСТА НА ТЕКСТОТ

*Проф. д-р Ана Стојаноска,
јисајелка и теајролоџ*

Кон книгата „Комичното и хуморот“
од Иван Џепароски

Театарот ги сака пишаните записи за своите активности. Колку и, навидум, да не го признава тоа. Театарот, вообичаено, и полемизира и дискутира со своите гледачи, особено оние што пишуваат за него, а најмногу со оние што посветено го следат низ годините. Но, неретко, некои од тие пишани записи како да не можат да се носат со игривоста (може да речам – лудичноста) на театарот. Во огромното пространство записи за театарот низ вековите (од философските текстови, првите критички

записи, историските маркирања на античките театри и драматичари, до современите театролошки, културолошки и други интердисциплинарни текстови, книги, критики, теории...) ретко остануваат некои важни и значајни книги кои го мапираат театарот и теориски и културолошки, но пред сè, како еден редок феномен, медиум, уметност која во себе спојува повеќе различни уметности. На мапата значајни книги, се разбира, примарното место му припаѓа на Аристотел и на неговата *Поеџика*. Од таму тргнува сè, од таму продолжува да се развива мрежата записи за театарот. Она што ѝ недостига на оваа книга е, всушност, она што останало изгризано од забораот на времето (поточно сите неприлики низ историското чување), она што го инспирирало Умберто Еко да го напише денес култниот роман *Имејо на розајџа*, поточно крајот на *За џоеџикајџа* „А за јамбските песни и за комедијата....“ (Аристотел, 1990: 80)

Да се пишува за комедијата, за комичното, па дури и за хуморот, значи да се пишува за човековото снаоѓање низ све-

тот, особено во театарот. Еден од главните постулати на пишувањето е дека најтешко е да се напише комедија, а уште потешко е да се пишува за комедијата. Одговорот на едноставното прашање „Зошто е тоа така?“ лежи во основата на односот на човекот кон смеата, хуморот, игривоста. Затоа се ретки книгите што умешно говорат за комичното. За наша среќа, ја имаме пред себе книгата на професорот, поет, философ и преведувач, Иван Џепароски, „Комичното и хуморот“. Оваа книга, која во себе собира неколку наменски текстови, сепак е конципирана како автентичен формат, едно ковчеже во кое се чуваат, и тоа прецизно и внимателно, важните записи за неколку големи теми поврзани со комичното и хуморот. Книгата почнува разговорно, разиграно, во корелација со римската комедија (за историчарите на театарот – суштински основниот жанр на комедијата која се развива низ вековите) преку прологот на авторот и неговото директно обраќање до читателот. Тоа што ни кажува дека станува збор за вешт автор, посебно таков што го познава и комичното,

но и театарот, е последната реченица на прологот „Со надеж дека работите барем малку се изменети во однос на публиката од времето на Терентиј, го привршувам прологот со еден искрен и длабок поклон упатен кон верниот читател – седнат во првите книжевни и театарски редови“. И овде како и кај Аристотел, интригата е поставена во последната реченица. И затоа на читателот што ќе ја чита и препрочитува оваа книга, на еден разигран начин Џепароски му дава мапа која полека ги отвора сите лица на комичното и хуморот. Почнува со комичното, онака како што треба и да се почне, вовлекувајќи го потенцијалниот читател во мрежата на знаења поврзани со феноменот, истовремено и научен и естетички експлицитен. Неговиот ракопис е разбирлив и за стручните познавачи и за првите истражувачи, затоа е толку лесен и приемчив. Ако читате барем малку повнимателно, ќе видите дека и самиот автор си разговара (е во дијалог, би рекле ние во театарскиот контекст) со Аристотел. Шест од поглавјата во книгата се насловени: „За комичното“, „За

комедијата“, „За црниот хумор“, „За писателите – со мала помош на црниот хумор“, „За иронијата“ и „За уметноста – со мала помош на еден ирониски дијалог“. Оваа разиграност, дијалогичност, што јас ја нареков и чудовитост во приказот на комичното, ни покажува за каква книга и за каков автор станува збор. Оваа книга е одговорот на повеќето прашања на актерите, драматурзите, драмските автори, режисерите, студентите, учениците, гледачите, читателите поврзани со комедијата и комичното. Напишана на актуелен, привлечен, разбирлив јазик, во себе ги спојува интерпретативните техники и естетичките начела на третманот на театарските жанрови и нуди можност за понатамошни нови разговори начнати од овие девет поглавја.

Театарот ги сака пишаните записи за своите активности, а македонскиот театар уште повеќе оваа книга, затоа што на еден уникатен разигран начин ни го пренесува и комичното и хуморот и ни помага да останеме на театарската сцена, низ драмските сцени поврзани на едно онтолошко ниво.

ПРОЛОГ

Во духот на римската комедија облечена во грчка облека (*fabula palliata*) и јас својот *ѝролоѝ* кон оваа книга посветена на комичното и на хуморот ќе го започнам со обраќање кон публиката, поточно со обраќање кон евентуалните читатели, чиј број, за жал, постапно се намалува во ова скудно време на заборава на читањето насекаде низ светот, а особено кај нас. И како што пишувааше италијанскиот писател нобеловец од минатиот век Луиџи Пирандело – во својата сатирична трагикомедија првпат изведена во 1921 година во театарот „Вале“ во Рим – дека *Шестѝ лица ѝо барааѝѝ авѝороѝѝ* (*Luigi Pirandello, Sei personaggi in cerca d'autore*), така денес, сосем спротивно, би можело да се рече дека писателот е во потрага по своите (барем) шест верни читатели.

Затоа секој читател, исто како и секој гледач на театарската претстава, треба да

се бара и да се освојува, и секако да се почитува и да му се оддава почест што одвоил време (а и троа пари) за нешто да прочита во книга или нешто да види на сцена. Оттаму, во духот на старовремскиот пролог (ст. грч. πρόλογος [prólogos], од πρό [pró], „пред“ и λόγος [lógos], „збор“) кој ја отвора приказната, го востановува контекстот и ги дава потребните детали, зашто старогрчкиот пролог е поблиску до денешниот наш „вовед“, и овој мој *īролоḡ-вовед* накусо ќе укаже на она што ќе следува, односно што ќе може да се прочита во есеите што следуваат.

Прологот, пак, на римските комедии, особено оние на Плаут, секогаш е поопширен и ја подготвува публиката за она што ќе следува, вадејќи го изведувачот на сцена за таму тој да побара од публиката и трпение и внимание во однос на личностите и на настаните што ќе следуваат. Тој дури и укажува на некои детали од историјата на подготовката на претставата и ѝ укажува на публиката да биде тивка и да внимава, предлагајќи ѝ дури и како да ужива во претставата. Некои видови пролози давале и

известувања за ликовите со кои ќе си имаме работа: за лукавите робови, за вљубените млади луѓе, за старите татковци, за подведувачите, за храбрите војници, за куртизаните, за доблесните девојки, за паразитите и за добронамерните мајки, односно за сите личности што ја населуваат римската комедија.

Кон сите овие важни нешта врзани за пролозите на римските комедии укажува и професорот Мартин Динтер во својот пролог кон „Прирачникот на Кембриџ кон римската комедија“ (*Cambridge Companion to Roman Comedy*, 2019), кој уште и вели: „Во комичниот пролог, како ориентација, накусо ќе дадам преглед на содржината на прирачничков за комичното“ (Dinter, 2019: xvii). Затоа и јас, на сличен начин, во рамките на својот *йролоџ* за комичното и за хуморот, ќе приопштам мал број податоци битни за оваа книга.

Во книгава се застапени неколку мои не толку стари, но и неколку нови и необјавени текстови. Сите тие се повторно прегледани, преработени и поставени во нов контекст, врз основа на барањата на ова издание на-

менето за една поширока публика. И иако научната акрибија воопшто не е напуштена, таа е сведена, се надевам, на неопходниот минимум. Затоа во книгава, по прологов, се тргнува кон кусите определувања (своевидни книжевно-театролошки одредници) насловени како: „За комичното“, „За комедијата“, „За црниот хумор“ и „За иронијата“, потем овие текстови се надополнуваат со лесни книжевни монолози и дијалози насловени како: „За писателите – со мала помош на црниот хумор“ и „За уметноста – со мала помош на еден ирониски дијалог“. Потем постапно следуваат малку посложени содржини поврзани со културолошкиот, естетичкиот и книжевно-историскиот пристап, односно следуваат есеите: „Хуморот и сатирата: културолошки пристап“, „Комичното и хуморот: естетички пристап“ и „Комичното и комедијата: Плаут“.

Како и да е, при сето ова, една работа ми е сосем јасна: вицот и шегите секогаш треба да бидат куси, јасни и со прецизна поента, зашто секое дополнително објаснување од типот на: „ама со шегата (вицот) алудирав

на ова или на она...“ – во целина води кон уништување на самата шега. Оттаму, со надеж дека во оваа книга не објаснувам премногу, туку само покажувам и укажувам, им го предавам напишаново на сите оние што се расположени да прочитаат и да почувствуваат нешто што е во врска со комичното, со хуморот и, секако, со комедијата.

Исто така, во контекст на кажаново, постојано ја имам на ум и познатата анегдота, веродостојна бидејќи ни ја раскажал самиот комедиограф Терентиј (Publius Terentius Afer), според која граѓаните на Рим дури двапати го напуштале театарот во кој се прикажувала неговата комедија „Свекрва“ (Несуга, 165. пр. н. е.), која и денес се смета за негово ремек-дело. Првиот пат посетителите си отишле за да гледаат другаде некој жонглер, а вториот пат за да ги гледаат во колосеумот борбите на гладијаторите (сп. Molinari, 1982: 63). Затоа се надевам дека денешните потенцијални читатели на оваа не толку голема книга, нема да ја остават на ноќното масиче за да земат да читаат некое

љубовно бестселер-романче на некој современ жонглер на популарното, ниту, пак, дека ќе потрчаат да гледаат некој акционен или хорор-филм со недобројни борби и убиства на современите филмски гладијатори.

Со надеж дека работите барем малку се изменети во однос на публиката од времето на Терентиј, го привршувам прологов со еден искрен и длабок поклон упатен кон верниот читател – седнат во првите книжевни и театарски редови.

ЗА КОМИЧНОТО

Комичното (ст. грч. κωμικός – весел, смешен, шегобиен, комичен; лат. comicus; рус. комический; англ. comical; фр. comique; гер. komisch) ги означува и се однесува на определени состојби или настани кои предизвикуваат смеа или состојби на веселост. Според Аристотел, комична може да биде само онаа грешка или заблуда која е безболна и која не влијае негативно, поточно Аристотел во својата прочуена „Поетика“ (1449а 31-5) за смешното и за комедијата го вели следново: „Комедијата е, како што рековме, подражавање на попусти луѓе, само сепак не на сосема лоши, ами на она што е кај нив грдо, од коешто смешното е само еден дел; зашто смешното е некаков недостаток и безболна грдост што не донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено, но без болка“ (Аристотел, 1979: 25).

Многу различни теории за хуморот и за комичното се согласуваат дека овој поим најчесто се поврзува со нешто што е противречно или неповрзливо едно со друго. Оттаму, Имануел Кант смета дека комичното се втемелува врз определено чувство на бесмисленост (*Widersinniges*) и дека „смеата е афект кој произлегува од ненадејната преобразба на напнатото исчекување во ништо“ (Кант 2003: 75), додека Артур Шопенхауер (*Šopenhauer*, 1981: 109) смета дека комичното се раѓа врз основа на некое одненадеж воочено несоодветство (*Inkongruenz*) помеѓу поимот и реалниот предмет.

Но, ако кон комичното се пристапи од гледна точка на релацијата субјект – објект или Јас и Светот, релација врз основа на која Вилхелм Дилтај (*Dilthey*, 1996) во своите поетолошки пристапи го гради толкувањето на естетичките категории, категоријата комично е ситуација во која субјектот или Јас во целина доминира со објектот или со Светот. Комичното секогаш се врзува за доминантниот субјект кој ги исмева

објектите (другите, светот) гледајќи кон нив „од височина“ и од позиција на надмоќност (супериорност). Според толкувањата на Вилхелм Дилтај и на Макс Десоар (Dessoir, 1963), комичното се врзува за доминацијата и супериорноста на субјектот, та затоа овие пристапи и можеме да ги класифицираме во групите кои хуморот или комичното ги толкуваат од гледна точка на супериорноста, односно можеме да ги врземе за *теоријата на надмоќноста* (Superiority Theory).

Но, комичното и хуморот во рамките на класичната естетичка теорија се толкуваат и во контекст на изненадувањето, неумесноста и на неистовноста, односно како *теорија на несоодветноста* (Incongruity Theory). Основачот на психоанализата Зигмунд Фројд (1856 – 1939) е уште еден теоретичар на комичното и на хуморот кој во своите две студии „Досетката и нејзиниот однос кон несвесното“ (1905) и „Хуморот“ (1928) ги поставува основите на психолошкото толкување на комичното, а со своите ставови слободно може да се нареди во рамките на *теоријата [на хуморот]* како олеснување

(Relief Theory). За Зигмунд Фројд, комичното, налик на соништата, може и треба да се поврзе со несвесното, но, едновременно тоа е резултат на преголемото трошење енергија за постигнување премногу мали „достигнувања“. Ние му се смееме на сето она што е претерано и нецелесообразно, а комичното е токму резултат и последица на разликата помеѓу две инвестирани енергии: на објектот кому му се смееме и на самиот набљудувач. Според Фројд (Frojd, 1976), суштината на хуморот се состои во неговата моќ да ги презголемува чувствата (енергиите) во една дадена ситуација, за потем преку понадворешнување (екстериоризација) тие чувства да се ослободат со помош на досетката, односно вицот. Затоа комичното има карактер не само на ослободување и олеснување од емоционалните (психичките) тензии, туку во себе содржи и нешто големо и достоинствено, што Фројд го толкува како триумф на нарцизмот и на принципот на задоволство (Lustprinzip).

Затоа ова остварено ослободување од напнатоста со помош на комичното, за мно-

зина теоретичари може да се прифати како основа за градење сеопфатен пристап кон хуморот разбран како *комично олеснување* (Comic Relief), што е и наслов на книгата на современиот американски естетичар Џон Моријал (Morreall, 2009). Мнозина естетичари психологисти кон крајот на XIX век сметале дека комичното е секогаш нешто сосема малечко што изненадува и што го зазема местото на нешто што требало да биде големо, односно, како што укажувал германскиот психолог и филозоф Теодор Липс (1851 – 1914), следејќи ги традиционалните учења на Аристотел и на Кант за комедијата и за смеата, комичното е нешто малечко што ја зема маската на големото, а потем веднаш се распаѓа во своето ништо (Lipps, 2010). Затоа поимот „комично“ низ историјата на естетиката се определувал како еден од видовите на смешното, при што се сметало дека чувството на комичност почива врз некој определен контраст или врз некоја определена противречност.

Но, уште од времето на Аристотел, па сè до денешни дни, обидите да се опреде-

лат смешното и комичното постојано ги привлекуваат не само филозофите и естетичарите туку и психолозите, социолозите, книжевните историчари и теоретичари, како и теоретичарите на поодделни уметности. Зашто смешното и комичното имаат многу лица и во сферите на книжевноста и на театарот (вицот, иронијата, сатирата, сарказмот, пародијата, травестијата, фарсата, сотијата, комедијата и трагикомедијата), и во доменот на ликовната уметност (карикатурата и комичниот стрип), па дури и во доменот на музиката (хумореската и оперетата).

Како и да е, речиси сите современи теоретичари на хуморот се согласуваат дека треба да се говори за три клучни теории на хуморот: 1. теорија на надмоќноста, 2. теорија на несоодветноста и 3. теорија на олеснувањето, додека само неколкумина кон овие три теории додаваат и четврта, а притоа Џон Моријал оваа теорија ја именува: теорија за *хуморот како когнитивна игра* (Humor as Cognitive Play), додека Џеролд Левинсон (Levinson, 1998) како: теорија на *хуморот како наклонетост* (Dispositional Theory of

Humour). Се чини дека и двете варијанти на новопредложената, четврта теорија за комичното, не ги задоволуваат нужните и достатни услови на дефинирањето, та затоа останува да се потпираме сè уште на трите класични теории, кои и самите се еднострани и несеопфатни.

Впрочем, во теоријата на хуморот како надмоќност (Superiority Theory) влегуваат пристапите на Платон, Аристотел, Хачесон, Хобс и Бергсон; во теоријата на хуморот како несоодветност (Incongruity Theory) толкувањата на Кант, Шопенхауер, Кјеркегор, Бергсон и Коен; додека во теоријата на хуморот како олеснување (Relief Theory) доминираат пристапите на Спенсер и Фројд. Притоа треба да се каже дека првата теорија доминира од антиката до XVIII век, втората се јавува во XVIII и потоа станува носечка теорија, додека третата се појавува дури во XX век. Овие теории не треба да се сфатат како ривалски теории што се борат за превласт, зашто уочливо е дека некои од најзначајните автори се јавуваат и во првата и во втората теорија, но тоа е сосема

логично, зашто и самиот хумор никогаш не е еднозначен, какви што не можат да бидат ниту поделбите. Обично хуморот денес се манифестира и се толкува како комбинација од двете, а понекогаш и од трите предложени теории.

ЗА КОМЕДИЈАТА

Комедијата (ст. грч. κωμῳδία; лат. comoedia; рус. комедия; англ. comedy; фр. comédie; герм. Komödie) етимолошки се поврзува за старогрчкиот термин *комодија* (κωμῳδία) од *комос* (κῶμος) веселба, весела поворка, празник во чест на Дионис и оде, ода (ὠδή, ὠδα), *йесна*, *ода*. Поврзаноста со Дионис и со атичкиот комос покажува дека комедијата, дури и според сопствениот произлез, претставува „песна на комос, на весела и раскалашена поворка на винопии-лумпувачи која, по гозби, за време на свадбени свечености и празници, а особено како дел од култот на Дионис, ги обиколувала населбите пеејќи со музичка придружба, исмејувајќи се и шегувајќи се“ (Томовска, 2021: 61).

Токму затоа и Аристотел во својата „Поетика“, потеклото на комедијата го наоѓа во старите *фалички йесни*, односно неа ја поврзува со нешто непристојно, весело, но

и радосно (*Поетика*, 1449а 10). Згора на тоа, Аристотел уште укажува (*Поетика*, 1448а 16-18) и на тоа дека „во тој однос, значи, се разликува трагедијата од комедијата: зашто оваа сака да ги претставува луѓето полоши, а онаа подобри од сегашниве“ (Аристотел, 1979: 21). Оттаму, дури и кога во комедијата луѓето се прикажуваат полоши отколку што се во стварноста, ние се смееме на сето тоа, зашто како што веќе беше наведено и во текстот за *комичнојто*, Аристотел на почетокот на петтата глава од „Поетиката“ (1449а 31-35) укажува на тоа дека „комедијата е, како што рековме, подражавање на попусти луѓе, само сепак не на сосема лоши, ами на она што е кај нив грдо, од коешто смешното е само еден дел; зашто смешното е некаков недостаток и безболна грдост што не донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено но без болка“ (Аристотел, 1979: 25).

Затоа, за разлика од трагедијата и од трагичките настани и херои, комедијата се занимава со обичните луѓе и со секојдневните настани, затоа таа не ги носи во себе

патосот и возвишеноста на трагедијата, туку, од друга страна, ги содржи во себе едноставноста, радоста и веселбата на секојдневието. Затоа и некои естетичари од XIX век, како на пример, Жан Пол (Jean Paul), сметаа дека комичното, како естетичка категорија, е во непосредна спротивност со возвишеното, како што докажуваше и германскиот филозоф и естетичар Фридрих Теодор Фишер (1807 – 1887) во своето дело „За возвишеното и комичното“ (*Über das Erhabene und das Komische*, 1836).

Во основата, комедијата во себе вклучува најразлични форми на пројавување: од класичната комедија, па преку комичниот балет (*comédie-ballet*), комедијата на солзите (*comédie larmoyante*), комедијата на хуморот, комедијата на идеите, комедијата на интригите, комедијата на обичаите, комедијата на моралот, комедијата дел арте (*commedia dell'arte*), ерудитската комедија (*commedia erudita*), бурлеската, црната комедија, домашната комедија, фарсата, музичката комедија, романтичната комедија, сатиричната комедија, сентименталната

комедија, трагикомедијата, па сè до комедијата на апсурдот (Cuddon, 1991: 158-159).

Тргнувајќи од значењето на терминот комедија, кој уште од антиката се поврзува за описите на сценските изведби со среќен крај, комедиите и денес – изземајќи ги црната комедија и комедијата на апсурдот – главно се поврзуваат со идеите за некаков *среќен завршењок* (happy ending). Затоа комедијата е драма која предизвикува смеа во однос на некои мали човечки мани поврзани со однесувањето на некои обични луѓе, а знае да вклучи и понекоја романтична љубов, која обично има среќен и весел крај.

Оттаму и лексиконските одредувања на комедијата со право укажуваат на тоа дека „поимот означува книжевен вид кој упатува на ведро расположение и на смеа, а најчесто има весел крај. Иницијално, комедијата секогаш е производ (или последица) на функционирањето на принципот на *комикаџија/комичноџио*, антрополошки принцип што се објаснува/толкува како човеков нагон за игра, негова иманентна/есхатолошка наклонетост кон шегување и

смеа, способност за воочување необични и смешни аспекти на стварноста и за нивно креативно рециклирање во различни форми, меѓу коишто спаѓа и онаа драмската“ (Лужина, 2021: 305).

Овој нагон на човекот за игра, кој се поврзува со комичното и со комедијата, им дава право на некои приврзаници на еволутивно-психолошкиот пристап во естетиката (Eastman, 1921; Boyd, 2004) да укажуваат на тоа дека како четврта теорија за комичното, односно за хуморот (покрај претходно веќе споменатите три теории), треба да се смета токму *теоријата на играта* (Play Theory of Humor).

Оваа теорија наоѓа свои современи приврзаници кај етолозите и застапниците на еволутивната психологија кои ги проучуваат начините на кои човечкиот хумор еволутивно се раѓа и се развива врз основа на определени форми на животинската игра. Сепак, оваа теорија за хуморот како игра не ги претставува на соодветен начин белезите на хуморот, како што тоа го прават трите носечки теории за хуморот: оние за *нагмоќ-*

ностиа (Superiority Theory), несоодветностиа (Incongruity Theory) и за олеснувањето (Relief Theory). Се чини дека теоријата на играта е преширока, зашто, имено, играта разбрана како клучен космолошки, антрополошки и филозофски принцип за кој успешно пишуваат низа значајни современи мислители и филозофи (од Јохан Хојзинга и Роже Кајоа до Еуген Финк и Ханс-Георг Гадамер), сепак, е премногу општо и широко одредување кое во себе би можело да ги вклучи и сите други постојни теории за хуморот.

Како и да е, теоријата на играта, а и самата игра по-себе, се еден мошне сложен феномен кој не може да се сведе само на една специфична ограничена теорија поврзана со комичното и со хуморот. За сето ова, а особено за филозофските и за естетичките аспекти на играта, далеку попродабочено пишував во предговорот од својата хрестоматија „Естетика на играта“, а овие ставови произлегуваа и од застапените текстови и автори во овој зборник (Џепароски, 2003). Што се однесува, пак, до сите обиди хуморот и комичното да се објаснат само од една из-

лезна позиција, односно да се изнајде само една есенцијалистички поставена теорија на хуморот, се чини дека такво нешто не е можно. Затоа имаат право сите оние што сметаат дека „сепак, се чини дека ни една од нив не успева да го пронајде ’светиот грал’ на хуморот, нудејќи неспорно идентификување на неговата суштина и универзално прифатлива дефиниција што би важела за сите негови инстанции“ (Димишковска, 2013: 81).

Што се однесува, пак, до местото на смешното во рамките на комедијата и на комичното, неговите основи, секако, повторно се во антиката, поточно во филозофијата, зашто „Сократ го внесува смешното во филозофијата на голема врата. Од спореден феномен во филозофијата, смешното сега се претвора во основен филозофски метод наречен иронија. (...) Смешното во вид на иронија за првпат добива клучно значење како филозофски пропедевтички метод“ (Митевски, 2013: 114-115).

Но, бидејќи за иронијата ќе се зборува потаму во книгата, сега кусиот говор за комедијата може да биде завршен со укажувањето

на тоа дека широчината и богатството на темите опфатени во комедијата никогаш не се поврзуваат со митот или со вечните прашања на човековата судбина – како што е случајот со трагедијата, туку отсекогаш со политичката и со општествената проблематика на градот, на атичкиот полис (πόλις), на римскиот урбс (urbs), па сè до денес, на денешните мегалополиси. Се разбира, луѓето и нивното секојдневие (општествено, политичко, семејно и индивидуално) остануваат клучните теми на комедијата, а самата комедија останува да ѝ пркоси на теоријата, не давајќи никогаш да биде целосно протолкувана. Затоа, како што укажува еден современ истражувач на проблемите на комедијата и на комичното: „лизгавиот проблем со дефинирањето на комедијата и комичното дејство е задоволителен доказ за нејзините постмодерни доблести: комедијата е токму одредена слобода (таа) да не се дефинира“ (Olson, 2001: 6).

Токму затоа комедијата најдобро се доживува и се дефинира – на сцена.

ЗА ЦРНИОТ ХУМОР

Иако црнот хуморни елементи постојат располани низ книжевноста од раздобјето на антиката и ренесансата, па сè до појавата на авангардите и на модернизмот, сепак на теориски план толкувањето на **црниот хумор** (рус. черный юмор; англ. gallows humour, black humour; фр. humour noir; гер. Galgenhumor, schwarzer Humor) се поврзува најнапред со основачот на психоанализата Зигмунд Фројд (Sigmund Freud), а потем со коосновачот на надреализмот и неговиот клучен теоретичар Андре Бретон (André Breton). Фројд е теоретичар на комичното и на хуморот и тој ги поставува основите на психолошкото толкување на комичното, а со своите ставови слободно може да се вброи во рамките на теоријата за хуморот како олеснување (англ. Relief Theory).

Овие ставови, во контекст на теориите за хуморот и за комичното, се покажуваат

како особено важни, а пред сè ова се однесува на пристапот кон црниот хумор на Зигмунд Фројд, односно кон неговото толкување на „Galgenhumor“ („хуморот под бесилка“) со значење на „изнасилена шега“ или на „горчлива иронија со трагични консеквенции“, првпат образложено во неговиот есеј „Хуморот“ (Freud, “Humor”, *International Journal of Psychoanalysis*, 1928). Всушност, Фројд нагледно го толкува својот „галген хумор“ преку приказната за осуденикот на смрт, кој излегувајќи на отворено во еден убав сончев ден и движејќи се кон местото за егзекуција, констатира дека денот започнува прекрасно.

Но, кога во 1935 година, францускиот надреалист и теоретичар на надреализмот Андре Бретон го измислува и го воведува терминот „црн хумор“ (*humour noir*) за да означи еден поджанр на комедијата, сатирата и гротеската во кој смеата доаѓа како резултат на скепсата и на цинизмот, а најчесто потпирајќи се врз темата на смртта како мотив за хумористични пристапи, тој, всушност, востановува еден нов пристап кон смеата

и хуморот, што ќе најде и свое книжевно вообликување во неговата „Антологија на црниот хумор“ (*L'Anthologie de l'humour noir*), првпат објавена во 1940 година.

Се разбира и пред Бретон постоел интерес меѓу книжевниците за ваквиот вид хумор, за што говорат и застапените четириесет и пет автори во конечната верзија на оваа антологија (од 1966 година), каков што е, според Андре Бретон, примерот со основоположникот на „црниот хумор“ – Џонатан Свифт. Од друга страна, покрај „црниот хумор“, натамошниот развој и појавата на синтагмите „црна комедија“ или „мрачна комедија“ (анг. *black comedy or dark comedy*), во основата многу малку ја менуваат првобитната одредба на Бретон, зашто ваквите деривации постојано инсистираат на разурнувањето на табуата, особено оние врзани за умирањето и за смртта (Obrdlik, 1942), како на пример, во филмските црни комедии од типот на „Д-р Стрејнџлав“ (*Dr. Strangelove*, 1964) на Стенли Кјубрик, или Монтипајтоновиот „Животот на Брајан“ (*Monty Python's Life of Brian*, 1979), каде што

цел хор распнати на крстот ја пеат весело, заедно со Брајан, песната „Секогаш гледај на светлата страна на животот“ (“Always Look on the Bright Side of Life”).

Но, ако во „црниот хумор“ темата на смртта неочекувано се разгледува низ еден хумористичен и сатиричен пристап, кај „црната комедија“ се инсистира на паралелното постоење и на смеата и хуморот, од една страна, и на непријатното и неугодното, од друга страна.

ЗА ПИСАТЕЛИТЕ – СО МАЛА ПОМОШ НА ЦРНИОТ ХУМОР

Кога на 1 јануари 1940 година се објавува прочуената „Антологија на црниот хумор“ на Андре Бретон, таа веднаш од страната на колаборационистичката влада на Франција во Виши се забранува. Причини за оваа забрана има многу, но веројатно клучната е т.н. „навреда на јавниот морал“ – вообичаениот „аргумент“ на кој и да е тоталитаристички режим, каков што е и вишиевскиот режим кој му слугува на германскиот национал-социјализам (нацизам) кој уште од дваесеттите години на минатиот век води борба со т.н. „дегенерирана“ или „изопачена уметност“ (гер. Entartete Kunst), односно кажано со други зборови, во тоа време веќе наголемо води борба против сета модерна уметност.

Но, без оглед на сите овие попречувања и без оглед на сè, книгата на Бретон подо-

цна доживува свои нови изданија за што посведочуваат и застапените 45 автори во конечната верзија на оваа книга – тргнувајќи од англискиот писател и критичар Џонатан Свифт (Jonathan Swift), а завршувајќи со застапниците на надреализмот – шпанскиот сликар Салвадор Дали (Salvador Dalí) и англиската уметница и писателка Мери Леонора Карингтон (Mary Leonora Carrington). Токму затоа конечната верзија на оваа антологија од 1966 година до ден-денес постојано се преиздава и се преведува на различни јазици (Breton, 2009 [1966]).

На трагите на оваа антологија јас, пак, го напишав следниов краток црнохуморен расказ-есеј што го насловив: „За писателите – со мала помош на црниот хумор“. Ова мое писание им го посветувам на великаните на црниот хумор Андре Бретон (André Breton, 1896 – 1966), Јарослав Хашек (Jaroslav Hašek, 1883 – 1923) и Данил Хармс (Даниил Ивáнович Хармс, 1905 – 1942) – за да им се извинам што не ги тематизирав во текстот што следува.

Потајно посакувам и искрено се надевам дека ваквиот мој пристап ќе ги надмине тешките и мачни ситуации за кои говори и италијанскиот естетичар Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1886 – 1952), според кој теоретичарите на хуморот, додека говорат или, пак, додека се обидуваат да ги расветлат тајните на хуморот, востановувајќи дури три или четири различни теории за хуморот, и самите тие стануваат објекти на хуморот (Croce, 1991: 95), односно самите стануваат смешни, зашто при ваквото теоретизирање за хуморот, слично како и при научните експерименти со жабите, никој освен научникот-теоретичар не е заинтересиран за постапката и за резултатите од истражувачкиот експеримент, а на крајот, секако, жабата и си умира.

Како и да е, речиси сите современи теоретичари на хуморот, како што веќе видовме, се согласуваат дека треба да се говори за три клучни теории на хуморот: 1. теорија на *надмоќноста* (Superiority Theory) 2. теорија на *несоодветноста* (Incongruity Theory) и 3. теорија на *олеснувањето* (Relief Theory),

додека само неколкумина додаваат и четврта кон овие три теории, а притоа Џон Моријал ја именува оваа теорија – теорија за хуморот како *когнитивна игра* (Humor as Cognitive Play), додека Џеролд Левинсон: теорија на хуморот како *наклонетост* (Dispositional Theory of Humour). Затоа што за сето ова пишував неодамна, како естетичар, надолго и нашироко во текстот „Комичното и хуморот: естетички пристап“ (Џепароски, 2013: 23-40), односно зборувам во текстот што следува подолу во оваа книга, затоа, сега, нема да говорам за теориите на хуморот и за комичното, ниту, пак за пристапот на Зигмунд Фројд (Freud, 1928) кон Galgenhumor-от од неговиот есеј „Хуморот“ (Der Humor), туку директно ќе се обидам да влезам во самиот црн хумор преку следните:

ПРИЧИНИ ЗА СМРТТА (CAUSA MORTIS) НА ВЕЛИКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1. ПРИЧИНИ ЗА СМРТТА НА КАНОНИЗИРАНИТЕ КНИЖЕВНИЦИ ОД ГЛЕДНА ТОЧКА НА ОПШТАТА И КОМПАРАТИВНА КНИЖЕВНОСТ

ХОМЕР – седум патолози спорат за местото и за причините на смртта на великиот слеп пејач.

Првиоџи џаџолоџ: Прегазен е во галоп од Тројанскиот коњ.

Вџориоџи џаџолоџ: Задавен е од змијата откако таа ја завршила работата со Лаокоон и со неговите синови.

Треџиоџи џаџолоџ: Убиен е од Ахил за да не ја открие слабоста на неговата Os calcaneus = пета.

Чеџврџиоџи џаџолоџ: По грешка е убиен со стрела од страна на Одисеј, зашто слепечки заталкал низ одаите на Пенелопа заедно со нејзините запросувачи.

Петтииот ѝаѝолоѝ: Убиен е во афект на островот Лезбос од феминистката Елена поради пренагласувањето на нејзината невидена убавина за сметка на умот.

Шестиоот ѝаѝолоѝ: Заспан е за навек од музата на епот Калиопа која морала, под принуда, вдахновено да пее за гневот на Ахил и тоа од првиот до последниот стих на *Илијада*.

Седмиот ѝаѝолоѝ (со психијатриски склоности): Смртта настапила како резултат на депресија поради можното прогонство од Платоновата *Држава*.

АЈСХИЛ/ЕСХИЛ: Запален од огнот на Прометеј поради прикованоста за Скитската карпа.

СОФОКЛЕ: Самоубиство поради Едипов комплекс.

ЕВРИПИД: Во љубомора растргнат од *Медеја* и од *Бакхийе*.

АРИСТОФАН: Претепан до смрт од жени, зашто прво им ги отворил, а потоа им ги затворил вратите на Народното собрание.

ОВИДИЈ: Прогонството во Томи на *Pontus Euxinus* (Црно Море) со крузерот „Costa Concordia“.

ДАНТЕ: Бунт на античките филозофи од првиот круг на *Пеколот*.

ШЕКСПИР:

А) Прободен в срце од Шајлок поради антисемитизам.

Б) Настрада од пријателството со Јаго.

В) *Како што ми е мило* (*As You Like It!*)

СЕРВАНТЕС:

А) Удрен од ветерница.

Б) Затрупан во библиотека со витешки романи.

В) Донкихотизам.

ГЕТЕ: Смрт од светска болка (*Weltschmerz*) и, според Екерман, од недостаток на светлина во собата.

ФРИДРИХ ШИЛЕР: Застрелан од естетски образовани *Разбојници*.

ОНОРЕ ДЕ БАЛЗАК: *Селани* со вили го гонеле до смрт, поради бескрајните реалистички описи.

ЕМИЛ ЗОЛА: Како сопруг ѝ здодеал на *Тереза Ракен*.

ШАРЛ БОДЛЕР: Неочекувана и погубна
алергичност на *Цвеќињата на злојто*.

МАРСЕЛ ПРУСТ: Исчезнал при *Појраѓајта*
ио заџубенојто време.

ФРАНЦ КАФКА: Во наместен *Процес*, осуден
за навек да живее во *Замок*.

ЛУИЏИ ПИРАНДЕЛО: Расчеречен од шест
писатели кои безглаво го барале својот
единствен читател.

ЛАВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЈ: Кобна про-
шетка крај пругата заедно со *Ана Ка-*
ренина.

ФЈОДОР МИХАЈЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИ:
Братска посета на големиот инквизитор.

АНДРЕ ЖИД: Иморалистички пропаднал
во *Подрумийе на Вајикан*.

ЏЕЈМС ЏОЈС: Убиен од *Улис* зашто го до-
влечкал дури до *Даблин*.

ТОМАС МАН: Умрел во Венеција откако
не му ја продал душата на *Д-р Фаустус*.

ТОМАС СТЕРНЗ ЕЛИОТ: Драматично е
убиен во катедрала поради ненаводну-
вањето на *Пусјата земја*.

ЖАН ПОЛ САРТР: *Тежобносј* и смрт поради
епидемијата од *Валкани раце*.

АЛБЕР КАМИ: Со камен е удрен од Сизиф,
зашто апсурдно го претставил како да
е среќен.

СИМОН ДЕ БОВОАР: Умрела од *Сџаросџ*
откако не се родила во *Вџориоџ џол*
како жена.

СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ: Умрел *Чекајќи ѓо Годо*.

УМБЕРТО ЕКО: Се загубил при прошетките
низ наративните шуми, решавајќи го
парадоксот на затворената отвореност
на *Имеџо на розаџа*.

2. ПРИЧИНИ ЗА СМРТТА НА
НАЈЗНАЧАЈНИТЕ ПРЕТСТАВНИЦИ
НА БАЛКАНСКИТЕ КНИЖЕВНОСТИ
(изборот на застапените автори го следи
оној на академик Георги Старделов од не-
говата книга: „Балканска естетика – една
друга естетика“)

ИВО АНДРИЌ: Во страв скокнал од мостот
на Дрина кога го добил Нобел.

МИРОСЛАВ КРЛЕЖА: Бил гилотиниран од
гневни енциклопедисти.

НИКОС КАЗАНСАКИС: Поради играње сиртаки, распнат е на крст.

ЕМИЛ СЈОРАН: Се распаднал како резултат на еден краток оглед.

АНТОН ДОНЧЕВ: Прободен е со богомилски нож од *Чудниот рицар на светиот книџа*.

ИСМАИЛ КАДАРЕ: Смрзнал од студ и од страв во *Палаиот на сонитот*.

ОРХАН ПАМУК: Смрт од калиграфија и од црвено.

СЛАВКО ЈАНЕВСКИ: Чекајќи ја чумата, распнат е како куче од Легионите на Свети Адофонис и од Светата комисија за верификација на фактите.

ЖИВКО ЧИНГО: Потопен е од *Големата вода*.

3. ПРИЧИНИ ЗА ЕВЕНТУАЛНАТА (НЕ ДАЈ БОЖЕ!) СМРТ НА НЕКОИ ИСТАКНАТИ ЧЛЕНОВИ, СЕКРЕТАРИ И ПРЕТСЕДАТЕЛИ НА МАКЕДОНСКИОТ ПЕН-ЦЕНТАР

Со оглед на фактот дека досегашните аналитички пристапи кон *causa mortis* беа изведени *post mortem*, а само во неколку случаи (Дончев, Кадаре, Памук) и *ante mortem*, по препорака на мојот семеен лекар-психијатар да не претерувам со хуморот, зашто меѓу живите писатели пеновци некои би можеле да бидат со слабо срце и со истенчени нерви, затоа решив да се самоцензурирам и овие важни согледби – за причините на евентуалната *ante mortem* смрт на некои истакнати и помалку истакнати членови, секретари и претседатели на Македонскиот ПЕН-центар – нема јавно, *hic et nunc*, да ги декламирам. Сепак, стојам на располагање да го презентирам осознаеното, но само врз основа на лично барање на засегнатите, и во пригодна прилика, секако, без присуство на воајерски расположените колеги писатели, новинари и читатели.

Како и да е, бидејќи не можам да му одолеам на предизвикот да кажам неколку збора *pro domo sua*, и бидејќи самоиронијата на црниот хумор е врвот на комичното и на смеата, дозволете ми, со Вас да ги споделам на крајот, и тоа *ante mortem*, евентуалните причини за својата сопствена смрт.

ИВАН (ИВИЦА) ЦЕПАРОСКИ: Брза смрт во бродоломот на *Арџо* (што) *йлови йо Аксиј* и потонува во брзаците пред *бо-йнокс-барокои* на Јавното обвинителство и на Министерството за надворешни работи.

ЗА ИРОНИЈАТА

Иронијата (ст. грч. εἰρωνεία; лат. ironia; рус. ирония; англ. irony; фр. ironie; гер. Ironie) се поврзува со преправањето и говорењето спротивно од она што се мисли, со цел нешто да се исмее под форма на одобрување. Таа е суптилен и скриен потсмев што може и треба да се забележи, а се состои во тоа да се каже нешто поинакво, обично спротивно од она што се мисли.

Најголемиот број форми на иронија ја внесуваат перцепцијата или свесноста за несогласноста и несообразноста меѓу зборовите и нивните значења, или меѓу дејствата и нивните резултати, или меѓу појавноста и реалитетот. Два основни вида иронија се *вербална иронија* и *иронија на ситуација* (поведението), иако може да се говори и за повеќе други видови иронија, како: класична иронија, романтичка иронија, космичка иронија (иронија на судбината),

драмска или трагична иронија и иронија на историјата, а некои, пак, сметаат дека може да се говори и за трет вид иронија, имено за *сѝрукѝурна иронија*, која во себе би ги содржела космичката иронија и романтичката иронија (види: Димовска-Јањатова, 2021: 263-265).

Во филозофијата, пак, иронијата се врзува за Сократовиот метод на филозофирање, при што кај Сократ ($\Sigma\omega\kappa\rho\acute{\alpha}\tau\eta\varsigma$) таквиот начин на расправа започнува со привидното преправање на Сократ дека не знае ништо и дека верува во знаењето на противникот, односно во привидното прифаќање на ставовите на соговорникот (противникот), за потем во текот на расправата да се покаже нивната неточност. Во оваа смисла иронијата е филозофски метод (сократовска маевтика) за тоа како преку свеста за незнаењето да се дојде до вистинското знаење. Во реториката, иронијата значи двосмислен начин на говор, кој преку експлицитниот израз доведува до имплицитна спротивност.

Романтичката иронија произлегува и се поврзува со естетскиот став кон светот и во

неа модерната субјективност станува свесна за својата ограниченост и ништожност, а едновременно се надвладува во посакуваната бесконечност на поетската продуктивност. Кај данскиот филозоф Сорен Кјеркегор (Søren Aabye Kierkegaard, 1813 – 1855), во делото „За поимот на иронијата со постојано навраќање на Сократ“ (Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates, 1841), наспроти романтичарското естетизирање на иронијата, повторно се издигнува сериозноста на сократовската иронија. Како животен став иронијата значи свесност за темелната нецелосност на човекот и за неговите недостатоци, а оттаму и доаѓа ирониската и скептична дистанца во однос на случувањата во светот.

Кога станува збор, пак, за синтагмата **иронија на историјата** (ст. грч. εἰρωνεία της ιστορίας; рус. ирония истории; англ. irony of history; фран. ironie de l'histoire; гер. Ironie der Geschichte), тогаш, всушност, се мисли на терминот од филозофијата на историјата кој укажува на радикалното несовпаѓање на целината на човековите усилби во општест-

вената сфера и достигнатите резултати во неа. Во филозофијата на историјата првпат се воведува од Георг Вилхелм Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), со укажувањето за „итрината на светскиот ум“. Кога историјата ја гледаме отпосле, јасно ни се покажува погрешноста на пристапувањето и на толкувањето на самиот свет од страна на современиците. Во тој контекст, трагичните примери за „иронијата на историјата“ можеби и најдобро ја објаснуваат неа. Првиот: барутот е пронајден во IX век од кинеските алхемичари кои биле во потрага по еликсирот што ќе овозможи вечен живот! Вториот: изјавата на Х. Џ. Велс за Првата светска војна дека тоа е „војна што ќе стави крај на сите војни“! Оттаму историската иронија е подгрупа на космичката иронија, но таква во која елементот на времето ја игра улогата на клучна граница.

ЗА УМЕТНОСТА – СО МАЛА ПОМОШ НА ЕДЕН ИРОНИСКИ ДИЈАЛОГ

САШО ПОПОВСКИ:

Како да се наслика автопортрет? Ако си го
загубил ликот?

Како да се наслика празнината? Апстрактно?
Ако е толку реална?

Како да се наслика акт? Ако голотијата е
коска?

Дали осамата е пејзаж, а четката сламка во
вирови од болка?

ИВАН ЦЕПАРОСКИ:

Како да се напише автобиографија? А ако ти
веќе не си истиот? Дали и првата автоби-
ографија кога и да е напишана, онаа на
Св. Августин во IV век под наслов „Ис-
поведи“ („Confessiones“), е психолошка
автоанализа на еден претходен живот на
неверникот кој станал верник. И дали

за „автопортретот“, за „празнината“, за „актот“ и за „пејзажот“ може да се каже истото тоа што го вели Св. Августин за „времето“ во своите „Исповеди“: „Јас добро знам што е времето, ако никој не ме праша; но ако некој ме праша и ако се обидам да објаснам, збунет сум“.

* * *

САШО: Сенките се белеат во мракот.

ИВАН: Заратустра на Ниче излегува напладне, тогаш кога нема сенки и кога сè е јасно! Но, кога би излегувал навечер, би се белеела ли и неговата сенка во мракот?

* * *

САШО: Најдобро е емоцијата да ја замрзнеш во самото создавање на платното, а не да ја раскажуваш на него. Опасност од илустративност.

ИВАН: Лажните понадворешнувања на емоциите во дело, во уметничко дело, се и раздавања на емоциите како на

задушница. А таму храната секогаш е студена и таа не раскажува ништо за живите, ами постои за да им се најде само на умрените. Замрзната храна од длабок замрзнувач, студена уметност од студен илустратор. Kalte Kunst отсекогаш постоела.

* * *

САШО: На крајот си дел од пејзажот.

ИВАН: „Ќе дојде смртта и ќе ги има твоите очи“, пишуваше Чезаре Павезе.

* * *

САШО: Spremam изложба, моментално ми ги преведуваат боите од сликите на неколку јазици, за во каталог. По малку исплашен од критичари кои не разликуваат теракотата од небањат.

ИВАН: „Уметникот е султан кој влегува во бања со најубавата жена од својот харем“, вели Теофил Готје и уште дополнува: „а критичарот е евнух кој стои крај нив и

гледа што прави господарот со убавата жена“. Но, ова не е сè! Ласцивноста на споредбата ја засилува Оскар Вајлд, кој во желбата делумно да ги одбрани оние што не разликуваат „тераќата од небањат“ вели дека критичарот во целина не треба да се поистоветува со евнух, зашто тој е „човек кој учествува во капењето“. Автори и критичари. Преводи на одамна објавени преводи.

* * *

САШО: Свеќите се романтични ако си повисок од нив.

ИВАН: Да бидеш романтично повисок од смртта, да го оствариш неостварливото, да го претставиш непретставливото, тоа е постмодерното возвишено.

* * *

САШО: Ние сме сопствена варијација. Што ако се сретнат сите варијации?

ИВАН: Ние сме тема. Ние сме и тема и варијација. Ние сме, кога ќе успееме да се сретнеме со себеси, возвишени како Баховите *Голдберџ-варијации* во Г-дур. *Друџо од истиотто.*

* * *

САШО: Теористички напади на екстремни групи критичари.

ИВАН: Екстремно посесивни и љубоморни умеат да бидат критичарите. Ништо чудно, зашто тие и се како измамените мажи – последни ги дознаваат или ги откриваат вистините!

* * *

САШО: Сенката трае подолго од човекот што ја фрла.

ИВАН: Платон велеше дека стварноста е сенка на светот на идеите, а уметноста, како подражавање на стварноста, е „сенка на сенките“. Но, сепак, делото го надживува авторот.

* * *

САШО: Една работа ми недостасува во неговата уметност. Уметноста!

ИВАН: Кога авторот го има – уметноста ја нема, кога уметноста ја има – авторот го нема. И стоичарите велеа дека не треба да се плашине од смртта, зашто кога нас нè има – неа ја нема, а кога неа ја има – нас нè нема!

* * *

САШО: Огледалото се огледува.

ИВАН: Приспивно огледало е теоријата на одразот.

* * *

САШО: Изваден од утробата на галериите концептуализмот умира.

ИВАН: *Враќајќи од утробата* треба да се затвори, за да не избега концептот. А ако тој е веќе надвор, самиот ќе се слее со тишината.

* * *

САШО: Инсталација: кокошка во микробранава, јајца во гајби, раскрилен готвач на сидот.

ИВАН: Тешко е денес да најдеш добри електро- и водоинсталатери. Сите отидоа во странство за да ја изучат подобро уметноста на инсталациите. А потем, кога ќе се вратат ќе (се) инсталираат во некој музеј или галерија.

* * *

САШО: Неталент и амбиција, стар љубовен пар.

ИВАН: Данскиот лиричар во филозофијата Сорен Кјеркегор пред повеќе од век и пол велеше дека „нашето време создава ’вистинска распродажба’, не само во светот на трговијата туку и во светот на идеите. Сè може да се добие за толку смешно ниска цена, та оттаму, сега е големо прашање дали на крајот ќе постои уште некој кој ќе сака и да нуди“. Но,

еве, дури и денес, неталентот и амбицијата не се разголени и без престан се нудат на уметничкиот пазар. Нудизам на невкусот.

* * *

САШО: По галерии, луѓе со дигнати носови испуштаат фреон.

ИВАН: Фреонот, познато е, најмногу ја уништува озонската обвивка на земјата. Еколошки е да се бара предметите (и лицата) што испуштаат фреон да бидат рециклирани. Екологијата на свеста ќе ги заштити галериите од загадување.

* * *

САШО: Ноќното небо е како стар црно-бел филм во кој многу од ѕвездите се веќе покојни.

ИВАН: Тажно и мрачно е да се гледа во црно-белото небо, тоа одамна дури и Дирер го покажа во својот бакропис „Меланхолија“. Но, има и филмови во

боја со ѕвезди што како да се бесмртни.
Предочиве ми стои и ме радува шарената
„Свездена ноќ“ на Ван Гог, со „дузина
догорчиња што на небото трепкаат“.

* * *

САШО: Надежта, тој цртеж во песок крај
брег.

ИВАН: Неруда напиша сто љубовни песни и
една безнадежна. Сто цртежи во песок
крај брегот и еден безнадежен бран.
Помалку е повеќе.

* * *

САШО: Дали си најдобар цртач? Слично на
она со господ: не си го видел, но веруваш
дека постои.

ИВАН: Тертулијан осумнаесет века пред
Бекет го докажуваше постоењето на
бога со помош на апсурдот: Credo quia
arsurdum est („Верувам зашто е апсурд-
но“). Најдобар апсурд: најдобар цртач,
најдобар поет, најдобар актер!...

* * *

САШО: Коани – арматури на духот.

ИВАН: Колани – арматури на телото.

* * *

САШО: Слики сираци по галериите.

ИВАН: Книги сирачиња по библиотеките.

* * *

САШО: Убавото секогаш е во бегство.

ИВАН: Заморно е постојано да се бега. Не случајно Конески убаво пеше: „Убавино, ти ме заморуваш веќе“.

ХУМОРОТ И САТИРАТА: КУЛТУРОЛОШКИ ПРИСТАП

Мнозина културолози и журналисти сметаат дека во Македонија како да станува забележлив еден општ феномен според кој луѓето сè помалку се смеат. Во однос на оваа согледба би можело и темелно да се дискутира, но би можело и накратко да се скицираат причините за оваа ситуација.

Но, сепак, не е нелогично да се посомневаме во констатацијата дека луѓето сè помалку се смеат. Смеата е еден трансисториски и трансационален феномен. Таа е еднакво распространета насекаде во светот. Луѓето се смееле и се смеат и во најтешките времиња и во најрепресивните системи. Но, прашањето за смеата кај нас, и денес, е во тоа дали таа смеа ние ја гледаме и колку, всушност, таа допира до нас. Се чини дека проблемот е токму таму. Тоа е така, зашто смеењето е еден колективен

феномен кој бара целосно заедништво во доживувањето.

Никој не се смее сам. И за смеа се потребни двајца, ако не и повеќемина. Филозофот и нобеловец од областа на книжевноста Анри Луј Бергсон (Henri-Louis Bergson, 1859 – 1941) во своето дело „Смеата: есеј за значењето на комичното“ (Le Rire: essai sur la signification du comique, 1900) вели дека „не постои комично надвор од она што во вистинска смисла е *човечко*“ (Бергсон, 2009: 6) и дека „човек не може да ужива во смешното ако се почувствува осамен. Се чини дека на смеата ѝ треба одглас (...) нашата смеа е секогаш смеа на една група“ (Бергсон, 2009: 8).

Овие ставови на Бергсон, секако, наоѓаат најнепосредна потврда во театарот, зашто комичното и комедијата најдобро функционираат и се најуспешни кога театарската сала е (пре)полна со публика, додека изведбите на трагедијата можат да бидат успешни и во ситуации на полупразни сали.

Можеби затоа и проблемите во однос на постапното исчезнување на смеата кај

нас треба да се гледаат повеќе во крајната индивидуализација која заговара осаменост и несподелување на заедничките чувства на радост и смеа. Се разбира, ова се однесува во однос на изворната смеа и на комичното во секојдневниот живот. Прашањето, пак, за смеата во институционализираните уметнички форми како хумореската, сатирата, комедијата или карикатурата е поврзано со поинакви причини.

Во однос, пак, на ставовите дека хуморот понекогаш може да се сфати како прочистувач на човековиот дух, како одливен вентил за натрупаните проблеми кои честопати се клучниот аспект во развојот на една духовно здрава нација, би можело и да се проговори за состојбата на духот на македонската нација, од гледна точка на нејзиниот однос кон хуморот и кон сатирата.

На овој план добро е да си припомниме на прочуениот француски филозоф Жак Атали (Jacques Attali) кој раскажува за една реченица што ја прочитал во младоста и која постојано му била на ум, а ја зел како мото за својата прва книга. Таа е искажана

во разговорот на славниот физичар Нилс Бор (Niels Henrik David Bohr) со еден млад студент по физика што дошол да побара совет за некоја научна работа. Реченицата гласи: „Господине, Вашата теза, всушност, е мошне интересна, но не е доволно будалеста за да има и најмала шанса да биде вистинита“. „Во денешниов свет“, вели Атали, „треба да знаеме дека стварноста е далеку побудалеста отколку што е тоа вообичаениот пат што води до мислата. Тој заклучок мораме да го изведеме од она што го доживеавме и искусивме во последно време“ (Атали, 1995: 5).

Всушност, ако се следи мислата на Атали би можело да се заклучи дека ние, овде, сме премногу сериозни и ја немаме потребната лежерност која, меѓу другото, ѝ е потребна на една нација. Во тоа лежи и проблемот. Сериозни и загрижени сме речиси за сешто. Во сериозноста на секојдневните настани, па дури и од најбанален вид, нè уверуваат и медиумите и политиката. Во ситуации во кои секое прашање, па дури и она за „ланскиот снег“ се претставува како да е од животен

интерес, не може да се зборува за некакво духовно здравје на нацијата.

За жал, хуморот кај нас сè помалку е коректор на недостатоците на индивидуален или на колективен план. Тоа е така зашто клучните личности на нашата општествена стварност во еден долг период на транзиција се недопирливи во својата самоувереност и самозамисленост. Кај нив постои силна анестезираност во однос на хуморот и сатирата на која биле или се изложени. Тоа е нивниот *modus vivendi*, но тоа е, за жал, *modus vivendi* и на севкупната општествена и политичка стварност ширум светот.

Од друга страна, треба да се каже дека пародијата и сатирата се прекрасни книжевни форми, но кој чита денес пародии и сатири? Весникот „Остен“ веќе одамна не постои, а емисијата за „хумор и сатира“ на македонското радио, „Хихирику“, откако за малку не беше насилно укината, ги изживурка последните години од своето постоење и постапно згасна. „К-15“ веќе не постои, а и „Еднооки“ веќе не постојат. Единствено, за среќа, со години опстојува

само „македонската ситуацииска комедија со елементи на сатира и магичен реализам“ – серијалот „Преспав“, кој си има свои верни поддржувачи и своја верна публика.

Се појавуваат на тв-програмите по потреба и некои квази-хумористични емисии, но нивното книжевно-уметничко рамниште (а за визуелното да не зборуваме) е мошне ниско! Медиумите нудат постојано други четива за замајување на читателите или на слушателите, додека ТВ-програмите кај нас на планот на формата се сè поблиску до радиото отколку до телевизијата – доминираат емисии со бескрајни разговори за „најважните“ прашања на „светот и пошироко“ низ призмата на нашето маало или „гаража“ од која се емитува програмата, а издавачите нудат или врвна литература (во помал обем) или бестселери (во поголем обем) кои по дефиниција не го содржат бараниот критички набој.

Кај нас критиката и хуморот се во криза, зашто се сведуваат на критика или на хумор од тесни (главно партиски) позиции. Во театрите, пак, низ Македонија комедии сè

помалку се изведуваат, а единствено „Театар Комедија“ од Скопје, со својата успешна програма и многубројна публика, претставува соодветна апологија (одбрана) на комичното и на хуморот. Но, генерално земено, кај нас комичното и хуморот се во дефанзива.

На прашањето кој би бил лекот, во контекст на хуморот и на сатирата, за из(в)лекување на македонската нација од ваквата состојба на апатија на духот, би можело да се каже дека *лекоѝ е во досѝајносѝа на лекоѝ*, како и во неговиот *квалиѝеѝ*. Ако тој треба да се зема само со рецепт или како некавалитетна „замена“ за некој друг лек, тогаш ефектот ќе биде минимален. А само оние јавни личности или онаа општествена стварност кои можат да опстојат пред критичкиот наплив на потсмебот и на смеата вредат да опстанат и да останат здрави!

Наспроти сето ова, толку е поголемо уживањето кога ќе се прочита пародијата на еден Антон Павлович Чехов (1860 – 1904) од неговиот расказ „Ноќ пред судењето“, за кој со толку разбирање и почит говори Владимир Пропп (Владимир Яковлевич Пропп,

1895 – 1970) во својата постхумно објавена книга „Проблеми на комиката и на смеата“ (Проблемы комизма и смеха, 1976). Рецептот за смеа е сличен на рецептот што го нуди Чехов во својот расказ, кој во целина може да се смета за пародија, зашто рецептот го пишува човек што преноќува на една поштенска станица заедно со една убава, но болна жена, на која ѝ се претставува како лекар и ја прегледува. Рецептот што потем ѝ го пишува е следниот:

Rp.

Sic transit 0,05

Gloria mundi 1,0

Aqua destillatae 0,1

Секои два часа по две лажички

На Г-ѓа Сјелова

Д-р Зајцев

Како што укажува Проп (Prop, 1984: 75-76), навидум ова е рецепт, зашто ги има сите надворешни белези на лекарски рецепт. Тоа се „сакраменталните“ букви Rp., што ќе рече, recipe = земи, тоа се и латинските термини

и ознаките поврзани со количеството и со соодносите, тука е и дозата: се вели дека лекот треба да се раствора во дестилирана вода и во кој сооднос, се наведува и кому му е даден лекот и кој го дал, но недостасува најбитното, не е назначен самиот лек. Латинските зборови не означуваат некој лек, туку само ја пренесуваат латинската поговорка:

Sic transit – Така минува
Gloria mundi – славата на светот.

Владимир Проп уште и укажува и на тоа дека оваа пародија се состои во повторувањето или во наведувањето на *надворешниите* белези на феномените, без нивната *внатрешна содржина*. Комиката во приказната на Чехов уште повеќе се засилува зашто авторот на рецептот оди на суд, откако е обвинет за бигамија. Натаму се открива дека лекуваната жена на која ѝ се претставува како лекар е сопруга на јавниот обвинител што ја води постапката против него и откако сè ќе се разоткрие и разјасни, сфаќаме

дека латинската поговорка *Sic transit gloria mundi* се однесува на губењето на славата на божемниот лекар!

Но, токму вакви пародии, како најсилни средства на општествената сатира, има сè помалку, сè помалку тие се пишуваат и сè помалку тие се читаат и се знаат. Згора на тоа и сè помалку луѓе го знаат латинскиот јазик, што е нужен предуслов за оваа пародија когнитивно да функционира. Истово ова би се однесувало на игрите со зборови и хуморот што произлегуваше од божемниот латински јазик, во времето кога латинскиот јазик се изучуваше низ севкупното гимназиско образование ширум Македонија и кога ние создававме шеги од типот: „*Vitoxtas, bistarum*“, или на македонски кажано, но со поинаков акцент „Виток стас, бистар ум“. Се разбира, денес малкумина средношколци би се насмеале на оваа досетка, не само поради тоа што таа (исто како и латинскиот јазик) им е многу далечна туку и затоа што за нив е сосема нормално „виткиот стас“, та дури и анорексичниот стас, да се врзува цивилизациски и културолошки за „бистриот ум“,

односно за прагматичното здраворазумско мислење кое вели дека „фитнесот е сè“. И од овој пример, како и од цела низа други примери, ни станува јасно дека хуморот е културолошки детерминиран и дека секое време си носи своја смисла за хумор и дека *homo ridens* – човекот што се смее – иако е универзална појава во човековиот свет, сепак, од раздобје до раздобје, од една култура и цивилизација до друга култура и цивилизација, се смее на различни нешта.

Тоа уште многу одамна му било јасно дури и на Аристотел (*Aristoteles, De partibus animalium* 3, 10, 673a, 9), кога смеата ја поврзал само со човекот, велејќи дека таа е специфичен белег (својство) само на човекот. Тоа му е јасно и на холандскиот теоретичар на културата Јохан Хојзинга (*Johan Huizinga, 1872 – 1945*), кога во својата книга за човекот што игра – „*Homo ludens*“ (1938) укажува на битната разлика помеѓу *човекои шѝо иѓра* и *човекои шѝо се смее*: „треба да се забележи дека чисто физиолошкиот акт на смеење“, вели Хојзинга „е ексклузивен само за човекот, додека важната функција

на играта е заедничка и за луѓето и за животните. Аристотеловскиот *animal ridens* го карактеризира човекот како засебност во однос на животните, безмалку посовршено отколку *homo sapiens*“ (Huizinga, 1980: 6).

Но, тоа денес им е јасно и на современите јазични филозофи кои во однос на хуморот градат и засебни семиотички теории, како во случајот на Г. Б. Милнер кој пишува студија под наслов „*Homo Ridens: кон една семиотичка теорија на хуморот и на смеата*“. Во фокусот на оваа теорија е човекот што се смее и кој притоа ги развива способностите за смеа преку адреналинските и норадреналинските патишта што овозможуваат да се развиваат чувствата на радост, олеснување и развеселување и на овој начин да се поддржуваат и остваруваат социјалните контакти (Milner, 1972).

Освен пристапите кон смеата и хуморот од гледна точка на естетиката, социологијата и психологијата на хуморот, пристапите кон смеата и кон хуморот од гледна точка на културата, како што видовме, можат да се здобијат со најразлични манифестации. Тоа

е така, зашто смеата и хуморот, исто како и културата, од една страна, се повеќестрани и повеќезначни и во основата најкопликувани за теориско објаснување, а од друга страна, тие се во целина наједноставни и најпривлечни за практикување.

КОМИЧНОТО И ХУМОРОТ: ЕСТЕТИЧКИ ПРИСТАП

„Analyzing humor is like dissecting a frog. Few people are interested and the frog dies of it.“

Elwyn Brooks White

„Анализирањето на хуморот е како сецирање жаба. Малкумина се заинтересирани, а и жабата од тоа умира.“

Елвин Брукс Вајт

ВОВЕД

Односот кон категоријата „комично“, во многу од традиционалните пристапи што ги расветлуваат клучните естетички категории, води кон утврдувања на некои заеднички белези својствени за овие категории. Оттаму во рамките на традиционалната естетика, онаа „континенталната“ и „есенцијалистичката“, од дамнини постоеле јасните стремежи

комичното да не се протолкува независно, туку во контекст и во сооднос со другите темелни естетички категории – меѓу кои историски доминираат категориите „убаво“, „возвишено“, „милно“, „грдо“, „трагично“ и, секако, категоријата за која најмногу ќе се говори во овој текст, категоријата „комично“. Традицијата што најсилно го определува ваквиот пристап започнува уште од Аристотел и неговата „Поетика“ во која напредно се говори најнапред за трагедијата, односно трагичното, а потем во вториот (загубен) дел за комедијата, односно комичното (Аристотел, 1979).

Ваквиот пристап го следиме во XIX век и кај Хегел, особено во третиот том од неговата „Естетика“ (Hegel, 1986), но и во XX век кај мнозина филозофи и естетичари од кои ќе ги споменеме само Николај Хартман (Hartman, 1968), Макс Десоар (Dessoir, 1963) и Шарл Лало (Lalo, 1974) кои во своите естетики се обидуваат оваа категорија да ја протолкуваат во контекст на клучната естетичка категорија, според нив, категоријата „убаво“, но и во контекст на некои

психолошки и етички аспекти поврзани со оваа категорија. Ваквите толкувања можеме да ги најдеме разработени и кај мнозина современи естетичари на Балканот (Grlić, 1974; Паси, 1993; Petrović, 1994; Uzelac, 2003) и во Русија (Яковлев, 1999; Борев, 2008), но тука веднаш треба да се каже дека меѓу естетичарите постојат и такви кои сметаат дека „комичното“, но и сите други веќе споменати категории се псевдоестетички категории, зашто премногу се потпрени врз психологијата (Сросе, 1992) или дека не постојат темелни естетички категории ниту, пак, дека треба есенцијалистички да се толкуваат убавината и уметноста (како што тврди најголемиот дел од приврзаниците на т.н. „аналитичка естетика“).

Но, бидејќи овие суштествени естетички прашања и дилеми ги надминуваат рамките на актуелниов пристап, јас ќе се задржам само на оние толкувања што сметаат дека треба и може („есенцијалистички“) да се зборува за категоријата комично. Притоа ќе тргнам од едно укажување што го наоѓаме кај германскиот филозоф и историчар на

културата Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey, 1833 – 1911) – а на кое се надоврзуваат неколкумина други естетичари, меѓу кои и Макс Десоар (Dessoir, 1963: 100 – 122), но и Сретен Петровиќ, кој дури гради и еден видно комплициран логички квадрат на естетичките категории, за жал не премногу убедлив, особено во однос на поставеноста на категоријата „грдо“ (Petrović, 1994: 46-60) – за да продолжам со еден не премногу обемен историски и теориски преглед на најзначајните согледби поврзани со комичното и хуморот, а потем и со можните поделби поврзани со различните теории на хуморот, за да завршам на крајот со укажувањата за недофатливоста и неможноста комичното и хуморот да се класифицираат успешно и целосно да се протолкуваат.

ИСТОРИСКИ И ТЕОРИСКИ ПРЕГЛЕД

При релацијата субјект-објект или Јас и Светот, релација врз основа на која Вилхелм Дилтај (Dilthey, 1996) во своите поетолошки

пристапи го гради толкувањето на естетичките категории, категоријата комично е ситуација во која субјектот или Јас во целина доминира со објектот или со Светот. Комичното секогаш се врзува за доминантниот субјект кој ги исмева објектите (другите, светот), гледајќи кон нив „од височина“ и од позиција на надмоќност (супериорност). Трагичното, пак, е онаа ситуација во која објектот во целина го надвладува субјектот, зашто трагичниот херој (Јас) секогаш ја губи битката со објектот (Светот). Така, трагичното и комичното секогаш се на различни страни, а помеѓу нив, според ова толкување, се наоѓа „убавото“ кое претставува помирување на трагичното со комичното, на сетилното со разумското, тоа е онаа хармонија која претставува рамновесие помеѓу оддалечените различности. Помеѓу убавото и трагичното, на половина пат се наоѓа категоријата „возвишено“ каде објектот (Светот) доминира со субјектот (Јас), но не до толку за да го разурне во целина (како во случајот со трагичното). Затоа возвишеното во себе содржи и елементи на убавото, но и

на трагичното, за што мнозина естетичари во минатото суптилно пишувале, особено Едмунд Берк и Имануел Кант (Џепароски, 2008: 28-45).

Кога, пак, ќе се придвижиме од убавото на другата страна од замислената права кон комичното и кон доминацијата на субјектот врз објектот, на Јас кон Светот, на полпат, според ваквото толкување, се наоѓа категоријата „милно“, естетичка категорија која го нема значењето на другите четири категории, а сепак во себе содржи елементи на нешто мало и убаво, но „без особена длабочина“ (Dessoir, 1963: 106).

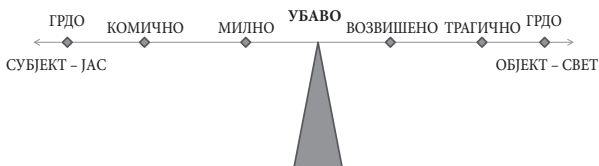
Останува сега уште да се појасни и категоријата „грдо“ која навидум како да не може да си го најде своето место во оваа шема поврзана со релацијата субјект-објект (Јас – Светот) и оттаму изведеното толкување на естетичките категории. За грдото нема место меѓу естетичките категории и кај францускиот естетичар Шарл Лало (Charles Lalo, 1877 – 1953), иако речиси еден век порано, поточно во 1853 година хегеловецот Карл Розенкранц (Johann Karl Friedrich

Rosenkranz, 1805 – 1879) во кантијанскиот Кенигзберг ја објави „Естетиката на грдото“ (Rosenkranz, 1996), укажувајќи на особеното значење на оваа категорија за естетиката. Но, според Шарл Лало (Lalo, 1974: 43-51) „грдото“ е поништување на хармонијата како таква, односно поништување на самата убавина како темел на естетското, и иако тој говори дури за девет категории поделени во три групи врз основа на односот кон хармонијата, меѓу нив никаде ја нема категоријата „грдо“. Лало инаку говори за: I *Хармонија шиио йосйои*: 1) убаво 2) грандиозно 3) милно; II *Хармонија шиио се бара*: 1) возвишено 2) трагично 3) драматично; III *Иззубена хармонија*: 1) духовито 2) комично 3) хумористично.

Дури и германскиот филозоф и естетичар Макс Десоар (Max Dessoir, 1867 – 1947) има проблеми со сместувањето на категоријата „грдо“ во еден конзистентен систем, та затоа вели: „Грдото е еден од основните естетски поими, самостоен во однос на другите и прашање е само каде да го ставиме“ (Dessoir, 1963: 113). Десоар не

нуди експлицитен одговор, но имплицитно како да дава можност и оваа категорија успешно да ја претставиме во рамките на релацијата субјект-објект, зашто тој со право укажува на тоа дека кога „грдото“ ќе им се придодаде на возвишеното и на милното, но и на трагичното и на комичното, нив уште повеќе ги засилува, зашто „грдото ја содржи привлечната сила на бездната“ (Dessoir 1963: 113).

На тој начин грдото, кое се јавува како спротивна категорија во однос на убавото, ќе може, според мое мислење, да се постави на краевите од релацијата субјект-објект, и од страната на субјектот и од страната на објектот, а графички претставено на една имагинарна права прикажана во форма на детска клацкалка, тоа би натежнувало од двете нејзини страни (Види: Слика 1). Во средината на оваа права ќе биде категоријата „убаво“ како хармонично рамновесие помеѓу трагичното и комичното кои натежнуваат од двете страни, зашто убавината и е, всушност, хармонија односно симетрија и избалансиран сооднос. На тој начин, сите



Слика 1. Систем на естетичките категории

категории што се наоѓаат десно од убавото ќе се движат кон доминацијата на објектот, односно Светот, во однос на субјектот, односно Јас, а оние лево од убавото кон доминацијата на субјектот, односно Јас, во однос на објектот, односно Светот. Во трагичното, објектот, односно Светот, секогаш излегува како победник во битката со субјектот, односно Јас и како што велеше унгарскиот филозоф и естетичар Ѓерѓ Лукач (György Lukács, 1885 – 1971) во својот есеј „Метафизика на трагедијата“ (1911), трагичниот херој нужно ја губи битката со светот и затоа „јунаците на трагедијата – така некако напишал некој млад трагичар – веќе одамна се мртви пред да почнат да умираат“

(Лукаќ, 1973: 237). Затоа симболски тие се мртви веќе во оној миг кога ќе се појават на сцената додека духовната или физичката смрт обично настапуваат на крајот.

Но, сега да се вратиме на комичното. Според толкувањата на Дилтај и на Десорар, комичното се врзува за доминацијата и супериорноста на субјектот, та затоа овие пристапи и можеме да ги класифицираме во групите што ги толкуваат хуморот или комичното од гледна точка на супериорноста, односно можеме да ги врземе за *теоријата на надмоќноста* (Superiority Theory) – за која подоцна ќе се говори повеќе.

Но, комичното и хуморот во рамките на класичната естетичка теорија се толкуваат и во контекст на изненадувањето, неумесноста и на неистоветноста, односно како *теорија на несоодветноста* (Incongruity Theory). Мнозина естетичари психологисти кон крајот на XIX век сметале дека комичното е секогаш нешто сосема малечко, што изненадува и што го зазема местото на

нешто што требало да биде големо, односно, како што укажувал германскиот психолог и филозоф Теодор Липс (Theodor Lipps, 1851 – 1914), следејќи ги традиционалните учења на Аристотел и на Кант за комедијата и за смеата, комичното е нешто малечко што ја зема маската на големото, а потем веднаш се распаѓа во своето ништо (Lipps, 2010).

Затоа поимот „комично“ низ историјата на естетиката се определувал како еден од видовите на смешното, при што се сметало дека чувството за комичното почива врз некој определен контраст или врз некоја определена противречност (Grlić, 1974: 223). Но, уште од времето на Аристотел, па сè до денешни дни, обидите да се определат смешното и комичното постојано ги привлекуваат не само филозофите и естетичарите туку и психолозите, социолозите, книжевните историчари и теоретичари, како и теоретичарите на поодделните уметности. Зашто смешното и комичното имаат многу лица и во сферите на книжевноста (вицот, иронијата, сатирата, пародијата, травестијата, фарсата, сотијата и комедијата), и во доме-

нот на ликовната уметност (карикатурата и комичниот стрип), па дури и во доменот на музиката (хумореската и оперетата).

Англискиот естетичар Харолд Озборн (Harold Osborne, 1905 – 1987) на тој план создава и еден хумористичен речник на модерната уметност во кој на почетокот се тематизираат сите лица на хуморот: „Хуморот има многу лица: комедијата, фарсата, бурлеската; досетката, вообразеноста, шегата, потсмебот; подбивањето, задевањето, персифлажата, сатирата, пародијата, карикатурата; смешното, смешноста, смешливоста, шеговитоста, шегобијноста, смешно-забавноста, смеачката, комичноста, апсурдноста, фантастичноста, гротескноста... Човек би можел речиси до бескрај да ги определува нијансите и боите на хуморот“ (Озборн 1985: 212), вели англискиот естетичар, за да даде во својот хумористичен речник и неочекувани дефиниции за правците во современата уметност од кои ќе наведем само две пократки одредби: „АПСТРАКЦИЈА: Вид уметност во која не треба да се измачуваш за да направиш да личи на

нешто“ или „ПОП АРТ: Многу умни слики на вулгарно ѓубре“ (Озборн, 1985: 213; 215).

Но, да се вратиме кон антиката. Историски гледано, уште во делото на Платон (427-347 пр.н.е.) се тематизира категоријата комично, но не систематски и не премногу обемно, што е и за очекување со оглед на неговиот негативен однос кон уметноста која не е во функција на државата. Платон за комичното, сепак, од позиции на теоријата на надмоќноста, говори во дијалогот „Филеб“ (*Philebus* 46-49) каде што се укажува на тоа дека „природата на смешното“ е задоволството што го имаме во однос на несреќата на оние околу нас (Plato, 1975: 75), односно дека ние им се смееме дури и на нашите пријатели и на нивните слабости и недостатоци и дека во тоа наоѓаме определени задоволства. Тргувајќи од етичките и политичките позиции, Платон во своето дело „Држава“/„Политеја“ (388e) укажува на тоа дека претераното смеење не е дозволено ниту за старите ниту за младите: „Сметам дека младите не треба да бидат љубители на кикотење, зашто речиси секој еден кога ќе му

се препушти на силното смеење, смеењето ќе му предизвика и силна промена на поведението“ (Платон, 2002: 163).

Темелниот историски преглед на односот кон комичното во антиката не може а да не биде надвладуван од толкувањата на великиот Аристотел (384-322 пр.н.е.). Но, неговите одредувања од петтата глава од „Поетиката“ (каде што се навестува говорот за комедијата кој во својата интегрална форма е загубен – а станува збор за вториот дел на „Поетиката“ посветен на сатирата, комедијата и на комичното!), иако се суптилни, сепак, се нецелосни, зашто укажуваат единствено на смешното како на некој недостаток или, пак, безболна грдост: „Комедијата е, како што рековме, подражавање на попусти луѓе, само сепак не на сосема лоши, ами на она што кај нив е грдо, од коешто смешното е само еден дел; зашто смешното е некаков недостаток и безболна грдост што не донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено, но без болка“ (Аристотел, 1979: 25). Ако, според Аристотел, во трагедијата личностите

се претставуваат подобри отколку што се во стварноста, во комедијата, пак, тие спротивно се прикажуваат полоши отколку што се во стварноста. Тие се исмејуваат, но само дотаму за тоа исмејување да не предизвика некоја поголема болка или штета. Оттаму се гледа дека кај Аристотел поимите смешно и комично се толкуваат врз основа на моралот.

Но, смешното и комичното предизвикуваат, според Аристотел од неговата „Реторика“ (1371b-1372a), и определени прифатливи задоволства: „Бидејќи забавата, секој вид опуштање и смеењето се пријатни, нужно произлегува дека и смешните работи: луѓето, зборовите, делата се пријатни“ (Аристотел, 2002: 106). Од друга страна, шегата може да биде од полза во дискусиите кога се сака да се омаловажи противникот, како што тоа го правеле софистите, та оттаму, укажува Аристотел (1419b), шегите „можат да бидат полезни во расправите и затоа што, како што вели Горгија, сериозноста на противникот треба да се побива со шегата, а несериозноста треба да се побива со сериозност, во „Поетиката“ беше кажано колку видови шеги

има, кои од нив се достоини за слободен човек, а кои не се. Затоа треба да се одбере онаа што најдобро прилега. Иронијата е поширокограда од лакрдијата; со неа човек се шегува сам со себе, а со втората се шегува со некого“ (Аристотел, 2002: 352).

Римската филозофија го толкува комичното во целина врз основа на ставовите на Платон и на Аристотел. Оттаму Кикерон (106-43 пр.н.е.), следејќи го Аристотел, укажува на тоа дека хуморот се содржи во определен вид на „нискост и деформираност“ (*turpitudinem et deformitate*), а потем и оксиморонски тврди дека комичното е изразување на некаква непристојна пристојност, односно дека се смешни оние изреки кои изразуваат некоја непристојност на пристоеен начин. (*De oratore*, II, LVIII-LXII). Кикерон, исто така, е значаен и зашто ја оформува „првата таксономија на хуморот од лингвистичка гледна точка“ (Attardo, 1994: 28), додека за Квинтилијан кој живее еден век подоцна (35-100 н.е.), смешното се заснова врз некои телесни или душевни недостатоци, но и тој налик на Аристотел

смета дека не треба да се претерува во сето тоа, зашто смеата се врзува за некој лесен прекор, додека тешкиот прекор секогаш води кон губење на смеата поради сериозноста на ситуацијата што настанува кога премногу се критикува. Тој уште смета и дека хуморот „зависи главно од природата и можноста“ (Institutio Oratoria, VI, iii, 11), при што под „природа“ мисли на определено вродено чувство за хумор, а под „можност“ некаква смешна ситуација.

Средниот век воопшто не се занимава со прашањата на смеата и на комичното, а кога го прави тоа, тогаш целосно негативно е настроен кон нив. Христијанството е против смеата и смеењето, комичното и играта ги смета за недостојни и несериозни дејства, при што Клемент Александриски смета дека смеата треба да се отфрли зашто води кон разузданост, а Јован Златоуст, пак, укажува на тоа дека Исус никогаш не се смеел и оттаму доаѓа и неговиот негативен однос кон смеата (Grlić, 1974: 225). Сродна недоверба кон хуморот среќаваме и кај светите отци Амброзиј и Јероним и покрај фактот што

постојат и поинакви истражувања кои го потенцираат, имено, фактот дека самиот Исус ја вреднувал позитивно смеата.

Но, за доминантно негативниот однос кон смеата, комичното и хуморот како продолжение на платоновската и на стоичката теорија врзани за телесната самоконтрола, кај нас и во православието посведочуваат визуелните претстави поврзани со сојтариите од фреските („Ругање на Христа“) од црквата во Старо Нагоричино (Кумановско), или, пак, почетокот на филмот „Андреј Рубљов“ на Андреј Тарковски и приказната за скоморосите (патувачките актери) и монасите каде што постои јасна спротивставеност помеѓу едните и другите. И латинското средновековие е на слични позиции за што се посведочува и во прочуениот роман на Умберто Еко „Името на розата“ (*Il nome della rosa*, 1980) кој е конструиран врз основата на веројатната претпоставка дека постоел вториот дел на Аристотеловата „Поетика“ посветен на комедијата и на комичното, но дека бил уништен во средниот век поради позитивниот говор за комичното, што било

во спротивност со христијанските догми. Во овој суптилен постмодернистички роман на Умберто Еко, дури се реконструира и претпоставената дефиниција на комедијата онака како што неа можел да ја состави Аристотел (Види: Есо, 1986: 503-504).

Ренесансата многу повеќе се занимава со теоријата на комедијата, а помалку со феноменот на комичното, иако, како што укажува Михаил Бахтин (Михајл Михајлович Бахтин, 1895 – 1975), средниот век и ренесансата градат една подземна и надземна република на смеата и на играта со помош на карневалите и на карневализацијата на стварноста. Да се смета дека смеата не постои во средниот век и во ренесансата е напивно погрешно, зашто: „Игнорирањето или потценувањето на народното средновековие што се смее, ја искривува сликата и целиот понатамошен историски развој на европската култура“ (Бахтин, 2003: 132).

Светот на Франсоа Рабле за кој говори Бахтин е свет на смеата и на задоволството, свет на сатурналиите и на карневалите, свет на дворските шутови и на будалетинките,

свет на арлекините и свет на актерите комичари. Тој свет на „празнична смеа“, на „карневалска смеа“, е свет на „универзалната“ и на „општонародна смеа“, но и смеа во која „сиот свет се претставува како смешен, се набљудува во својот шеговит аспект, во својата весела релативност“, та затоа оваа смеа е „амбивалентна: таа е весела, триумфална и истовремено и потсмешлива, исмејувачка, таа негира и потврдува, и погребува и преродува. Таква е карневалската смеа“ (Бахтин, 2003: 139).

Англискиот сензуализам и емпиризам донесуваат едно специфично гледиште во однос на хуморот и на комичното, при што треба да се истакне мислењето на Томас Хобс (Thomas Hobbes, 1588 – 1679) според кое тајната на комичното се состои во ненадејното и нагло чувство на надмоќност и на доминација кое е составен дел на комичното. Така тој станува клучен претставник и најзначаен оформувач на *теоријата на надмоќноста* (Superiority Theory). Според Хобс, „смеата не е ништо друго туку ненадејна слава (sudden glory) што произлегува од некои ненадејни

поими на некоја извонредност во нас, во споредба со немоќноста на другите, или со претходната наша немоќност“ (Hobbes, 1928: 9.13). Исмевањето, според Хобс, е секогаш исмевање од височина, исмевање на туѓите недостатоци, а противречноста што ја предизвикува смеата е противречност во однос на очекуваното кое се заменува со нешто неочекувано, кое е целосна спротивност на големото и битното, и е нешто наполно безначајно и мало.

На трагата на идеите на англиските филозофи (Хобс, Хјум, Шефтсбери и Хачесон), германскиот филозоф Имануел Кант (Immanuel Kant, 1724 – 1804) го гради својот однос кон смеата и кон комичното. Кант во „Критиката на моќта на судењето“ (1790 § 54) ја дава својата прочуена дефиниција според која: „смеата е афект кој произлегува од ненадејната преобразба на напнатото исчекување во ништо“ (Кант 2003: 75). За Кант смеата доаѓа од некоја бесмислица, некоја неочекувана преобразба на која разумот не ѝ се радува, но која за момент предизвикува голема радост. Оваа општа кантовска теза

за неочекуваното поврзано со смеата се прифаќа и се толкува од цела низа филозофи што следуваат по Кант, а особено кај Артур Шопенхауер (Arthur Schopenhauer, 1788 – 1860) во делото „Светот како волја и претстава“ (I § 13), каде што се толкува дека „смеата секогаш настанува од ништо друго освен од наеднаш забележаната несоодветност помеѓу поимот и реалните објекти“ (Šopenhauer, 1981: 109).

Од ставовите дека комичното е резултат на контрастот помеѓу големината на идејата и ништожноста на привидот (Шелинг и Шлаермахер), дека смешното е „превртено возвишено“ (Жан Паул), зашто е нешто неизмерно малечко, преку ставот на Георг Вилхелм Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 – 1831) дека постои разлика помеѓу смешното и комичното, и дека „комична е воопшто онаа субјективност која самата внесува противречности во сопствените дејства и самата ги решава, но притоа исто така останува мирна и сигурна во самата себеси“ (Hegel, 1986: 624), доаѓаме до XX век, во кој во однос на хуморот и на

комичното теориски и естетички најзначајното го наоѓаме во пристапите на Анри Бергсон, Зигмунд Фројд, Николај Хартман, Владимир Проп, и во најново време (од крајот на минатиот и почетокот на овој век) кај англоамериканските естетичари Џеролд Левинсон, Ноел Керол, Џон Моријал и Тед Коен.

На почетокот на минатиот век, филозофот и нобеловец за литература Анри Бергсон (Henri-Louis Bergson, 1859 – 1941) ја објавува својата книга под наслов „Смеата“ (1900) со поднаслов „Есеј за значењето на комичното“. Во неа тој отстапува од сите поранешни обиди да се дефинира комичното укажувајќи, во поговорот кон 23. издание од 1923 година на оваа книга бестселер, дека комичното треба да се сфати во неговата појавност и конкретност и дека оттаму треба да се бараат и толкуваат единствено „постапките на произведување на комичното“ (Bergson, 1987: 129). Затоа, иако насловот на ова дело упатува на „смеата“, тоа многу повеќе се однесува на смешното и на комичното, како што укажува и полскиот естетичар Стефан

Моравски во предговорот кон полското издание на книгата на Бергсон (1977), зашто „смеењето е психо-биолошка пројава на доживувањето што е предизвикано од она што е комично“ (Моравски, 1988: 210).

Во својата книга, Бергсон тргнува од основниот став дека комичното не постои надвор од *човечкојто*, зашто смеата е белег само на човекот и на неговото социјално опкружување: „Не постои комично надвор од она што во вистинска смисла е *човечко*. Еден пејзаж може да биде убав, грациозен, возвишен, безначаен или неубав; но никогаш нема да предизвикува смеа. Ќе се смееме на некое животно, но само ако кај него откриеме нешто слично на човечкото однесување, или на некој човечки израз“ (Бергсон, 2009: 6). Всушност, Бергсон вели дека ние најмногу се смееме кога ќе сфатиме дека како нешто *механичко* кај човекот да е вкоравено во животот. Колку има право Бергсон – можеме да утврдиме само ако се потсетиме на подоцнежните комични ликови на Чарли Чаплин, Бастер Китон, Тото или Мистер Бин!

Анри Бергсон истакнува уште еден битен белег на смеата и на комичното, имено, дека тие претпоставуваат определена *рамнодушност* и *нечувствителност* во однос на објектот на смеата: „Сега да укажеме на еден не помалку важен симптом, а тоа е *нечувствителноста*, која обично ја придружува смеата. Се чини дека комичното може да предизвика разбранета реакција само ако падне врз сосема мирна, мазна површина на душата. Рамнодушноста е неговата природна средина. Смеата нема поголем непријател од емоциите. Не велам дека не можеме да се смееме, на пример, на некој кој кај нас побудува, на пример, сожалување или дури и приврзаност: но тогаш, за кратко, ќе треба да се заборави на таа наклонетост, да се потисне тоа сожалување“ (Бергсон, 2009: 7). Во однос, пак, на третиот симптом на комичното, кој покажува дека смеата е секогаш *смеа на една група*, а не на осамениот човек, Бергсон суптилно толкува: „Човек не може да ужива во смешното ако се почувствува осамен. Се чини дека на смеата ѝ треба одглас. (...)

Нашата смеа е секогаш смеа на една група. (...) За да ја разбереме смеата, треба да ја вратиме во нејзината природна средина, а тоа е општеството“ (Бергсон, 2009: 8-9). Врз основа на овие ставови, Бергсон може да биде вреден и во рамките на теоријата за хуморот како *надмоќносѝ* (со оглед на потенцирањето на рамнодушност и нечувствителност), но и како дел од теориите за хуморот како *несоодвечносѝ* (со оглед на постојаното укажување на Бергсон на важноста на нелогичното, пресвртот, механичкото во држењето итн.) како битни елементи на комичното.

Основачот на психоанализата, Зигмунд Фројд (Sigmund Freud, 1856 – 1939), е уште еден теоретичар на комичното и на хуморот кој во своите две студии „Досетката и нејзиниот однос кон несвесното“ (1905) и „Хуморот“ (1928) ги поставува основите на психолошкото толкување на комичното, а со своите ставови слободно може да се постави во рамките на теоријата за хуморот како *олеснување* (Relief Theory). За Фројд, комичното, налик на соништата, може и треба да

се поврзе со несвесното, но едновременно тоа е резултат на преголемото трошење енергија за постигнување премногу мали „достигнувања“. Ние му се смееме на сето она што е претерано и нецелесообразно, а комичното е токму резултат и последица на разликата помеѓу две инвестирани енергии: на објектот кому му се смееме и на самиот набљудувач (Frojd, 1976).

Според Фројд, суштината на хуморот се состои во неговата моќ да ги презголемува чувствата (енергиите) во една дадена ситуација, за потем преку понадворешнување (екстериоризација) тие чувства да се ослободат со помош на досетката, односно вицот. Затоа комичното има карактер не само на ослободување и олеснување од емоционалните (психичките) тензии, туку во себе содржи и нешто големо и достоинствено, што Фројд го толкува како триумф на нарцизмот и на принципот на задоволство (Lustprinzip). Затоа ова остварено ослободување од напнатоста со помош на комичното, за мнозина теоретичари може да се прифати како основа за градење сеопфатен

пристап кон хуморот разбран како „комично олеснување“ (Comic Relief) што е и наслов на книгата на современиот американски естетичар Џон Моријал (Morreall, 2009). Сепак Фројд со своите ставови не само што е дел од теоријата за хуморот како олеснување, туку е и претставник на теоријата за хуморот како надмоќност, особено кога вели: „Комичен е оној што, во споредба со нас, троши на своите телесни дејства премногу енергија, а на своите духовни дејства премалку енергија, та не може да се негира дека нашата смеа во двата случаи е израз на нашата надмоќност во однос на него, а таа надмоќност ја чувствуваме како уживање“ (Frojd, 1976: 200).

За германскиот естетичар Николај Хартман (Nicolai Hartmann, 1882 – 1950) иследувањето на естетичките категории, а оттаму и на комичното, е теренот на кој естетиката треба да се потврди, зашто самото иследување на комичното и не претставува ништо комично, како што и иследувањето на возвишеното не е ништо возвишено, та затоа мнозина можат и да си помислат,

смета Хартман, дека естетиката не прави ништо интересно и дека доведува до разочарување (Hartman, 1968: 530). Но, тоа не е така, бидејќи Хартман во неговата обемна и постхумно објавена „Естетика“ (1953), сепак, се труди да оформи една сеопфатна и детална теорија на комичното која е во состав на неговата генерална теорија за вредностите и родовите на убавината.

Хартман спроведува и разграничување помеѓу „комичното“ и „хуморот“ кои иако се тесно поврзани, „не само што не се исти, туку и формално не се паралелни. Комичното е работа на предметот, негов квалитет (...) хуморот е, меѓутоа работа на набљудувачот или творецот (поетот, актерот). Зашто тој се однесува на начинот на кој човек го набљудува комичното, како го разбира, како умее да го репродуцира или поетски да го искористи“ (Hartman, 1968: 490). Затоа и постои разликата помеѓу комичното и хуморот, исто како што и хумористот не е комичен како човек, и ние не му се смееме нему, туку заедно со него се смееме на нешто друго, односно на предметот на неговиот

хумор. Едновременно е точно и обратното, зашто комичниот човек најчесто не е свесен за својата комичност и нему во основата и му недостасува чувството за хумор. Затоа некои теоретичари на комичното со право укажуваат на тоа дека комичното треба да се разгледува „или како објективно својство на предметот, или како резултат на субјективните способности на личноста, или како резултат на заемните односи на субјектот и објектот“, и дека од овие три основни „методолошки пристапи произлегува сета повеќеобразност на концепцијата на комичното“ (Борев, 2008: 95).

Систематскиот приод кон комичното потем го води Хартман и до утврдување на битните моменти што го определуваат комичното, а кои тој ги врзува за четири одредби: а) бесмисленост б) привид на значајно или важно в) самоукинување на привидот и г) самоукинување во неочекувано и ништотно. Овие моменти не се строго одделени еден од друг туку постојано се случува преминување од едниот во другиот, што во основата и ја одредува повеќезначноста

и комплексноста на комичното (Hartman 1968: 499-500). Овие ставови на Хартман во целина се врзуваат за теориите на хуморот како *надмоќност* (супериорност) и како *несоодвешност* (инконгруентност), иако кај Хартман можат да се најдат и ставови кои укажуваат и на аспектот на комичното поврзан со опуштањето и во контекст на теоријата на комичното (хуморот) како *олеснување* (емоционално или на енергиите). На тој начин Хартман ни се покажува како мислител кој најтемелно и најсеопфатно говори за комичното и за хуморот, иако хуморот воопшто не го класифицира во рамките на овие три доминантни теории на хуморот што се актуелни во англоамериканската естетика на нашето време. Веројатно тоа доаѓа и од ставот на Хартман дека секој обид да се даде конечна класификација и дефиниција на хуморот и на комичното и наедно да се определи „етосот на смеата“, во основата е осуден на делумен неуспех.

Од друга страна, кон комичното може да се пристапи не само рационалистички и дедуктивно („озгора“) туку и емпиристич-

ки и индуктивно („оздола“) за што јасно отелотворување наоѓаме во пристапот на рускиот теоретичар на книжевноста и на фолклористиката Владимир Пропп (Владимир Яковлевич Пропп, 1895 – 1970) од неговата постхумно објавена книга под наслов „Проблеми на комиката и на смеата“ (1976). Во ова дело анализите се потпираат на едно огромно обилие на конкретен материјал од творештвото на западноевропските и на руските писатели од последните три века (бидејќи, слично на Хартман, и Пропп смета дека комичното најсилно е изразено во книжевноста). Своите истражувања Владимир Пропп ги надополнува и со согледбите произлезени од анализите на секојдневниот живот, на фолклорот, журналистиката, сликарството, архитектурата, филмот, циркусот, естрадата итн.

Пропп го толкува комичното преку анализата на *феноменологијата на смеата*, при што ги бара причините што ја предизвикуваат смеата, а тоа го прави на тој начин што кон комичното пристапува од гледна точка на општествените, историските и

индивидуално психолошките аспекти на комичното. Тој, исто така, со право укажува на темелниот недостаток на естетичките теории на хуморот, кои се премногу апстрактни, спекулативни и без непосреден фактички контакт со стварноста на смеата и на хуморот.

Но, и самиот Проп во обидот да ги поедностави работите и да ја надмине поделбата на комичното како позначаен и „виш“ естетички феномен, и на смешното како „нижа“ и неестетска појавна форма што се среќава кај многумина германски естетичари (Хегел, Шопенхауер, Фолкелт), дополнително ги усложнува нештата воведувајќи го терминот „комика“ (на руски „комизм“) како обединувачки поим во однос на смешното и на комичното, додека пак терминот хумор многу ретко го користи и не го дефинира. Во ваквиот пристап, Проп не е осамен (Моравски, 1988; Dziemidok, 1993; Борев, 2008) и затоа, во првото поглавје од својата книга што носи сигнификантен наслов „Малку методологија“, тој вели: „Честопати со цел да се разликуваат естетичките (‘виши’) категории

на комичното од неестетичките (’нижи’) се создава посебна терминологија. Во првиот случај се зборува за ’комичното’ – а во вториот за ’смешното’. Ние нема да правиме вакви разлики; подобро речено, фактите треба да покажат дали ваквата поделба е добра или не. ’Комичното’ и ’смешното’ ќе ги опфатиме со еден термин и поим – ’комика’. Засега овие два збора имаат исто значење“ (Проп, 1984: 25).

Според Проп, смеата секогаш се манифестира низ релацијата субјект-објект, зашто таа се остварува само кога постојат двата битни фактора: објектот што е смешен и субјектот што се смее. Според ова толкување, комичниот објект го проучувале естетичарите, а субјектот што се смее психолозите (Проп, 1984: 30). Се разбира, и овој став на Проп е подложен на критика зашто и во естетиката постои анализа на субјектот што се смее и тоа не само во психологистички настроените естетики од XIX и почетокот на XX век (Фехнер, Вунд, Фолкелт, Липс) туку и во современата естетика (Монро, Моријал, Коен). Како и да е, Владимир Проп

со својата индуктивна сеопфатност и анализата на „потсмешливата смеа“ во сите нејзини манифестации дава едно читливо и нималку здодевно четиво за проблемите на комичното и на хуморот.

ТЕОРИИ НА ХУМОРОТ

Од сето ова искажано досега во однос на комичното и на хуморот, јасно е дека комичното се користи преобладајќи како термин во континенталната естетика, а хуморот во англоамериканската естетика. Во нашиот текст, пак, овие два термина се прифаќаат и се користат како синоними и покрај малите разлики што постојат помеѓу нив. Од друга страна, несомнено е дека постојат и различни пристапи кон класифицирањето на комичното и на хуморот, од кои некои веќе беа споменати (Лало, Хартман), а за некои други, накратко, ќе стане збор во продолжението на текстов.

Полскиот естетичар Бохдан Дземидок (Bohdan Dziemidok, 1933 – 2022), во својата

книга под наслов „Комичното: филозофска анализа“ (Dziemidok, 1993), во првиот дел од книгата предлага една сложена класификација на комичното, во која се зборува за шест теории на комичното. Првата, за комичното како *негативен белег* и за *надмоќноста* на субјектот (Negative Feature and the Superiority of the Subject). Втората, теоријата на комичното како *йонижување* (Theory of Degradation). Третата, теоријата на комичното како *контрасит* (Theory of Contrast). Четвртата, теоријата на комичното како *несоодветност* (Theory of Incongruity). Петтата, теоријата на комичното како *оѓскајување од нормата* (Deviation from Norm). Шестата, теориите на *мешани мотиви* (The Theories of Mixed Motifs), за на крајот да заврши со една своја одбрана на релативистичката верзија на теоријата за отстапување од нормата (A Defence of the Relativist Version of the Deviation Theory).

Сепак, се чини дека имаат право оние естетичари, меѓу кои и австралискиот филозоф Дејвид Хектор Монро (David Hector Monro, 1911 – 2001), францускиот психо-со-

циолог и филозоф Давид Виктороф (David Victoroff, 1914 – 1979), руската естетичарка и филозоф Татјана Љубимова, современите американски филозофи и естетичари Ноел Керол и Тед Коен, како и англискиот естетичар Џон Липит, кои овие теории ги сведуваат само на три. Но, ако Виктороф и Љубимова говорат за теорија на *интелектуализмот*, теорија на *омаловажувањето* и теорија на *забавата* (Victoroff, 1952; Lyubimova, 1988), Монро, Липит, Коен и Керол говорат за теорија на *надмоќноста*, теорија на *несоодветноста* и теорија на *олеснувањето* (Monro, 1951; Lippitt, 1992; Cohen, 2001; Carroll, 2003; Carroll, 2013). Како и да е, во теориите на Виктороф и на Љубимова под *интелектуалистичката теорија* се подведуваат аспектите на контрадикција, контраст и неочекуваност, што во основата може да се подведат под теоријата за хуморот како *несоодветност*, додека теоријата на *омаловажување* во себе ги содржи елементите на надмоќност (супериорност), гордост и одмаздливост, што, пак, во основата може да се подведе под теоријата на хуморот како

надмоќносѝ. Теоријата на хуморот како забава, која во себе ги содржи елементите на разонода и на игра, кај некои, пак, теоретичари на хуморот се јавува како засебна четврта теорија, определена како теорија на хуморот како *иџра* во која задоволството се врзува за безинтересноста (Eastman, 1921; Boyd, 2004; Morreall, 2009; Morreall, 2009a).

Како и да е, речиси сите современи теоретичари на хуморот се согласуваат дека треба да се говори за три клучни теории на хуморот: 1. теорија на *надмоќносѝа*, 2. теорија на *несоодветносѝа* и 3. теорија на *олеснувањеѝо*, додека само неколкумина кон овие три теории додаваат и четврта, а притоа Џон Моријал оваа теорија ја именува: теорија на хуморот како *когнитивна иџра* (Humor as Cognitive Play), додека Џеролд Левинсон: теорија на хуморот како *наклоненосѝ* (Dispositional Theory of Humour).

А сега да резимираме: за првите три теории постојано се говореше низ целиот овој текст при што во теоријата на хуморот како *надмоќносѝ* (Superiority Theory) влегуваа пристапите на Платон, Аристотел,

Хачесон, Хобс и Бергсон; во теоријата на хуморот како *несоодветност* (Incongruity Theory) толкувањата на Хачесон, Кант, Шопенхауер, Кјеркегор, Бергсон и Коен; додека во теоријата на хуморот како *олеснување* (Relief Theory) доминираат пристапите на Спенсер и Фројд. Притоа треба да се каже дека првата теорија доминира од антиката до XVIII век, втората се јавува во XVIII и станува носечка теорија, додека третата се појавува дури во XX век. Овие теории не треба да се сфатат како ривалски теории што се борат за превласт, зашто воочливо е дека некои од најзначајните автори се јавуваат и во првата и во втората теорија, но тоа е сосема логично, зашто и самиот хумор никогаш не е еднозначен, какви што не можат да бидат ниту поделбите. Обично хуморот денес се манифестира и се толкува како комбинација на двете, а понекогаш и на трите предложени теории.

Овде треба да се каже дека ваквата поделба во теоријата кај нас ја прифаќа и писателката Румена Бужаровска, која во една од ретките книги посветени на комичното

кај нас, всушност, во нејзината докторска дисертација за теориите на хуморот низ призмата на македонскиот и на американскиот расказ, во воведот и во првиот (теориски) дел („Поими и термини“ и „Теории на хуморот“), ги анализира овие три теории – кои ги именува како теорија на *суџериорносѝа*, теорија на *несоодвешѝивоѝо* и теорија на *оѝушѝањеѝо* (Бужаровска, 2012). Во однос, пак, на преводот на термините на овие три теории, таму и во овој текст, очигледно е дека не станува збор за некои поголеми разлики, зашто решенијата да се користат термините *суџериорносѝ* или *надмоќносѝ*, *несоодвешѝиво* или *несоодвешѝносѝ* и *оѝушѝање* или *олеснување* се сè уште отворени и подложни на тестот на времето.

Сепак, покрај оваа книга на Бужаровска, кај нас систематски се пишува за смеата, смешното, комичното, хуморот и комедијата барем во уште три книги: првата, зборникот на трудови под наслов „Сите лица на смешното: од антиката до денес“ подготвен од Владимир Мартиновски и Весна Томовска (Мартиновски и Томовска,

2013), зборник во кој со свои прилози земаат учество голем број (23) наши иследувачи на оваа проблематика (од Елена Колева и Витомир Митевски, преку Деспина Ангеловска и Ана Стојаноска до Петер Рау и Кристина Димовска); втората, книгата на Даниела Тошева-Николовска „Хеленска комедија“ (Тошева-Николовска, 2014); и третата, мојата книга „Естетика: естетички категории“ во која едно цело обемно поглавје е посветено на категоријата „комично“ (Џепароски, 2020: 283-325).

А сега накратко и за двете варијанти на четвртата теорија. Безмалку сите клучни теоретичари на комичното се согласуваат дека ниту една од предложените теории поодделно не е во состојба да ги исполни сите нужни и доволни услови (*necessary and sufficient conditions*) за успешно дефинирање. За да го потврди ова, Џон Моријал дури вели и дека „постојат случаи и на хуморна и на не-хуморна смеа коишто не го внесуваат чувството на надмоќност“ (Morreall, 1983: 14), исто како што нешто не мора нужно да биде несоодветно или да предизвикува

олеснување за да предизвикува смеа. Затоа новата теорија на Џон Моријал за хуморот како *когнитивна игра* (Humor as Cognitive Play) нуди поинакви решенија.

Според оваа теорија, хуморот е *игра* која се базира на *когнитивните процеси*, но и во оваа теорија клучните аспекти се преземени од претходните три теории, а преземањето Моријал го врзува за четири увиди произлезени од овие теории: Прво, дека хуморот е когнитивен феномен кој произлегува од перцепциите, мислите, мисловните образци и очекувањата. Второ, дека хуморот предизвикува промена на когнитивната состојба. Трето, дека когнитивната промена е ненадејна. И четврто, дека забавата носи задоволство. Кон овие четири елементи на хуморот изведен од старите теории, Моријал додава и три свои одредби: првата – хуморот е несериозна активност во која ние ги суспендираме практичните грижи и грижите за вистинитоста; втората – хуморот е примарно социјално искуство и третата – хуморот е облик на игра во која смеата служи како „игровен сигнал“. Прифаќајќи

го зборот „промена“ (shift) за ненадејните случувања, според Моријал, може да се рече дека хуморот вклучува едно „задоволство на когнитивните промени“ (enjoyment of cognitive shifts) (Morreall, 2009a).

Но, во однос на оваа новопредложена теорија, која како да се врзува повеќе за психологијата на играта (Martin, 2010), секогаш треба да се имаат предвид луцидните критички забелешки на холандскиот теоретичар на културата Јохан Хојзинга, кој во својата книга „Homo Ludens“ прецизно утврдува дека играта не треба да се меша и да се идентификува со смеата и со хуморот, зашто таа, играта, е далеку покомплексна од нив и е во темелите на севкупната култура. Затоа за Хојзинга „играта по себе не е комична, ниту за играчот ниту за публиката“ (Huizinga, 1980: 6).

Втората варијанта на четвртата теорија е онаа на Џеролд Левинсон: теорија на хуморот како *наклонетност* (Dispositional Theory of Humour). Според оваа теорија, хуморот, исто како и во теоријата на несоодветност, се базира на важноста на хуморот како елемент

на некој когнитивен одговор, но Левинсон (Levinson, 1998) не го дефинира хуморот тесно како восприемање на несоодветноста, туку како наклонетост да се предизвика смеа, смеа која е заснована на сознанија кои нудат задоволство. Оваа теорија затоа се нарекува и диспозиционална теорија, или теорија на хуморот како наклонетост, затоа што таа, според Ноел Керол, не е како „теоријата на несоодветност која нешто определува за структурата на интенционалниот објект на комичното задоволство, туку само бара сето она што го задоволува сознанието да овозможи појавување на натамошна наклонетост, колку и да е незначителна, да изнуди смеа“ (Carroll, 2003: 354).

Како и да е, се чини дека и двете варијанти на новопредложената четврта теорија за комичното не ги задоволуваат нужните и доволни услови на дефинирањето, та затоа останува сè уште да се потпираме врз трите класични теории кои и самите се еднострани и несеопфатни. Но, она што е напoлно извесно е дека кон комичното и кон хуморот, сепак, најдобро се пристапува од позиции на

филозофијата. Иако хуморот е целосно податлив за интердисциплинарни иследувања при што придобивките на антропологијата, историјата, социологијата, психологијата, културните студии, еволуциската биологија, па дури и на невронауката, се несомнени, токму оваа комплексност на хуморот и на комичното, како што укажува и американскиот современ филозоф Адријан Бардон (Bardon, 2005), ја прават филозофијата најпогоден пристап за толкување на феномените на хуморот и на комичното, зашто таа во своите основи е интердисциплинарна и историски ја манифестира својата интегративност во однос на останатите науки.

ЗАКЛУЧОК ВО КОЈ НИШТО НЕ СЕ ЗАКЛУЧУВА

Сиот овој труд научно и егзактно да се претстават естетичките аспекти на комичното и на хуморот, на крајот на краиштата нужно мора да заврши со заклучок во кој ништо не се заклучува, туку напротив се

отклучува. Се отклучува вратата за нови и постојани доживувања на комичното и на хуморот и за повторно преоткривање на „човекот што се смее“ (homo ridens), иако дури и во една ваква наполно отворена ситуација, како повторно да одекнуваат предупредувачките зборови на прочуениот американски ликовен уметник, претставник на апстрактниот експресионизам, Барнет Њумен (Barnett Newman, 1905 – 1970), кој во дијалог со естетичарката Сузан Лангер (Susanne Langer, 1895 – 1985) во Њујорк во 1952 година, многу отсечно има речено дека „ако естетиката е востановена како наука, тоа мене не ме засега како уметник. Имам некакви знаења од орнитологија и никогаш не сум сретнал орнитолог кој смета дека орнитологијата е за птиците“ (Newman, 1992: 247). Овој исказ самиот Њумен подоцна ќе го згусне и изостри велејќи: „Естетиката за уметникот е она што е орнитологијата за птиците“, со што јасно застанува на страната на творештвото, а не на метаодносот кон творештвото овоплотен во теоријата. Но, исто така, и еден наш новинар (по образо-

вание социолог) слично се искажа за сите обиди теориски да се толкува хуморот: „Да се теоретизира околу хуморот е исто како да се опишува еротска сцена со програмски јазик. Или како што вика еден, анализирањето на хуморот е како сецирање жаба – тоа малкумина ги интересира, а и жабата умира во процесот“ (Мацановски-Трендо, 2010: 25).

Со надеж дека овие теориски вивисекции не го однесоа хуморот далеку од себе фрлајќи го во егзистенцијалната состојба ирониски означена од Кјеркегор како *болесѝ на смрѝ*, се враќам кон хуморот укажувајќи на тоа дека тој е, културолошки гледано, еден трансисториски и транснационален феномен. Тој е еднакво распространет насекаде во светот. Луѓето се смееле и се смеат и во најтешки времиња и во најрепресивни системи. Но, прашањето за смеата и за комичното е во тоа дали нив ги слушаме и ги гледаме и колку тие допираат до нас. Се чини дека проблемот е токму таму, зашто како што велеше и Бергсон, смеењето е еден колективен феномен кој бара заедништво во доживувањето. Никој не се смее сам. И

за смеа се потребни двајца, ако не и повеќемина.

И на крајот, можеме да се прашае што е, всушност, чувството за хумор? Одговорот можеби би бил и: „Способност да се биде засмејан од засмејувачкото“, а ако таа способност не постои, тогаш голема е можноста да останеме надвор од заедницата што се смее, или како што укажува американскиот естетичар Тед Коен, кој ја утврдува сличноста на онтолошки план помеѓу дејствувањето на уметноста и дејствувањето на шегите: „Да не успееш да се смееш на шегата, значи да останеш надвор од таа заедница“ (Cohen, 1997: 315). Но, да се одговори на прашањето која е природата на хуморот или „која е природата на шегата“, како што укажуваше великиот австриско-англиски филозоф на XX век Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein, 1889 – 1951), е исто како и да се одговори на прашањето: „Која е суштината на лирската поезија?“ (Wittgenstein, 1982: 39).

Затоа низа прашања врзани за комичното и за хуморот ќе останат отворени и неодговорени, но во тоа е и противречната

и комплексна убавина на хуморот: за едни да биде ослободувачки, облагородувачки и да биде креативна сила, а за други подјармувачки и деструктивна сила која е отаде религијата и моралот! Веројатно на таков противречен начин ќе се доживеат и следните неколку хумористични „*йричини за смр̄ӣӣа* на големите филозофи“, објавени на сајтот на еден професор по филозофија од Кембриџ (D. H. Mellor), при што ќе наведем само неколку појдовни примери, и тоа оние на буквите А, Б и В:

„Абелар: Калуѓерка! //

Адлер: Комплекс на инфериорност! //

Бекон: Удрен од идол на пазар! //

Бергсон: *Elan mortel!* //

Берк: Сублимиран! //

Вико: Рециклиран! //

Вирилио: Тахикардија!“ //

Ремарка (супериорно): **Sapienti sat!** („За умниот доволно“).

ПЛАУТ И КОМЕДИЈАТА

Кога ќе се спомене името комедија, дури и не толку учените познавачи на светот на театарот и драмата веднаш помислуваат на старата грчка и на старата римска комедија, на ренесансната и на елизабетанската комедија, секако, и на француската комедија. Имињата, пак, што непосредно се поврзуваат со овие клучни раздобја од развојот на комедијата се: Аристофан и Менандар (грчка комедија), Плаут и Терентиј (римска комедија), Ариосто и Макијавели (ренесансна комедија во Италија), Шекспир (доцноренесансна и елизабетанска комедија), Лопе де Вега и Калдерон де ла Барка (барокна комедија во Шпанија) и Молиер (француска комедија). Меѓу десетте врвни комедиографи на светската драма, како што сметаат и најголемиот број театролози и историчари на театарот, се вреднува и Плаут, та дури може да се рече дека тој е

најзначајниот комедиограф на Рим, како што на Атина е Аристофан, на Рим (Фиренца) – Макијавели, на Мадрид – Лопе де Вега, на Лондон – Шекспир, а на Париз – Молиер.

Згора на тоа, Плаут е и „кумот“ на зборот „трагикомедија“ – како термин што означува битна разлика помеѓу „трагедијата“ и „комедијата“, но, едновремено, укажува и на нивното поврзување – кој првпат се појавува во прологот на драмата на Плаут „Амфитрион“ (Foster, 2004: 16). Богот Меркур е ликот кој првпат го употребува овој збор за да ја определи драмата за која го дава објаснувачкиот вовед, зашто во неа како ликови има и богови и робови и слуги, та оттаму драмата е разновидна и измешана:

„Не мислам дека е добро таа постојано да биде комедија, / кога кралеви и богови има во неа.

Што мислите за ова? Штом и роб учествува во драмава, / нека биде како што реков, трагикомедија...“

(Plautus, 1916)

Но, Плаут не е само „кумот“ на зборот трагикомедија, тој е многу повеќе. Тој е првиот автор кој во римската книжевност му се посветува само на еден книжевен род – на комедијата – и во неа останува до денешни дни ненадминат врвен мајстор на зборот и на сцената. Затоа неговиот антички епитаф, секако, ја погодува суштината кога вели:

„Откако смртта Плаута го зеде, тажи комедијата, / сцената е празна; а смејата, играта и шегата, / и мелодиите недобројни, сите заедно плачат.“

* * *

Тит Макиј Плаут (Titus Maccius Plautus) е роден околу 254 година пр.н.е. во градот Сарсина во Умбрија, Емилија Ромања, во Северна Италија, најверојатно во сиромашно семејство. Античките извори за животот на овој популарен театарски творец се мошне неверливи, и како што укажуваат познавачите, тие се „полни со анегдотско и легендарно“ (Будимир-Флашар, 1978: 147). Сепак,

може да се прифати за точно дека Плаут најнапред работи како сценски работник во Рим и дека, веројатно, таму се раѓа и неговата љубов кон драмата и театарот. Тогаш и го разоткрива својот актерски талент и си ги одбира имињата Макиј (Maccius), своевиден клоновиден народски лик од популарните фарси, и Плаут (Plautus), збор што, најверојатно, значи човек со рамни стапала или „дустабанлија“. Потоа Плаут се занимава со поморска трговија и многу патува. Во трговијата не постигнува некој поголем успех, напротив дури и осиромашува, та повторно мора да се врати во Рим каде што работи во една мелница за жито и така заработува за живот. Иако физички работи напорно, во слободното време започнува да ја проучува грчката драма, особено новата атичка комедија на Менандар, а се зафаќа и со пишување. Создава три комедии кои се добро примени од публиката и охрабрен од овој успех ја напушта мелницата, та во целина ѝ се оддава на драмата на која ѝ останува верен сè до својата смрт. Во раздобјето помеѓу 205 и 184 година пр.н.е., Плаут создава околу

130 драми од кои во целина се зачувани 20 драми, што е, всушност, и најголемата бројка на зачувани драми на кој и да е автор од римското и од севкупното античко раздобје. Тој уште за време на својот живот се здобива со огромна популарност и неговото име станува синоним за комедијата. Умира во 184 година пр.н.е. во Рим и уште тогаш се смета за најзначајниот писател на комедии на своето време, а денес, пак, се смета за најзначаен автор на комедии во римската, а оттаму и во светската книжевност.

* * *

Комедијата отсекогаш била популарен книжевен род близок до народот и до неговите обичаи и наклонетости. Така е и во Атина, така е и во Рим. Дури долго време се смета дека римските комедиографи во целина ги имитираат грчките, дека од нив зајмуваат и дека оваа практика на креативна „кражба“ продолжува сè до ренесансата и потаму. Комедиографите постојано преземаат од своите поранешни колеги и тоа не

го сметаат за нешто недолично и погрешно. За ова ни посведочува и ренесансниот автор Лудовико Ариосто (Ludovico Ariosto, 1474 – 1533), кога во својата комедија „I Suppositi“ (Gli scambiati) („Заменетите“) од 1509 година ѝ се обраќа на публиката на следниов начин: „Авторот ви се исповеда дека се угледал на Плаут и Терентиј (...) зашто сакал со сите свои сили да ги имитира тие стари и славни песни не само во карактерите туку уште и во предметите на фабулата.“ Згора на тоа, Ариосто укажува и на тоа дека Терентиј и Плаут и самите ги копирале старите Грци, та зошто и тој не би го правел истото тоа, зошто не би копирал – кога копирал и великиот Плаут?

Како што укажува и хрватскиот естетичар Данко Грлиќ, причината за ваквото имитирање „како да е заснована на тезата укради го украденото“ (Grlić, 1974: 218). Но, без оглед на овие „кражби“ поврзани со фабулата, односно кажано со денешната современа постмодернистичка терминологија, на овие интертекстуалности и интермедијалности, и во случајот на Ариосто, но

и подоцна во случајот на Вилијам Шекспир, кога зајмува фабули од Плаут, како во „Комедијата на грешки“ во однос на Плаутовата „Менајхме“ (Classe, 2000: 1266), но и на самиот Плаут кога зајмува од Менандар, воопшто не станува збор за некакво платоновско огледално копирање, туку многу повеќе станува збор за едно аристотеловско подражавање со внесување на сопствената креативност во подражаваното.

Сепак, во овој контекст, треба да се укаже и на тоа дека хрватскиот ренесансен драмски писател и поет Марин Држиќ (Marino Darza или Marino Darsa, 1508 – 1567) во Дубровник ја составува комедијата „Скуп“ („Скржавец“) која е прикажана околу 1555 година, а за својата комедија авторот вели дека „сета е украдена од некоја стара книга, постара од староста – од Плаут“. Но, иако Држиќ ја „признава“ кражбата, тој својата преработка ја бои со типичниот дубровнички колорит, та затоа поодделни истражувачи сметаат дека „во однос на Плаут тој е пооригинален, отколку што е Плаут во однос на грчкиот извор“ (Будимир-Флашар, 1978: 169).

Згора на тоа, иако меѓу истражувачите на римската комедија, особено онаа на Плаут, како да постои и недоумица околу тоа во колкава мера драмите на Плаут се „преводи“ на оние од новата атичка комедија (Менандар, Филемон и Дифил), сепак, најновите истражувања и откритието во средината на шеесеттите години од минатиот век на драмата на Менандар „Намќор“, и тоа во целост и одлично зачувана, направија да се напишат и објават голем број студии на оваа тема (Webster, 1981; Taplin, 1993). Но, она што е заедничко за сите нив е укажувањето на тоа дека римската комедија воопшто не претставува само превод на новата атичка комедија и дека: „ова мислење денес е отфрлено и комедиите на Плаут и Терентиј се сметаат за римски адаптации на хеленските оригинали“ (Тошева-Николовска, 2014: 32).

И иако во своите комедии „Трговец“ и „Три гроша“ Плаут ги преработува комедиите „Трговец“ и „Богатство“ на Филемон, а во комедијата „Касина“, пак, ја преработува комедијата „Гласачи“ на Дифил, сепак, овие преработки внесуваат сосем поинаков јазик

од оној на грчките „оригинали“. Како и да е, јасно е дека Плаут и клучните автори на новата грчка комедија создаваат во различен историски и духовен контекст и дека оттаму меѓу нив постојат големи разлики, та затоа и може класичарот Вилијам Андерсон да укаже на битните разлики што постојат помеѓу нив тврдејќи дека Плаут „ја употребува и злоупотребува грчката комедија за да ја покаже супериорноста на Рим, во сета негова сурова виталност, во однос на грчкиот свет, кој веќе е политички зависен од Рим“ и дека Плаут „против духот на грчкиот оригинал ги гради настаните на крајот... или ја менува ситуацијата за таа да соодветствува на очекувањата“ (Anderson, 1995: 178).

Затоа имаат право и српските класичари Милан Будимир и Мирон Флашар кога утврдуваат дека кај Плаут „има малку траги од оној морализам и од она мислено и меланхолично набљудување на животот што го наоѓаме – се чини според сочуваните фрагменти – како обележје на новата атичка комедија. Меланхоличната, но хумана мудрост на префинетиот Менандар и на

неговите другари се претвора во рацете на силниот Италик Плаут често во немилосрден реализам...“ (Будимир-Флашар, 1978: 158).

Сепак, јасно е дека римската комедија настанува и се развива врз основа на примерите што ги зема од новата атичка комедија којашто го доживува својот апогеј во IV и во III век прн.е. Оваа нова римска комедија која просторно се поставува во грчко окружување, е наречена *џалијатиа* (*fabula palliata*), врз основа на облеката (*pallium*) што ја носеле глумците на сцената. Палијатата обично има пет чина со пролог и епилог, но римските автори на комедии ја напуштаат улогата на хорот и ја делат драмата на епизоди, внесувајќи музичка придружба кон дијалозите. Во прологот, на гледачите им се даваат податоци за грчкиот „оригинал“, за местото во кое се случува дејството, се скицира она што им претходело на настаните, но се укажува и на она што ќе следува потоа. Епилогот, пак, обично претставува рекапитулација на најважните настани, но и обраќање до публиката, од која се бара да го награди трудот на авторот и на актерите.

Инаку, римската палијата е или комедија на карактери (*comoedia stataria*) или комедија на заплет (*comoedia motoria*), а петте чина се испреплетени со музички делови коишто ги изведувал музичар на авлос или двојни тибии (вид дувачки инструмент со двојна писка). Во секоја комедија постоеле два вида изведби на деловите: првиот бил чиста рецитација на текстот (*diverbia* = дијалози), а вториот пеење на текстот од драмата придружено од тибиите (*cantica*). Оваа форма – кантика – ја наоѓаме единствено кај Плаут, веројатно како обид комедијата да биде што е можно попривлечна и позабавна. Сепак, Плаут, и покрај инсистирањето врз елементите на изведбата, најмногу се почитува поради духовитоста на неговите дијалози и различностите во употребата на поетската метрика. За да ги направи своите комедии поприфатливи и поживи за публиката, Плаут во нив вклучува многу римски специфичности и локалности, особено оние што се однесуваат на воените работи, на ропството, на законите, на трговијата, а притоа неговата имагинација сето ова

успешно го организира на формален план со помош на метриката.

Неговиот стил е жив, а дијалозите успешни, така што хуморот што еманира од неговите комедии е еден прекрасен меланж од досетки, јазични игри, алитерации и ведрина која, иако најчесто е груба, во себе содржи огромна духовитост. Покрај неспорните уметнички вредности на комедиите на Плаут, неговиот јазик за мнозина класични филолози е непресушен извор за проучување. Прозодиските и синтаксичките белези на овој јазик се предмет на истражување и на еминентниот класичен филолог Бенџамин Фортсон кој прецизно укажува на тоа дека: „Стилистичкиот и комичниот јазик на Плаутовите драми оттаму е само негов, не на Менандар, и е латински, а не преведен грчки. Зачуван за нас во драмите, тој е ископано богатство на колоквијалниот архаичен латински јазик на третиот и на раниот втор век пр.н.е.“ (Fortson, 2008: 1). Исто така, Плаут пишува со колоквијален стил, многу поразличен од кодифицираниот латински јазик што го наоѓаме кај Овидиј

или Вергилиј. Неговиот јазик е архаичен, а честата употреба на поговорките и на грчкиот јазик (како средство за постигнување комични ситуации, зашто робовите најчесто го говорат овој јазик) стануваат силни изразни средства на Плаутовите комедии.

* * *

Уште од раздобјето на антиката, на Плаут му се припишуваат над 130 комедии од кои прочуениот полиграф Марко Терентиј Варон (Marcus Terentius Varro, 116 пр.н.е – 27 пр.н.е.), кого Квинтилијан го нарекува уште и „најучениот меѓу Римјаните“ (Quintilian, Inst. Or. X.1.95), во првиот век пр.н.е. одделува како автентични 21 комедија што ја добива одредницата „вароновски приказни“ (fabulae Varonianaе). Од овие комедии на Плаут 20 се зачувани во целина, а само една во фрагменти, комедијата Vidularia („Ковчег“), од која се зачувани само 120 стиха. Како што веќе се спомена претходно, сите овие комедии се, всушност, преработки и адаптации на новата атичка комедија

(Менандар, Дифил, Филемон и Алексид) и сите тие се сместени во просторот на Грција, ги обработуваат животот, карактерите и обичаите на античките Грци, но сето тоа е преоблечено во римско руво, зашто Плаут, речиси секогаш, во својата слободна обработка на делата од новата атичка комедија, нив ги менува, поедноставува, комбинира и ги контаминира (мешање елементи од два или повеќе изворници од новата грчка комедија), а сè со цел тоа да ѝ се допадне на разгалената римска публика навикната на леб и игри.

Во најголемиот дел од комедиите на Плаут се среќаваме со ситуации во кои се типизираат ликовите на умниот, но лукав роб што треба да му помогне на младиот господар да го освои срцето на некоја преубава девојка, при што постојано постои и лик антагонист што го попречува сето ова: соперник или сводник, или, пак, строгиот татко на девојката. Девојката, пак, или е робинка или проститутка, за која вообичаено на крајот се дознава дека била родена како слободно суштество, та затоа е и соодветна

за женидба. Меѓу честите ликови во комедиите на Плаут, од кои некои се земаат и за наслови на неговите комедии, се и: „Војникот фалбација“ (Miles gloriosus), „Лажливецот“ (Pseudolus), „Простакот“ (Truculentus), паразитот, готвачот, прислужничките, но и скржавецот, лекоумните татковци збудалени по млади жени (senex amator), како и синовите расипници и неранимајковци.

Од дваесетте зачувани комедии на Плаут, најзначајни и најизведувани на сцена до денешни дни се следните пет-шест комедии: „Амфитрион“ (Amphitruo), „Ќуп“ или „Ќуп со злато“ (Aulularia), „Заробеници“ (Captivi), „Менајхме“ (Menaechmi), „Трговец“ (Mercator) и „Војникот фалбација“ (Miles gloriosus). Драмата „Ќуп со злато“ (Aulularia) понекогаш се преведува послободно и како „Скржавец“ – на балканските простори ова е под влијание на Марин Држиќ и неговиот „Скуп“ („Скржавец“), како и на истоимената драма на Молиер „Скржавец“. Од овие пет-шест комедии на Плаут, во нашиот избор на македонски јазик (Плаут, 2015) застапени се следните четири: „Заробеници“, „Трговец“,

„Скржавец“ („Куп со злато“) и „Менехми“ („Менајхме“).

„Заробеници“ (Captivi) е комедија на Плаут напишана во околу 193 година пр.н.е. и, како и сите други комедии на Плаут, составена е од пролог и од пет чина. Дејството се случува во стара Грција за време на војната помеѓу Етолците и Елидјаните и ја обработува темата на ропството и на военото заробеништво. Иако темата, навидум, како да е неподатлива за комични ситуации, во комедијата има хумор во доволни количини, иако делото „Заробеници“ е комедија која е нетипична за Плаут зашто има сентиментален карактер, воопшто нема женски ликови, а станува збор за еден човек чиешто двајца синови паѓаат во ропство – едниот уште од детството, а другиот подоцна, додека се бори во војна. Несреќниот татко купува голем број непријателски заробеници со надеж дека меѓу нив ќе ги најде сопствените синови. Тоа на крајот се покажува како успешен потег, зашто, по многубројните перипетии во кои главна улога има паразитот со своите досетки, таткото ги наоѓа своите синови.

Прологот на комедијата е во форма на аргумент со акростихови – инаку, подоцна, по смртта на Плаут, додаден од страна на неговите почитувачи.

АРГУМЕНТ

Заробеник во војна е син му на Хегион;
А другиот на четири години го продаде
робот што избега.

Разочараниот татко купува заробеници
од Елида,

Од пуста желба да го поврати заробе-
ниот син,

Без да знае дека меѓу оние што ги купил,
Е и одамна загубениот негов син.

Неговиот господар и тој ги заменуваат
облеката

И името, но затоа тој заглавува;

Целта му е да биде испратен господарот.
А тој ги враќа

И заробениот син, но и робот бегалец,
кој открива кој е другиот син.

*(сиоред ѝреводоѝ на
Марѓариѝа Бузалковска-Алексова)*

Комедијата „Трговец“ (Mercator), базирана врз грчката драма на Филемон „Емпорос“ (Εμπορος) е составена од пет чина. Прологот во формална смисла не постои како некаков изделен дел на драмата, туку еден од ликовите (Харин) во првата сцена од првиот чин ја објаснува претходната историја и го поставува дејството во реален контекст на секојдневието. Комедијата „Трговец“, од своја страна, ја обработува темата на љубовното соперништво помеѓу таткото и синот. Момчето коешто е пратено од својот татко во странство за да тргува, се вљубува на Родос во една робинка којашто ја зема со себе и ја носи дома во Атина. Сакајќи да ја скрие од најблиските својата тајна, тој, со помош на својот роб, девојката ја претставува како подарок што го носи за својата мајка, но бидејќи и таткото се вљубува во убавицата, настанува една интересна ситуација на заплети и неочекувани пресврти. Иако сето ова е прилично шаблонски конструирано, комедијата „Трговец“ е исполнета со многу комични ситуации, кои кулминираат со очекуваниот среќен крај.

„Скржавец“ („Куп со злато“) (Aulularia) е комедија на Плаут во која се обработува приказната за стариот скржавец Евклион, кој, откако ќе пронајде еден куп со злато, постојано исплашено ќе бдее над него. Овој мотив на втреченост во парите се испреплетува со мотивот на љубовта, кој се врзува за ќерката на Евклион – Федра, која на една забава е обљубена од младиот Ликонид, кој чувствувајќи вина, сега сака да се ожени со девојката. Меѓутоа со Федра сака да се жени и вујкото на Ликонид, Мегадор, а таткото, пак, скржавецот Евклион, мисли дека сето ова е поради „намирисаниот“ мираз во форма на куп со злато. Така започнува криењето на купот и неговото панично префрлување од едно место на друго, за купот на крајот да биде украден од робот на момчето Ликонид. Но, бидејќи крајот на оваа комедија е загубен, се претпоставува дека таа завршува среќно: Ликонид му го враќа купот со злато на Евклион, а овој за возврат му ја дава својата ќерка за жена.

„Менехми“ („Менајхме“) (Menaechmi) е комедија на Плаут во пет чина со пролог,

во која мотивот на близнаците и перипетите што оттаму произлегуваат е централен стожер на драмското дејство. Насловот на комедијата доаѓа од името на двата главни лика, двајцата браќа близнаци, Менехми од Епидамнос (Драч, Албанија) а другиот Менехми од Сиракуза (Сицилија, Италија). Понекогаш оваа драма која се определува како комедија на грешки, се преведува и како „Близнаци“ и се смета за една од најуспешните и најдобрите комедии на Плаут. Во неа едниот брат близнак Менехми (Менехми I) е украден уште од малечок, а на другиот, Созикле, дедото му го менува името во името на исчезнатиот брат Менехми (Менехми II), за да го зачува споменот на својот брат. Кога ќе порасне тој ќе тргне во потрага по изгубениот брат и ќе стигне во Епидамнос (Драч), каде што живее брат му. Потем, настануваат низа комични ситуации кога тој ќе се сретне со љубовницата на својот брат, со неговата жена и со нејзиниот татко. Откако сите недоразбирања успешно ќе бидат надминати, среќниот крај е сосем неизбежен и очекуван. Оваа комедија, како

што се кажа претходно, е еден од главните урнеци за Шекспировата „Комедија на забун“ (1594), дело коешто, покрај многубројните изведби на театарската сцена, доживува и поинакви адаптации: како театарски мјузикл „Момчињата од Сиракуза“ (The Boys from Syracuse, 1938; 1963; 1991; 2002), или како мјузикл под името „Венецијански близнаци“ (The Venetian Twins, 1979), дело создадено врз основа на подоцнежната преработка на Плаут од страна на прочуениот италијански комедиограф Карло Голдони (1707 – 1793) под наслов „Два венецијански близнака“ (1747). Мотивот „двојник“ како комична тема во ова дело на Плаут, исто како и во неговата комедија „Амфитрион“, од естетичка гледна точка, се врзува за создавањето на смешното врз основа на „различното во привидното единство, другото во истото, на 'не' во 'да'“ (Паси, 1993: 109).

* * *

Комедиите на Плаут, исто така, доживуваат и своја филмска обработка во минатиот

век. Филмот од 1966 година „Смешна случка се случи на патот кон форумот“ (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum) на режисерот Ричард Лестер, е фарсична музичка комедија која е заснована врз истоимениот театарски мјузикл инспириран од неколку комедии на Плаут, особено неговите „Лажливец“ (Pseudolus), „Војникот фалбација“ (Miles gloriosus) и „Сениште“ (Mostelaria). Филмот сценаристички ја раскажува приказната за робот лажливец Псевдолус и за неговите обиди да се здобие со слобода откако ќе му помогне на својот млад господар да ја придобие сосетката убавица. Филмот е исполнет со многу плаутијански ситуации, а музиката, пак, во филмот е наградена со музичкиот „Оскар“ за 1967 година. Во овој филм за последен пат на сцената настапува и прочуениот актер на комичниот нем филм, Бастер Китон.

Од друга страна, за жал, Плаут не е постојано присутен на театарската сцена во Македонија, иако повеќепати во минатиот век се поставувани неговите комедии. „Војникот фалбација“ поставена е трипати

– двапати во режија на Димитрие Османли во Народниот театар – Битола (1955) и во Театарот на народности, Турска драма – Скопје (1978), додека еднаш во режија на Ѓорѓи Стојановски во Народниот театар – Штип (1980). Сепак, Плаут на театарските сцени кај нас е посредно присутен преку неговите обработки во комедиите на Марин Држиќ, Карло Голдони и Молиер, а особено преку креативните преработки и осовременувања во комедиите на македонскиот драмски автор Русомир Богдановски: „Фарса за храбриот Науме“ (1971), во режија на Владимир Милчин, а во изведба на Македонскиот народен театар – Скопје, и во претставата „Ништо без Трифолио“ (1986), во режија на Слободан Унковски, повторно на сцената на МНТ – Скопје.

* * *

И, на крајот, не може да се заврши текстот за комедиите на Плаут, без да се повтори она што постојано го истакнуваат неговите иследувачи, и од доменот на

класичните студии, и од полето на драматургијата и театрологијата, но најмногу од гледна точка на гледачите на неговите восхитувачки комедии. Сите тие се согласуваат дека Плаут е мајстор на зборот и на сцената, дека тој „црпи од богатите резерви на народниот говор, се служи со безбројни погрдни, но и милозвучни зборови, со аугментативи и деминутиви, провинцијализми и грцизми. Во тој шарен речник тој ужива, како што ужива во игрите со зборови, во создавањето смешни кованици и фантастични сложенки (...), кои му ја даваат комичната силина на Плаутовиот збор“ (Будимир-Флашар, 1978: 153). Затоа и прочуениот римски толкувач Марко Терентиј Варон на Плаут му го доделува првото место меѓу авторите на „палијата“ во рамките на одредницата *in sermonibus* – во водењето на дијалозите и на јазичното мајсторство. Затоа, Плаут за современите истражувачи не претставува само автор кој „сатурналиски“ ги пресвртува сите римски вредности за да ја предизвика кај разгалените римјани силната смеа, туку тој

е, едновремено, и „најуспешниот поет на комедијата во стариот свет“ (Segal, 1987: 1).

И, најнакрај, доволно е да се каже како заклучок, во кој ништо не се „заклучува“, и следното: Плаут целосно го исмева – ничеовски кажано – светот на аполониската култура, а го воспева светот на дионизиската култура. Во тоа е единствен и неповторлив и затоа мнозина го преработуваа(т), и токму затоа, денес, тој е наш современик од дамнини.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Аристотел (1979). *За ѿеѿикаѿѿа* (прев. М. Д. Петрушевски), Скопје: Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, Мисла.
- Аристотел (2002). *Реѿорика* (прев. В. Томовска), Скопје: Македонска книга.
- Атали, Ж. (1995). „Демократија без граници“, *Марѿина*, 21: 5-11.
- Бахтин, М. (2003). „Творештвото на Франсоа Рабле и средновековната и ренесансна народна култура“ (прев. С. Стојменска), во: *Есѿеѿика на иѿраѿѿа* (прир. И. Џепароски), Скопје: Култура, стр. 131-140.
- Бергсон, А. (2009 [1900]). *Смеаѿѿа: Есеј за значењеѿѿо на комичноѿѿо* (прев. Е. Никодиновска) Битола: Микена.
- Борев, Ј. (2008). *Есѿеѿика* (прев. Л. Тосева), Скопје: Македонска реч.
- Будимир, М. – Флашар, М. (1978). *Преѿлед римске књижевносѿѿи*, Београд: Научна књига.
- Бужаровска, Р. (2012). *За смешноѿѿо: Теориѿѿе на хуморѿѿи низ ѿризмаѿѿа на расказѿѿи*, Скопје: Блесок.

- Димишковска, А. (2013). „Планета без смеа‘: за хуморот и за можните светови“ во В. Мартиновски и В. Томовска (прир.) *Сийе лица на смешношо: (од антикаша до денес)*, Скопје: Друштво на класични филолози „Антика“ – Друштво за компаративна книжевност на Македонија, стр. 75-86.
- Димовска-Јањатова, В. (2021). „Иронија“ во К. Кулавкова (прир.) *Поимник на книжевнаша теорија* (второ доп. изд.), Скопје: МАНУ, стр. 263-265.
- Кант, И. (2003 [1790]). „Аналитика на естетичката моќ на судење“ (прев. Д. Скаловски), во: *Естетика на играша* (прир. И. Џепароски), Скопје: Култура, стр. 59-79.
- Лужина, Ј. (2021). „Комедија“ во К. Кулавкова (прир.) *Поимник на книжевнаша теорија* (второ доп. изд.), Скопје: МАНУ, стр. 305-306.
- Мартиновски, В. и Томовска, В. (прир.) (2013). *Сийе лица на смешношо: (од антикаша до денес)*, Скопје: Друштво на класични филолози „Антика“ – Друштво за компаративна книжевност на Македонија.
- Мацановски-Трендо, С. (2010). „Сега сум некако потемпераментно флегматичен“, *Теа модерна*, бр. 493, 3 март, стр. 22-25.

- Митевски, В. (2013). „Смешното во античката филозофија“ во *Ситие лица на смешнојто: (од антиката до денес)*, Скопје: Друштво на класични филолози „Антика“ – Друштво за компаративна книжевност на Македонија, стр. 113-117.
- Моравски, С. (1988 [1977]). „Парадоксите на филозофијата на комизмот“ (прев. Г. Поповски), *Третиот програм*, бр. 34, стр. 205-220.
- Озборн, Х. (1985 [1981]). „Хуморот и естетиката“ (прев. И. Џепароски), *Филозофска трибина*, бр.9-10, стр. 212-216.
- Паси, И. (1993 [1972]). *Смешнојто*, София: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Платон (2002). *Полиитеја* (прев. Е. Колева), Скопје: Три.
- Плаут (2015). *Комедии* (прев. М. Бузалкова-Алексова, М. Богески), Скопје: КСЦ-Микена-Макавеј.
- Томовска, В. (2021). „Античка драма“ во К. Кулава (прир.) *Поимник на книжевната теорија* (второ доп. изд.), Скопје: МАНУ, стр. 58-64.
- Тошева-Николовска, Д. (2014). *Хеленска комедија*, Скопје: Магор.
- Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишенојто*, Скопје: Магор.
- Џепароски, И. (прир.) (2003). *Естетика на играјта*, Скопје: Култура.

- Џепароски, И. (2013). „Комичното и хуморот: естетички пристап“ во: *Сийе лица на смешнојто* (прир.) В. Томовска и В. Мартиновски, Скопје: Друштво за компаративна книжевност на Македонија: Друштво на класични филолози „Антика“, стр. 23-40.
- Џепароски, И. (2020). „Комично“ во И. Џепароски, *Естетика: естетички категорији*, Скопје: Аз-Буки, стр. 283-325.
- Яковлев, Е. Г. (1999). *Эстетика*, Москва: Гардарики.
- Anderson, W. S. (1995). “The Roman Transformation of Greek Domestic Comedy”, *The Classical World*, 88.3, pp. 171–180.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*, Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Bardon, A. (2005). “The Philosophy of Humor” in: *Comedy: A Geographic and Historical Guide* (ed.) M. Charney, Westport, Connecticut: Praeger Publishers, pp. 462-475.
- Bergson, H. (1987 [1900]). *Smijeh: Esej o značenju komičnog*, Zagreb: Znanje.
- Boyd, B. (2004). “Laughter and Literature: A Play Theory of Humor”, *Philosophy and Literature*, Volume 28, Number 1, April 2004, pp. 1-22.
- Breton, A. (2009 [1966]). *Anthology of Black Humor*, London: Telegram Books.

- Carroll, N. (2003). "Humour" in: *The Oxford Handbook of Aesthetics* (ed.) J. Levinson, Oxford: Oxford University Press, pp. 344-365.
- Carroll, N. (2013). *Humour: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Classe, O. (editor) (2000) *Encyclopedia of Literary Translation into English*, Vol. 2, London—Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Cohen, T. (1997). "Jokes" in: *Aesthetics* (eds.) S. Feagin and P. Maynard, Oxford: Oxford University Press, pp. 314-324.
- Cohen, T. (2001). "Humor" in: *The Routledge Companion to Aesthetics* (eds.) B. Gaut and D. McIver Lopes, London: Routledge, pp. 375-381.
- Croce, B. (1991 [1901]). *Estetika*, Zagreb: Globus.
- Croce, B. (1992 [1901]). *The aesthetic as the science of expression and of the linguistic in General*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuddon, J. A. (1991). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (third edition), Harmondsworth: Penguin Books.
- Dessoir, M. (1963 [1923]). *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Dinter, M. T. (2019) "Prologue" in *Cambridge Companion to Roman Comedy* (ed.) M. T. Dinter, Cambridge: Cambridge University Press, pp. xvii- xxvi.

- Dilthey, W. (1996 [1887]). *Poetry and Experience*, Selected Works, Vol 5 (eds.) R. A. Makkreel and F. Rodi, Princeton (NJ): Princeton UP.
- Dziemidok, B. (1993 [1967]). *The Comical: A Philosophical Analysis*, Dordrecht-Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Eastman, M. (1921). *The Sense of Humor*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Eco, U. (1986 [1980]). *Ime ruže*, Zagreb: GZH.
- Fortson, B. W. (2008). *Language and Rhythm in Plautus: Synchronic and Diachronic Studies*, Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Foster, V. (2004). *The Name and the Nature of Tragicomedy*, Aldershot: Ashgate.
- Freud, S. (1928). "Humor", *International Journal of Psychoanalysis*, 9, 1-6.
- Frojd, S. (1976 [1905]). *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom, Odabrana dela Sigmunda Frojda*, Tom 3, Novi Sad: Matica Srpska.
- Grić, D. (1974-1976-1978-1979) *Estetika I-IV*, Zagreb: Naprijed.
- Hartman, N. (1968 [1953]). *Estetika*, Beograd: Kultura.
- Hegel, G. V. F. (1986 [1822-23]). *Estetika*, tom III, Beograd: BIGZ.
- Hobbes, T. (1928 [1640]). *The Elements of Law, Natural and Politic*, (ed.) F.Tonnies, Cambridge: Cambridge University Press.

- Huizinga, J. (1980 [1938]). *Homo Ludens*, London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Lalo, Š. (1974 [1925]). *Osnovi estetike*, Beograd: BIGZ.
- Levinson, J. (1998). "Humour" in: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Vol. IV (ed.) E. Craig, London: Routledge, pp. 562-567.
- Lippitt, J. (1992). "Humour" in: *A Companion to Aesthetics* (ed.) D. Cooper, Oxford: Blackwell Publishers, pp. 199-203.
- Lipps, T. (2010 [1898]). *Komik und Humor*, Bremen: Europäischer Hochschulverlag.
- Lyubimova, T. (1988). "On the Comic" in: *Aesthetics, Art, Life: A Collection of Articles* (eds.) T. Lyubimova, M. Ovsyannikov, A. Zis, Moscow: Raduga Publishers, pp. 200-211.
- Lukač, G. (1973 [1911]). *Duša i oblici*, Beograd: Nolit.
- Martin, R. A. (2010). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Burlington, MA: Elsevier Academic Press.
- Milner, G. B. (1972). "Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter", *Semiotica*, 5(1): 1-30.
- Molinari, Č. (1982). *Istorija pozorišta*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Monro, D. H. (1951). *Argument of Laughter*, Carlton: Melbourne University Press.

- Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously*, Albany: SUNY Press.
- Morreall, J. (2009). *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Oxford: Willey-Blackwell.
- Morreall, J. (2009a). "Humor as Cognitive Play", *Journal of Literary Theory*, Vol. 3, No 2, pp. 241-260.
- Newman, B. (1992). *Selected Writings and Interviews* (ed.) J. P. O'Neill, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Obrdlik, A. J. (1942). "Gallows Humor – A Sociological Phenomenon", *American Journal of Sociology*, Vol. 47, No. 5 (Mar., 1942), pp. 709-716.
- Olson, K. (2001). *Comedy After Postmodernism: Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*, Texas: Texas Tech University Press.
- Petrović, S. (1994). *Estetika*, Beograd: ČIP.
- Phipps, W. (1979). "Ancient Attitudes toward Laughter", *Journal of the West Virginia Philosophical Society*, 16: 15-16.
- Plato (1975). *Philebus* (trans. J. C. Gosling), Oxford: Clarendon Press.
- Plautus (1916). *Amphitryon. The Comedy of Asses. The Pot of Gold. The Two Bacchises. The Captives* (trans.) Paul Nixon, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Prop, V. (1984 [1976]). *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik.

- Rosenkranz, K. (1996 [1853]). *Ästhetik des Hässliche*, Leipzig: Reclam.
- Segal, E. (1987). *Roman Laughter: the Comedy of Plautus* (sec. ed.), Oxford-New York: Oxford University Press.
- Šopenhauer, A. (1981 [1819]). *Svet kao volja i pretstava I / I*, Beograd: Grafos.
- Taplin, O. (editor) (2000). *Literature in the Greek and Roman Worlds. A New Perspective*, Oxford: Clarendon Press.
- Uzelac, M. (2003). *Estetika*, Novi Sad: Stylos.
- Victoroff, D. (1952). *Le rire et le risible: Introduction a la psychologie du rire*, Paris: PUF.
- Webster, T. B. L. (1981). *Studies in Later Greek Comedy*, Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Wittgenstein, L. (1982). *Wittgenstein's Lectures: Cambridge 1932-35*, (ed.) A. Ambrose, Oxford: Basil Blackwell.



БЕЛЕШКА ЗА АВТОРОТ

Иван Џепароски е писател и филозоф. Роден е на 9 мај 1958 година во Скопје. Професор е по естетика и филозофија на културата на Филозофскиот факултет во Скопје, а предавал и на Факултетот за драмски уметности при УКИМ. Во неколку мандати бил раководител на институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје. Автор е на многубројни филозофски, естетички, поетски и есеистички дела, како и на неколку филозофски избори и поетски антологии. Добитник е на голем број награди и признанија. Негови поважни книги од областа на филозофијата

се: Арџо ѓлови ѓо Аксиј (1984), Во ѓоѓраџа ѓо изџубениоѓ ѓоѓалиѓеѓ (1993), Умеѓничкоѓ дело (1998), Оѓаде сисѓемоѓ (2000), Филозофски ѓриказни (2001), Есѓеѓика на возвишеноѓо (2008), Сѓав и сушѓина (2010), Дискурси на визуелноѓо (2014), Кулѓура и книжевносѓ (2016), Есѓеѓика: Есѓеѓички катѓеѓориѓ (2020), Пандемија и ѓосѓхуманизам (2022), Филозофија и книжевносѓ (2023) и Два оѓѓѓа: Конески и Сѓарделов (2023).



Национална установа Театар КОМЕДИЈА - Скопје

Оваа книга е подарок од
НУ Театар КОМЕДИЈА – Скопје

CIP – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека
„Св. Климент Охридски“, Скопје

792

ЏЕПАРОСКИ, Иван

Комичното и хуморот / Иван Џепароски. – Скопје:
НУ Театар Комедија, 2024. – 168 стр.: илустр.; 16 см

Предговор: Чудовитиот приказ на комичното или
за разиграноста на текстот / Ана Стојаноска: стр. 7-11.

– Слика и белешка за авторот: стр. 165-166. –

Библиографија: стр. 155-163

ISBN 978-608-4783-02-2

а) Театар – Комично – Хумор – Преглед

COBISS.MK-ID 63153925