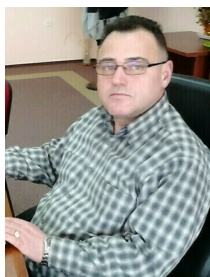


„ЧЕКАЈКИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА“ (второ дополнето издание)

Книгата „Чекајки ја егзегезата“ е структурирана во три поглавја и тоа: „Есеи“, „Интерпретации“ и „Рецензии“. Во делот „Есеи“ се објавуваат три текста што се однесуваат на одделни белешки за толкувањето на литературата. Во делот „Интерпретации“ се нудат практични анализи на прозни и поетски книжевни дела од македонската литература од бројни автори како што се Ташко Георгиевски, Славко Јаневски, Блаже Конески, Димитар Солев, Живко Чинго, Венко Андоновски, Драги Михајловски, Петре Бакевски и други. Во делот „Рецензии“ се даваат бројни осврти за книжевно-историски и книжевно-теориски трудови од современата македонска книжевна продукција. Книгата „Чекајки ја егзегезата“ е замислена и конципирана како симбиоза меѓу есејот, стручниот интерпретативен приод и книжевно-критичкиот осврт.



Ранко Младеноски е професор по книжевност на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип, Република Македонија. Дипломирал, магистрирал и докторирал на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Автор е на над 150 научни и стручни трудови и на десет книги од областа на книжевната теорија и книжевната историја.



9 786200 624871

Globe
EDIT

Ранко Младеноски

Globe
EDIT



Ранко Младеноски

„ЧЕКАЈКИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА“ (второ дополнето издание)

Ранко Младеноски

ЧЕКАЈЌИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА (второ дополнето издание)

Ранко Младеноски

**ЧЕКАЈЌИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА (второ
дополнето издание)**

GlobeEdit

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

GlobeEdit

is a trademark of

Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the OmniScriptum S.R.L.
Publishing group

str. A.Russo 15, of. 61, Chisinau-2068, Republic of Moldova Europe

Printed at: see last page

ISBN: 978-620-0-62487-1

Copyright © Ранко Младеноски

Copyright © 2021 Dodo Books Indian Ocean Ltd.. member of the
OmniScriptum S.R.L. Publishing group

РАНКО МЛАДЕНОСКИ

ЧЕКАЈЌИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА
(второ дополнето издание)

РАНКО МЛАДЕНОСКИ

ЧЕКАЈЌИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА
(ВТОРО ДОПОЛНЕТО ИЗДАНИЕ)

Globe edit, Germany
2021

Рецензенти:

д-р Јасмина Мојсиева-Гушева

д-р Науме Радически

д-р Васил Тоциновски

ISBN 978-620-0-62487-1

Предговор кон второто дополнето издание

Структурата и концепцијата на второто (дополнето) издание на книгата „Чекајќи ја егзегезата“ останува иста како од првото издание со трите основни поглавја: „Есеи“, „Интерпретации“, „Рецензии“. Во вториот дел од книгата („Интерпретации“) се приложени (како дополнување) два труда коишто се однесуваат на анализи и елаборации на структурните сегменти на два значајни романи од македонската книжевна историја: „Црно семе“ од Ташко Георгиевски и „Две Марии“ од Славко Јаневски. Тоа се два труда пишувани во истиот период кога беа создавани и преостанатите текстови што се составен дел од книгава. Имено, овие трудови настанаа во периодот од 1998 до 2004 година, а беа објавени во книга со наслов „Чекајќи ја егзегезата“ во 2005 година. Станува збор за текстови во кои се анализираат и се интерпретираат книжевни дела од современата македонска книжевност и тоа од наши значајни автори како што се Блаже Конески, Славко Јаневски, Ташко Георгиевски, Живко Чинго, Димитар Солев, Петре Бакевски, Венко Андоновски, Драги Михајловски и други. Рецензиите се одраз на тогашните наши согледувања за вредностите на поголем број македонски книжевно-историски, книжевно-теориски и книжевно-уметнички публикации.

Интервенциите кај трудовите во ова второ дополнето издание на „Чекајќи ја егзегезата“ се минимални. Извесни допрецизирања се извршени во сегментите каде што се елаборираат спецификите на нараторите, како и кај прашањата поврзани со фокализацијата, и тоа при анализите на прозните книжевни дела, но во својата основа текстовите не претрпеа суштински измени. Намерата беше да се предочат овие трудови во онаа форма во која беа презентирани пред читателската публика во тоа време и во периодиката и во книгата како целина. Дополнувањето на книгата со два текста е извршено со цел да се заокружат тогашните наши погледи во однос на изданијата што беа подложени на аналитичка и интерпретативна книжевно-историска, книжевно-теориска и книжевно-критичка опсервација.

*Авторот
јуни, 2021*

I
Есеи

ЧЕКАЈЌИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА

1. Повеќезначносѝ. Многузначносѝ; 1.1. Толкување. Инѝерпретација; 1.2. Херменевѝика. Егзегеза. Термини; 1.3. Школи; 2. Конкретен обид. Заблуди; 2.1. Веднаш се враќам - Годо; 2.2. Сегменѝи; 2.3. Веднаш се враќам; 2.4. „Чекајќи го Годо“. Годо; 2.5. Целинаѝа. Можни значења; 2.6. Порака. Инѝенција; 3. Парцијален приод.

Во оној момент кога авторот го конструира својот уметнички книжевен текст, несомнено, го има во својата глава значењето што тој текст го носи. Ги има во својата глава и експликациите и импликациите и сопствената интенција, намерата замислена и обмислена со текстот.

Меѓутоа, дали тогаш кога авторот го конструира својот текст ги има во главата **сите можни импликации** кои би можеле да се извечат од тој текст? Одговорот на ова прашање е секако одречен, зашто доволно е да се понуди аргументот дека од еден книжевен текст може да се извечат мноштво импликации со тоа што ќе се потенцира и фактот дека една од основните карактеристики на книжевниот јазик е повеќезначноста. Таа „повеќезначност“ не подразбира бескрајност, но исто така не подразбира ниту некаква тесна ограниченост, така што секогаш останува отворено прашањето колкузначна е повеќезначноста на јазикот во книжевноста, или ако сакате, на еден конкретен литературен текст. Бидејќи терминот „повеќезначност“ не ни нуди квантитативен одговор, дилемата за тоа колку импликации (или, пак, значења) може да се изведат од еден текст, останува отворена не само за читателот (реципиентот), туку и за авторот.

1. Повеќезначност. Многузначност

Оттука, бесмислени се барањата (желбите) за објективност и пред сè целосност при „проучувањето“ (толкувањето/ интерпретирањето) на книжевните дела. Ако самиот автор не ги знае (а, како што веќе видовме, и да сака не може да ги знае), тогаш е повеќе од апсурдно да се бара од кого било да ги исцрпи сите можни импликации на еден текст и на тој начин да стане „објективен“ и „комплетен“ („целосен“) толкувач на литературното дело!

Од друга страна, ако се земе предвид дека јазикот (особено книжевниот јазик) е жива материја и дека тој постојано (може да се рече секојдневно) се развива по една нагорна линија и дека разликите од генерација до генерација стануваат сè поголеми и поголеми, тогаш ни преостанува само да „дигнеме раце“ од приказните за објективност и божемна потполност во изведувањето на значењата од еден текст.

1.1. Толкување. Интерпретација

Проблемот на толкувањето или интерпретацијата на текстовите е стар колку што се стари самите текстови. Целта е да се открие значењето, да се разбере, да се научи, да се продре во „пораката“ што произлегува од кажаното, пренесеното, па запишаното. Значи, оној што толкува/ интерпретира се занимава со значењето (најпрецизно кажано со значењата) на она што го толкува/ интерпретира. За да биде толкувањето/ интерпретирањето идеално (или, пак, објективно), оној што толкува/ интерпретира треба да ги извлече сите значења на она што го толкува/ интерпретира. Но, дали е тоа возможно (и изводливо)?

Факт е дека постојат бројни литературно-теориски поставки дадени од многу теоретичари на литературата кои прават обид да се навлезе „во длабочината“ на значењето на едно литературно дело (или само на еден исказ). Практичната примена

на тие поставки, секако, во одредена мера ја расветлува семантиката на делото, но не постои, барем досега, ниту еден литературно-теориски метод, ниту едно начело, ниту еден збир од правила кои би овозможиле докрај да се протолкува/интерпретира кое и да е дело или кој и да е јазичен исказ. Тоа значи дека сегментарноста (непотполноста) во толкувањето/интерпретирањето е неизбежна.

Факт е, исто така, дека многумина теоретичари кои досега работеле на проблемот во врска со изнаоѓањето методи за толкување на литературните дела се согласуваат во тоа дека е невозможно да се даде комплетно (потполно) толкување на текстот. Најдециден и најконкретен во таа смисла е Хирш кој потенцира:

*Најадекватна конструкција (на толкувањето - н.з.) е онаа која ирејистаува најпојасно кохерентно објаснување на сите појасни значења на текстот. Секое толкување е нужно неопходно во таа смисла дека не успева да ги ексцилира сите импликации на текстот.*¹

Во таа насока е и Хиршовиот триаголник (или тријада) автор - дело - толкувач/интерпретатор, поточно односите меѓу овие три категории. Во однос на паралелата (парат) автор - толкувач/интерпретатор, Хирш ја потенцира неможноста од целосно поклопување на кодот на авторот со кодот на оној што се обидува да го протолкува делото:

*Јас никогаши не можам да го знам точно значење што го појасира некој друг, зашто јас не можам да влезам во неговата глава за да го споредам значењето кое тој го појасира (акцентира, посочува - н.з.) со значењето што јас го извлекувам, а единствено врз основа на таква неосредна споредба би можел точно да знам дека неговото и моето значење се поклопуваат.*²

За паралелата автор - дело, Хирш го наведува општото мислење дека, всушност, многу често авторот и не знае во целост што означува. Како поткрепа на ова се изнесува тврдењето на Кант дека дури ни Платон не знаел целосно што означува и дека тој, Кант, некои дела на Платон подобро ги разбира од самиот Платон.³ Се разбира, Кант зборува за темата (материјата/ проблематиката) која се разработува, за која тврди дека подобро ја познава од самиот Платон, но примерот е навистина илустративен за проблемот што го обработуваме.

Во таа смисла е и забелешката на Филип Амон за различните читања на едно дело во различни периоди:

*Оштатаму и доста чесните дисорзии при читањето на старите текстови во модерна епоха кои произлежуваат од ширењето и од хетерогеноста на публиката, односно од мноштвото културни кодови на референцијата.*⁴

Значи, како една од главните препреки за потполност во толкувањето се јавува неизбежната временска дистанца меѓу делото и толкувачот/интерпретаторот, односно нивните различни културни, поточно социјални кодови.

Досегашната литературно-теориска практика покажа дека за едно книжевно дело постојат бројни толкувања од исто така бројни автори. Ниту едно од овие толкувања не е идентично со некое друго, а тоа секако значи дека колку што има толкувачи на едно дело, толку има и толкувања за истото тоа дело. Ваквата практика оди во прилог на тврдењето дека објективноста во толкувањето/интерпретирањето, сепак, е илузорна категорија и дека преовладува субјективитетот (или индивидуалитетот) при приодот кон кое и да е литературно дело, кон кој и да е конкретен белетристички материјал.

¹ Е. Д. Хирш, Начела тумачења, Нолит, Београд, 1983, стр. 254-255.

² Исто, стр. 35.

³ Исто, стр. 38.

⁴ Филип Амон, За еден семиологиски статус на ликот, во Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 278.

Во овој контекст се повикуваме повторно на Хирш кој го наметнува прашањето за консензусот, односно општата согласност:

*Како може да се дојде до оїїїїа соџласноѕї за значењето на некој шїекѕї коџа секое поѕнаїїо шїолкување на секој шїекѕї по нешїїо се разликува од сїїїе оруџи шїолкувања на шїој шїекѕї? Сїїандарноїї одџвор на ова прашање е дека секое шїолкување е делумно. Не поѕїїої шїолкување кое може да ги исцрїї сїїїе значења на еден шїекѕї.*⁵

Значи, покрај неизбежната нецелосност (или делумност) во толкувањето/интерпретирањето, се јавува и неизбежната субјективност (индивидуалност).

Интерпретацијата на текстот се соочува со уште еден огромен проблем, а тоа е таканаречената културна компетентност (поточно некомпетентност) на оној што интерпретира/ толкува. Дали оној што толкува/ интерпретира знае онолку колку што знае(л) и авторот на текстот? Дали оној што толкува има барем идентичен ментален склоп со авторот? Дали оној што толкува има компетентно знаење (и умење, се разбира) за да може да ги протолкува докрај значењата на текстот? Одговорот на сите овие прашања е одречен, зашто и тука преовладува индивидуалното (субјективното). Доволна е разликата во знаењето (или познавањето) на еден предел (простор), доволна е разликата во барем една прочитана (или непрочитана) книга, доволна е разликата во знаењето (или незнаењето) на еден настан итн. за да се јават разлики во културниот, социјалниот код на авторот од една и толкувачот од друга страна. Тие разлики се огромна пречка за постигнување целосност (и објективност) во толкувањето/ интерпретирањето.⁶

Една од целите што се предлагаат како ефект на толкувањето е реконструкција на значењето на конкретен текст (или конкретен сегмент од конкретен текст).⁷ Најупростено, ако создавањето (творењето, креирањето) на текстот значи конструкција на одредено (најточно речено: неодредено) значење, тогаш толкувањето треба да претставува реконструкција на тоа значење. Зафатот, се разбира, е премногу смел, но недоволно прецизен за да се стигне до она што се нарекува целосност во толкувањето.

Терминот (или поимот) реконструкција значи:

*Сїїаѓе од ново, шїресїдување, шїовїорно восїїосїїавување; шїовїорно шїодїѓање и обновување на расїїаднаїїи сїїари умейїнички сїїоменици за чїї некоџашен облик и изглеод се заклучува сїїоред шїронајдениїїе шїланови, осїїаїїоци, шїисмениїїе свеодшїїва и сл.; во шїалеобїїолоџїїаїїа: обїїод од скаменейїїїїе осїїаїїоци, особено коскїїїе, шїовїорно да се сосїїави изглеодїї на некое изумрено живоїїно.*⁸

⁵ Е. Д. Хирш, Начела тумачења, цит. дело, стр. 148-149.

⁶ Филип Амон во неколку наврати се повикува на културната компетенција на читателот. Се разбира, тој зборува за семиологијата на ликот и за читателот, но бездруго неговите тези би можеле да се применат и врз поопштите категории како што се делото и толкувачот/ интерпретаторот. Дотолку повеќе што читањето само по себе не подразбира ниту разбирање, ниту толкување. Тоа може да биде само механичко читање, односно читање „без умисла“, или читање без некоја особена намера да се разбере и уште помалку да се протолкува она што се чита. Го потенцираме ова затоа што, на крајот на краиштата, ние овде зборуваме за толкување или читање на уметноста, а не на науката. Познато е дека уметноста оперира со чувствата, а науката со разумот, или на уметноста ѝ припаѓа душата, а на науката умот. Оттаму, еден читател може да чита само за да ужива во некоја поезија, но не и задолжително за да ја разбере или за да ја толкува. Оние што ја сакаат поезијата често потенцираат дека ги мразат толкувањата на песните затоа што со тие толкувања, според нив, се „расипува“, се уништува убавината на поезијата. Во тоа ја гледаме и основната разлика меѓу оној што чита и оној што толкува. Читателот не мора, тој може да ужива во поезијата и без неа, но толкувачот бездруго мора да ја поседува неопходната компетентност ако сака да ја реализира својата намера, односно да биде тоа што има намера да биде - толкувач.

⁷ Филип Амон, За еден семиологски статус на ликот, цит. дело, стр. 236.

⁸ Милан Вујаќлија, Лексикон страних речи и израза, Просвета, Београд, 1991, стр. 765.

Дефиницијата (определбата) на терминот укажува на неколку девијации (деформации) при неговата примена во толкувањето. Нешто што се „сида од ново“ или што се „пресидува“ е многу далеку од она што било и од тоа како што било во првобитната форма. Поимот „обновување“ во никој случај не подразбира истост со првобитното, туку само **претпоставена** сличност. Обидот да се „оживее“ изгледот на изумреното животно ни оддалеку не може да ги исполни барањата на потфатот, зашто тој се врши само врз основа, односно само со помош на „остатоци“ (делови), а не на целината. Нема да бидеме далеку од вистината ако кажеме дека изгледот на „оживеаното“ животно (добиеен со реконструкција) ќе биде помртов од самото изумрено животно. Примената на овој модел при толкувањето на текстот може да охрабрува, затоа што пред нас го имаме целиот текст кон кој е насочена постапката на толкување/ интерпретирање. Но, тоа е само привидно, зашто не смее да се заборава дека толкувањето не подразбира реконструкција на текстот, ами обид за реконструкција на значењето (значењата!) на текстот. И тоа обид за реконструкција на она значење (оние значења!) што го (ги) „конструирал“ авторот. Разликата е сама по себе разбирлива.

1.2. Херменевтика. Егзегеза. Термини

„Попаментни“ зборови за постапката на толкување, односно интерпретирање, се термините херменевтика и егзегеза. Се соочуваме, значи, овде со четири термини или поими: толкување, интерпретација, херменевтика и егзегеза. Според значењето, тие меѓу себе немаат некоја особена разлика, па дури и може да се рече дека станува збор за синоними. Херменевтиката се детерминира како *вештина на толкување или образложување на некој говор или сѝис, особено библиски; вештина на симболично ирејсѝавување на некое уметничко дело.*⁹ Егзегезата, пак, претставува *излагање, објаснување, толкување (на некој сѝис); особено во теолошка смисла: излагање и толкување на Библијата.*¹⁰ Интерпретацијата е *толкување, објаснување, излагање (на сѝиси, закони, договори и др.)...*¹¹ Сметаме дека за терминот/ поимот толкување, барем во овој (кон)текст, нема потреба од толкување.

1.3. Школи

Постапката на толкување на еден литературен текст може да се изведува од повеќе аспекти, од повеќе точки на гледање или, како што многумина знаат да потенцираат, со примена на теориските поставки (алатки, инструментариум) од повеќе егзегетски школи. Станува збор за една обемна литературно-теориска традиција која оставила бројни методи, начела, поставки, принципи со чија помош може барем малку од малку да се расветли од теориски аспект едно литературно дело. Како што веќе кажавме, ниту еден сегмент од овие средства (методи, начела, принципи итн.) не даваат гаранција за целосно или објективно толкување. Тие претставуваат само фрагментарни обиди да се расветлат одредени точки од литературно-теориската проблематика. Велиме „проблематика“ затоа што толкувањето (интерпретацијата, херменевтиката, егзегезата), со оглед на многуте недоречености и нејасности, останува тоа и не станува ништо друго освен - проблематика.

Колку само за илустрација ќе го цитираме наводот на Јасмина Мојсиева - Гушева за тоа какви алатки и од кои школи се тие алатки што таа ги користи при расветлувањето на делото на Чинго:

⁹ Исто, стр. 974.

¹⁰ Исто, стр. 249.

¹¹ Исто, стр. 348.

Предмет на испражување на оваа студија е феноменот на уметничкото дело на Живко Чинго прејстивен преку искусствата на теоријата на литературата. За да се добијат вистински сознани резултати, мора да бидат користени различни интерпретативни стратегии за толкување на уметничкото писмо на Чинго кодифицирани од страна на различни еџеџејски школи. Така, во испражувањето на одделните аспекти на оваа тема се интегрирани и искусствата од психологијата, социологијата, гносеологијата, теоријата на рецепцијата, херменевиката, структурализмот и постструктурализмот.¹²

Се разбира, ова не е конечниот список на „различните школи“, ниту пак Мојсиева-Гушева ги употребила/ искористила сите „стратегии за толкување на уметничкото писмо“ кодифицирани од нив. Го потенцираме ова само за да укажеме на нашето веќе елаборирано тврдење дека не постои целосност/ комплетност во толкувањето.

Дека е тоа така, потврдува и Амон кој при теориската разработка на проблематиката со ликовите го применува само семиолошкиот пристап кој, според него се разбира, е најадекватен, најкомпатибилен и најпрактичен. Завршувајќи ја својата студија¹³, Амон потенцира:

Прејходните редови немаа друга амбиција освен да го назначат планот на хомогенизацијата во рамките на една семиологија на делото, метафорично на описот (=описија) на ликот: дистрибуција, рамнината на описувањето, произволност (=арбитрарност) и мотивација, односи во целостта на системот, стилстички варијации, елиминација на редуванцата, засновањето на една теорија со нејзините концепти и програми, априори описи за секоја семиологија. Треба да бидат тие, значи, гаранции за специфичноста на една семиологија на ликот, како и да доуштит да се разликува таа од историскиот, психолошкиот, психоаналитичкиот, социолошкиот или логичкиот приспад.¹⁴

Се соочуваме, значи, со море од „концепти и програми“ (најпрактично кажано: инструменти) од разни теории и илузорно е да се мисли дека е можно сите тие да се применат при едно толкување само на еден литературен текст. Токму во тоа ја гледаме основата за нашето тврдење дека не постои (и не може да постои) целосност (и објективност?!) во толкувањето.

2. Конкретен обид. Заблуди

Неможноста од целосност (и уште еднаш: објективност) во толкувањето ќе се обидеме да ја демонстрираме преку обид за толкување на еден мошне кус текст. Станува збор, всушност, за графит кој со својата оскудност на материјал, односно необемност, може да нè наведе на заблудата дека тој може многу лесно да се интерпретира - бидејќи имаме работа со малку материјал, тоа значи дека би имале работа и со малку значења кои лесно би можеле да се извлечат од текстот. Обидот за интерпретација на графитот, сепак, покажува не нешто што е сосема друго, туку нешто што е сосема спротивно.

¹² Јасмина Мојсиева-Гушева, Чинговата апартна поетика, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 7.

¹³ Филип Амон, За еден семиолошки статус на ликот, цит. дело, стр. 294-295.

¹⁴ Мора овде да потенцираме дека Филип Амон не ја става семиологијата над другите теориски концепции, ниту пак тврди дека таа е единствена. Тој зборува за „една теорија со нејзините концепти и програми“, што значи допушта и други теории со свои концепти и програми. Амон зборува само за специфичноста на таа теорија со што ја потврдува и специфичноста на секоја друга теорија. Амон не зборува за некаков примат или супериорност на семиологијата, иако тоа може се прочита индиректно. Но, и да зборува за некаква надреденост на неговата теорија, во секој момент може да му се спротивстават, како аргументи, „концептите и програмите“ на преостанатите теории кои самиот тој ги наведува. Значи, сè се сведува на изборот или афинитетот на/ кон средствата за толкување/ интерпретирање на оној кој сака да биде толкувач/ интерпретатор.

2.1. Веднаш се враќам - Годо

Графитот¹⁵ „Веднаш се враќам - Годо“ долго време стоеше „втиснат“ на белите ѕидови на зградата на Македонскиот народен театар (МНТ) во Скопје. Го поставуваме прашањето/ проблемот дали овој графит ќе го разбере¹⁶ (го разбрал) секој (што го прочитал) и што е неопходно за да се разбере и за да се протолкува тој графит.

Зошто го поставуваме прашањето дали овој графит ќе го разберат сите и ако е одговорот одречен, зошто нема да го разберат? Основата на проблемот лежи во културно-социјалниот (емпирискиот) код на оној што може (односно не може) да го разбере овој кус текст. Пред да пристапиме кон интерпретација на графитот, на неколкумина им го предпочивме текстот со барање да кажат дали го разбираат. Оние кои ја прочитале (или ја гледале) драмата „Чекајќи го Годо“ од Семјуел Бекет се смееја (значи, го разбрале графитот), додека оние кои немаа ни слушнато за драмата на Бекет воопшто не реагираа затоа што не го разбираа графитот. Значи, при разбирањето (а уште повеќе при толкувањето) на овој графит, уште во старт се соочуваме со еден основен проблем - оној што сака да го разбере (и уште повеќе - протолкува) графитот мора да исполни еден мошне значаен предуслов: да поседува основни предзнаења. Без нив не е можен каков и да е пристап (па дури и најштуриот) во толкувањето на овој графит (па и на кој и да е литературен текст). Без исполнувањето на ваквиот предуслов (без предиспозиција) секој обид за толкување/ интерпретирање ќе биде само лутање во погрешни насоки, а таквата постапка не ќе може да се нарече дури ни „обид за интерпретација“.

Овие забелешки, секако, одат во прилог на тврдењето на Хирш дека *...во зборови и во толкувањето ништо не е само произволно, туку зависи од нешто научно...*¹⁷ Се разбира, она што важи (што се однесува) како правило за (на) конкретниот графит „Веднаш се враќам - Годо“, важи (се однесува) и за (на) кој и да е друг текст. За да се разбере и за да се протолкува кој и да е текст, неопходно е да се исполнат одредени предуслови (да се поседуваат предзнаења). Значи, оној што сака да биде толкувач/ интерпретатор мора да поседува минимум предиспозиции за да биде тоа што сака да биде (толкувач/ интерпретатор).

2.2. Сегменти

Графитот/ целината се состои од два дела/ сегменти. Едниот е исказот „Веднаш се враќам“, а другиот дел е потписот „Годо“. Ако се земат сами за себе, односно ако овие два дела се разгледуваат посебно, кај нив нема ништо невообичаено. Но, ставени еден покрај друг во последователност, односно во целина, тие создаваат еден необичен исказ кој во себе содржи апсурд - исказ чие значење е во спротивност со законите на логиката.

Ќе се обидеме да го елаборираме ваквото тврдење со тоа што прво посебно ќе биде разгледано значењето на двата дела/ сегменти, а потоа истите делови ќе бидат разгледани во целина/ контекст, онака како што се дадени во графитот. Поаѓаме од тврдењето на Хирш дека *...Значењето на еден дел како дел е одредено со неговиот однос кон целината. Така, природата на делумното значење зависи од природата на севкупното значење во кое тоа спаѓа...*¹⁸

¹⁵ Натпис или цртеж на фасадите од зградите и на други јавни места (Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и изрази, цит. дело, стр. 182.).

¹⁶ „Разбира - разбере - разбрал“ не значи и „толкува/ интерпретира“, туку дали оној што го прочитал графитот ја има неговата семантичка суштина во својот интелектуален код.

¹⁷ Е. Д. Хирш, Начела тумачења, цит. дело, стр. 112.

¹⁸ Исто, стр. 291.

2.3. Веднаш се враќам

Исказот „Веднаш се враќам“ е вообичаен. Вообичаеното место (простор/ setting) каде што се среќава ваквиот исказ се вратите (влезовите) на разни продавници и канцеларии. Неговата функција е да го информира оној што има потреба од каква било услуга во продавницата или во канцеларијата. Сугестијата на исказот е императивна: оној што има потреба од услуга да почека кратко време („веднаш“), зашто оној што може да ја изврши таа услуга ќе се врати („се враќам“).

Семантиката на сегментот „Веднаш се враќам“ допушта да се извлечат од него бројни импликации кои нудат податоци за субјектот (оној што се враќа веднаш). Покрај наведената сугестија, исказот значи/ имплицира дека тој/ субјектот (личната замена не фигурира, односно таа е испуштена, меѓутоа формата за прво лице еднина од глаголот „враќа“ го означува подметот/ субјектот/ вршителот на дејството):

1. Постои;
2. Пред извесно време бил тука;
3. Сега не е тука, односно заминал од местото каде што е напишан исказот (пораката);
4. Е на друго место;
5. За кратко време ќе биде повторно на истото место каде што го напишал исказот (ја оставил пораката);
6. Треба да биде тука, но имал причина да замине;
7. Оставил порака затоа што некој треба да го бара на тоа место;
8. Обично е тука;
9. Отсуствува во невообичаено време, па затоа оставил порака;
10. Врши некоја итна (неодложна) работа, па морал да го напушти местото каде што ја оставил пораката;
11. Е одговорен и сериозен, зашто и покрај тоа што не е тука тогаш кога треба да биде тука, тој оставил порака со која го оправдува своето отсуство.

Списокот на импликации, се разбира, не завршува тука. Тој и натаму може да се дополнува. Тоа само по себе зборува дека не постои можност да се извлечат сите значења од графитот „Веднаш се враќам - Годо“, односно не постојат реални услови (или предуслови) за целосност (и објективност?) при толкувањето на тој графит. Тоа што не може да се извлечат (регистраат) сите импликации/ значења на еден дел од графитот, значи (по автоматизам) дека не може да се извлечат сите импликации/ значења на целиот графит. Заблуда е да се бара целосност (потполност) во толкувањето на целината кога немаме целосност (потполност) во толкувањето на деловите.

Но, и покрај тоа, наведениот список на значења/ импликации на исказот „Веднаш се враќам“ нуди доволен број алатки (инструментариум) за да се направи обид за (делумно!) толкување на наведениот графит, односно за извлекување на одреден број значења/ импликации од извлечените значења на овој посебен исказ во контекст со значењата извлечени од вториот дел/ сегмент - потписот „Годо“.

2.4. „Чекајќи го Годо“. Годо

Драмата (трагикомедијата) „Чекајќи го Годо“¹⁹ на Семјуел Бекет ни го открива (поточно речено сокрива) ликот на Годо. Тој (Годо) воопшто не се појавува на сцената, никогаш не доаѓа, а Владимир и Естрагон упорно го чекаат секоја вечер. На сцената е постојано присутна отсутноста на Годо. Покрај неговата отсутност, на

¹⁹ Овде е користено следното издание: Драмски театар Скопје, Самјуел Бекет, Чекајќи го Годо, трагикомедија во две дејствија, превод од англиски: Богомил Ѓузел, НИП „Ѓурѓа“, Скопје, 1994 година.

сцената се појавуваат уште шест ликови: Владимир, Естрагон, Поцо, Лаки и двете момчиња - слуги на Годо.

Кој е Годо или што е Годо?

Владимир и Естрагон го чекаат Годо, но и двајцата не се сигурни во тоа кој е или што е Годо:

ПОЦО: (бесприговорно) Кој е твој Годо?

ЕСТРАГОН: Годо?

ПОЦО: Вие мислевте дека сум Годо.

ВЛАДИМИР: О не, господарине, во ниеден моменти, господарине.

ПОЦО: Кој е твој?

ВЛАДИМИР: О, твој е... твој ни е нешто како познајник.

ЕСТРАГОН: Тој не ни е ништо, овај дали го познаваме.

ВЛАДИМИР: Точно... ние не го познаваме многу добро... но сепак...

ЕСТРАГОН: Јас, лично, не би го познал, дури и да го видам.²⁰

Текстот на драмата, сепак, нуди неколку импликации за ликот на Годо: дека има дом²¹; дека има семејство²²; дека има пријатели, застапници, претставници, своја сметка во банка²³; ја има во раце иднината на Владимир и Естрагон²⁴; има најмалку две момчиња кои работат за него²⁵; има кози и овци кои му ги чуваат двете момчиња²⁶; Годо е добар (не тепа), но Годо е и лош (тепа)²⁷; дека не работи ништо²⁸; дека има бела брада²⁹ и дека не се придржува до договореното, односно не доаѓа на средбата со Владимир и Естрагон.³⁰

За толкувањето на графитот „Веднаш се враќам - Годо“ најзначаен елемент е токму недоаѓањето на Годо, односно неговото непридржување до договореното.³¹ Момчињата (слугите на Годо) доаѓаат и им пренесуваат порака на двајцата „чекачи“ - Владимир и Естрагон. Првото момче кое се појавува во првото дејствие (односно првата вечер) вели: *Господин Годо ми кажа да ви кажам дека нема да дојде вечерва, но утре сигурно.*³² Второто момче кое се појавува во второто дејствие (односно втората вечер) им пренесува иста порака од Годо.³³ И сè така Владимир и Естрагон, секоја вечер, упорно го чекаат Годо кој никогаш нема да дојде. Сето „дејство“ (доколку може воопшто да се зборува за некакво дејство во оваа трагикомедија) во драмата на Бекет се одвива со тензијата што ја создава чекањето на Годо. Годо не доаѓа и нема да дојде ни на почетокот, ни на средината, ниту пак на крајот. Едноставно, Годо не доаѓа. Да се чека некој за кого знаеме дека нема да дојде и дека никогаш не доаѓа е бесмислица, апсурд. Чекањето на Годо е апсурд.

Годо не дошол никогаш, Годо не доаѓа, Годо нема да дојде. Годо нема и не може да се врати никогаш, бидејќи воопшто не дошол.

²⁰ Исто, стр. 22.

²¹ Исто, стр. 17.

²² Исто.

²³ Исто, стр. 17-18.

²⁴ Исто, стр. 28.

²⁵ Исто, стр. 51.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто, стр. 91.

²⁹ Исто, стр. 92.

³⁰ Исто, стр. 51 и стр. 91.

³¹ Зборувајќи за тоа што се крие зад ликот на Годо, Богомил Ѓузел во предговорот на веќе цитираното издание на „Чекајќи го Годо“ претпоставува дека станува збор за чекање на смртта или за чекање на Господ. Самото чекање, според него, е симбол за животот. Значи, Годо би бил симбол за смртта, или симбол за Господ. Ваквите претпоставки на Ѓузел одат само во прилог на тврдењето дека за едно дело има онолку толкувања колку што има и толкувачи.

³² Драмски театар Скопје, Самјуел Бекет, Чекајќи го Годо, цит. дело, стр. 51.

³³ Исто, стр. 91.

2.5. Целината. Можни значења

Земајќи ги предвид посебните значења на двата дела од овој исказ („Веднаш се враќам“ и „Годо“) за графитот (целината) „Веднаш се враќам - Годо“ можеме да издвоиме неколку (не сите!) можни поконкретни значења/ импликации:

1. Годо не е тука;
2. Годо воопшто не бил тука;
3. Годо никогаш не заминал, затоа што никогаш не дошол, никогаш не бил тука;
4. Годо не може да се врати, зашто никогаш не заминал;
5. „Не се враќам веднаш - Годо“.

Графитот „Веднаш се враќам - Годо“ е апсурден, односно антилогичен. Во исказот е извршен спој на два дела кои меѓусебно се негираат, кои се опоненти, кои се со спротивно значење. Така, од два дела со свое значење, ставени во контекст, се добива ново, трето значење. Семантичките јадра на „Веднаш се враќам“ од една страна и „Годо“ од друга страна не само што воопшто не се поклопуваат, туку и меѓусебно се негираат, си противречат.

Од посебните значења на сегментите и од поконкретните значења на целиот исказ издвојуваме уште три можни поопшти значења/ импликации на графитот како целина:

1. „Никогаш не сум дошол - Годо“;
2. „Никогаш не сум заминал - Годо“;
3. „Никогаш нема да се вратам - Годо“.

Сите значења до кои досега дојдовме беа извлечени од самиот исказ, односно од самиот текст на графитот. Дигресиите што беа направени (со пораката на продавниците или канцелариите и драмата „Чекајќи го Годо“ на Семјуел Бекет) беа само во функција да ги расветлат значењата кои беа имплицирани од деловите на графитот. Се придржувавме, значи, до начелото на Хирш според кое:

*Толкувањето е конструирање на шексјуалното значење како шакво; шќоа ги ексјлицира шќие и само шќие значења шќќоа ги прејќшќавува шќексјќош ексјлицијќно или имјлицијќно... Предметј на шќолкувањето е шќексјќуалнош значење шќ себе и за себе и може да се нарече значење на шќексјќош.*³⁴

Оттука и од веќе изнесеното за значењето на посебните делови/ сегменти, за графитот „Веднаш се враќам - Годо“ конструираме вакво можно генерално значење: *Никогаш нема да се вратјам, зајќоа шќќоа никогаш не сум ни дошол - Годо.*

Ако исказот „Веднаш се враќам - Годо“ го протолкуваме како „Никогаш нема да се вратам, затоа што никогаш не сум ни дошол - Годо“, тоа значи дека тој исказ („Веднаш се враќам - Годо“) не е вистинит, односно е лажен.

2.6. Порака. Интенција

Толкувањето на еден исказ (или текст) подразбира, меѓу другото, и да се сирне во намерата на авторот, односно која е пораката (информацијата, податокот...) што авторот ја пренесува со исказот (текстот). Без да се проникне во авторовата интенција, толкувањето е по автоматизам осудено на некомплетност, нецелосност.

Во врска со авторовата интенција во графитот „Веднаш се враќам - Годо“ се соочуваме со еден огромен проблем. Ние, всушност, не знаеме (а колку и да се трудиме не можеме да дознаеме - можеме само да претпоставуваме, зашто текстот не нуди таков податок) кој е авторот на овој исказ, односно на графитот. Значи,

³⁴ Е. Д. Хирш, Начела тумачења, цит. дело, стр. 235.

амбицијата да се протолкува (интерпретира) во целост (и објективно!?) овој графит уште од старт е осудена на неуспех.

И покрај тоа што не го знаеме авторот (можеме само да претпоставуваме), сепак би можеле да зборуваме (повторно да претпоставуваме!) за намерата (интенцијата) на оној што го напишал овој графит. Можностите во случајов се неограничени, бидејќи станува збор за претпоставки со кои манипулира нашата имагинација. Затоа ќе наведеме само неколку исконструирани можни намери на анонимниот автор на овој графит.

2.6.1. Пишувањето графити е особина на младите луѓе. Претпоставуваме дека авторот на графитот е млад човек (момче или девојка) кој преку него има намера (интенција) да нè потсети на состојбата во која денес кај нас се наоѓа младиот човек: бесперспективност, безизлезност, апсурдност, апатија - со еден збор безнадежност во животот. За таа цел е одбран основниот мотив на драмата „Чекајќи го Годо“ и простор (setting) којшто е компатибилен со формата на пораката (мотив од драма на зградата од Театарот).

2.6.2. Графитот е напишан од некое момче (или од некоја девојка) кое (која) почувствувало(а) дека на ваков начин може да остави порака за некоја девојка (или за некое момче) која (кое) задоцнила(о) или не дошла(о) на закажаниот состанок. Можеби некое момче кое има прекар (псевдоним) Годо (?!).

2.6.3. Една од репликите која се повторува во драмата „Чекајќи го Годо“ е и онаа во која Владимир и Естрагон ја покажуваат намерата да се обесат на единственото дрво во околината. На самиот крај од драмата Владимир и Естрагон водат ваков дијалог:

ЕСТРАГОН: Јас не можам повеќе вака.

ВЛАДИМИР: Така само мислиш.

ЕСТРАГОН: А да се поделиме? Тоа би можело да биде добро за нас.

ВЛАДИМИР: Уйре ќе се обесиме. (Пауза). Ако не дојде Годо.

ЕСТРАГОН: А ако дојде?

ВЛАДИМИР: Тогаи сме сѐасени.³⁵

Графитот сугерира да го чекаме Годо. Драмата сугерира дека спасот е во Годо, односно дека надежта е во чекањето на Годо. Ако е тоа така, авторот на графитот ни нуди една оптимистичка порака: Никогаш да не се откажуваме од надежта, со неа полесно се оди напред во животот.

2.6.4. Веќе истакнавме дека Богомил Ѓузел претпоставува оти, меѓу другото, Годо е симбол на смртта, а чекањето е симбол на животот. Графитот сугерира да чекаме, а тоа значи дека анонимниот автор на графитот ни порачува да бидеме упорни во чекањето, односно - да живееме.

Се разбира, може да се извлекуваат уште многу вакви намери (интенции) на авторот на графитот. Сметаме дека и ова е доволно за да се види дека не може со сигурност да се зборува за тоа која е вистинската намера на оној што го напишал графитот. Сè останува во рамките на претпоставките.

3. Парцијален приод

Целосност, односно комплетност (се разбира и објективност) при толкувањето/ интерпретирањето на кој и да е литературен текст, нема. Тоа може да биде само една голема амбициозна заблуда и ништо повеќе. Оној што ќе се зафати со проблемот на толкување/ интерпретирање секогаш мора да биде свесен дека не постојат теориски алатки со кои ќе може да ги извлече сите значења од текстот. Неговата задача ќе биде само да извлече што повеќе значења кои текстот ги нуди експлицитно или имплицитно. Со таквата свест (дека не може во целост да се

³⁵ Самјуел Бекет, Чекајќи го Годо, цит. дело, стр. 94.

протолкува кој и да е текст) толкувачот избегнува многу замки кои можат да повлечат безброј неточности, непрецизности и грешки при толкувањето. Толкувачот на еден роман, на пример, доколку не е свесен за лимитираноста на толкувањето, може да се загуби во обемниот материјал со тоа што безуспешно ќе се обидува да ги бара сите значења кои ги нуди тој роман. Станува збор за „море од значења“ и сосема е реална опасноста при таквото толкување да се нудат не само погрешни значења, туку и такви (значења) кои се спротивни од оние што романот навистина ги нуди. Преголемата амбиција во толкувањето може да нè одведе само во ќорсокак за кој ни самите нема да бидеме свесни. Токму затоа, толкувачот мора да си постави пред себе парцијална задача при толкувањето и да се придржува до тоа. На тој начин многу се реални шансите да се добие што повалидно толкување на кој и да е текст.

Како поткрепа на веќе кажаното, ќе наведеме една мошне умна забелешка на Блаже Конески: *Во една пригода реков дека поезијата на еден поет не може да биде прочитана само во една генерација. И сега го повторувам поа, зашто држам до поа. Јас ви нудам само една варијанта, а вие продолжете го читањето на поа.*³⁶

³⁶ Константин Миладинов - Поезија, Читање на Блаже Конески, Мисла, Скопје, 1989, стр. 10.

НЕДЕФИНИРАНИ КНИЖЕВНИ ДЕФИНИЦИИ

(Терминологија)

1. Прагма; 1.1. Светски искуства; 1.2. Македонски состојби; 2. Изводи; 3. Книжевниот мейџајзик. Терминолошка формализација.

Еден од посериозните проблеми со кој уште од своите почетоци, па дури и до ден денес, се соочуваат теоријата на литературата и литературната критика (ако сакате и поконкретно - позитивизмот, формализмот, структурализмот, постструктурализмот, наратологијата, херменевтиката, егзегезата итн.) е полифоничната детерминираност на мошне значаен квантум термини и поими. Станува збор, всушност, за евидентната полисемичност на поголем број теориски термини и поими, непрецизност и различност при нивното дефинирање. Сето тоа произлегува од различните сфаќања и различните (често и спротивни) приоди при дефинирањето од страна на разни книжевно-истражувачки школи, но и од индивидуалната (субјективна!) определба на одделни теоретичари на литературата.

Јасно е, бездруго, дека разликите во дефинирањето на еден ист книжевно-теориски термин или поим не водат кон разјаснување, ами кон замаглување на анализата (или интерпретацијата) на литературните дела. Ваквата неусогласеност во рамките на терминолошките определби на литературниот теориско-критички инструментариум ја отежнува работата при интерпретирањето на текстовите, независно од тоа дали за таквото наше „дејание“ (интерпретацијата) ќе го употребиме терминот херменевтика, или пак терминот егзегеза, или пак некој сосема друг термин со идентично семантичко јадро. На крајот, сепак, сè се сведува на тоа дека теоретичарот на литературата или книжевниот критичар, покрај ангажманот врз својата амбиција да го протолкува (интерпретира) книжевното дело, ќе мора (милувал тој или не!) многу често да ги дообјаснува термините и поимите, односно да потенцира во која смисла и со кое значење тој употребува конкретен теориски термин или поим.

1. Прагма

Ќе покажеме низ неколку примери, независно од тоа за кој период и за која школа станува збор, дека состојбите во теоријата на литературата и во литературната критика навистина долго време биле такви, а ниту денес не би можеле да се пофалиме со некој верификуван општ книжевен критичко-теориски терминолошки систем.

Амбицијата на овој кус есеј, се разбира, не е (и не може да биде!) да ги нотира и да ги елаборира сите разлики, нејаснотии, несогласувања и полемики околу и во врска со терминологијата којашто е неопходна при проучувањето (интерпретирањето/ анализата) на литературата. Целта е само да се илустрира и да се посочи збунувачката, но во исто време и зачудувачката неуедначеност, а не ретко и контрадикторност, при дефинирањето на термините и поимите од теоријата на литературата.

1.1. Светски искуства

Во 1928 година Владимир Јаковлевич Пропп ја објави книгата „Морфологија на сказаната“. Во времето на своето појавување книгата не предизвика некои посериозни и посуштествени „тектонски нарушувања“ во руските, но и воопшто во светските кругови кои на овој или на оној начин се занимаваа со проучување на книжевноста, независно од тоа дали станува збор за фолклорот или пак за

уметничката литература. Оваа книга на Проп го предизвика европското, но и светското научно внимание дури по триесет години од објавувањето, откако беше избришан правот од нејзините корици и откако беше преведена на англиски јазик во 1958 година. Две години по појавувањето на англискиот превод на Проповата „Морфологија...“, францускиот структуралист Клод Леви-Строс ја искористи оваа книга за да се обиде да изврши дистинкција меѓу формализмот и структурализмот. Поточно речено, Проп беше „обвинет“ од страна на Леви-Строс за формализам во неговата „Морфологија...“, што предизвика негова реакција во италијанското издание на „Морфологијата...“ од 1966 година. Кои беа основните забелешки што Проп во својот полемичен и на места жолчен одговор му ги упати на Леви-Строс?

Покрај полемиката за неадекватното определување на формализмот и структурализмот од страна на Леви-Строс и, како што вели Проп, варварското исфрлање на неговите епиграфи во англискиот превод на „Морфологијата...“, тој најмногу му забележува на Леви-Строс за определбите на суштинските термини како што е, на пример, поимот *сџе*. Проп појаснува:

За фолклористичкиот и книжевниот критичар сџејќо е во центарот на вниманието. Зборот 'сџе' како книжевно-критички термин добил во рускиот јазик сосема одредено значење: целост на дејствијата, случувањата, кои конкретни се развиваат во текот на раскажувањето. Англискиот преведувач мошне уметно го превел тој збор со 'plot'. Германското списание посветено на народното раскажувачко творештво не се вика залудно Fabula. Но, за проф. Леви-Строс сџејќо нема значење. Зборот 'сџе' тој на француски го преведува со зборот 'thème'. По сè изгледа, тој го преферира зборот 'тема', зашто сџејќо е временска категорија, додека 'тема' нема временско обележје. Меѓутоа, со овакава замена нема да се согласи ниту еден книжевен теоретичар. И терминот 'сџе' и терминот 'тема' можат да се сфатат на најразлични начини (издвоеното е наше - Р.М.), но не смеат да се поистоветуваат и меѓусебно да се заменуваат. Таква неодољивост кон сџејќо, кон раскажувањето, очигледна е и во други случаи на несоодветно преведување.³⁷

Повеќе од јасно е дека двајца теоретичари на литературата од форматот на Проп и Леви-Строс не се согласуваат околу определбата на еден основен термин како што е „сџе“. Но, од друга страна, оној дел од Проповата полемика што го издвојуваме и во кој се вели дека „и терминот 'сџе' и терминот 'тема' можат да се сфатат на најразлични начини“ укажува на фактот оти во тоа време сè уште немало точно и строго утврдена дефиниција за тие два термина.

Меѓутоа, во оваа книга на Проп се соочуваме и со уште една мошне индикативна појава. Проп зборува за „минливост и менливост“ на определбата на еден термин, односно за потребата од ревизија на термилошките детерминанти:

Конкретното толкување на терминот можив кое го даде Веселовски денес веќе не може да се применува.³⁸

Клод Леви-Строс, пак, ја застапува тезата за контекстуална семантика на одделните термини од теоријата на литературата. За да се разбере смислата на некој термин, објаснува тој, треба секогаш да се менува таа смисла низ сите негови контексти.³⁹ Тоа имплицира, секако, крајна недефинираност на термините и поимите.

Во прочуената студија за семиолошкиот статус на ликот Филип Амон го елаборира, меѓу другото, и проблемот на мотивираноста или немотивираноста на личното име како етикета на ликот. Тој се согласува дека лингвистичкиот знак е произволен, односно арбитражен, и смета оти треба да се проценува и да се мери ова

³⁷ Владимир Проп, Морфологија бајке, Просвета, Београд, 1982, стр. 256-257.

³⁸ Исто, стр. 20.

³⁹ Исто, стр. 227.

широчина со која некој авиџор, повеќе или помалку, ја 'мотивира' етикетата на даден лик.⁴⁰

И сè би било така и сè би било во ред доколку во врска со прашањето за мотивираноста на личното име како атрибут на ликот не постоеја различни, па дури и спротивставени мислења кои Амон ги наведува во фуснота. Така, за Лео Шпицер „името е, во некоја рака, категорички императив на ликот“. Ролан Барт има идентичен став, па смета дека „личното име мора грижливо да се испитува затоа што е тоа, ако може така да се каже, принц на означувачите; неговите конотации се богати, социјални и симболични“. Меѓутоа, Леви-Строс не мисли така. Неговиот став е сосема различен, односно спротивен. Тој смета дека „за наивното мислење личното име образува метафора на личноста“.⁴¹ Гијом, во идентичен стил, тврди дека личното име е термин лишен од значење, „бел“ збор, асемантизам.⁴²

Овие „сознанија“ од теоријата на литературата бездруго создаваат забуна. Прво, кај оној што има намера да го проучува личното име како етикета на ликот, и второ, кај оној што има намера да ја провери автентичноста или неавтентичноста на кои било и чии било теориски изводи за мотивираноста или немотивираноста на личното име на кој и да е лик од кој и да е книжевен текст. Работата се сведува на афинитетите или, наједноставно кажано, на изборот што ќе го направи интерпретаторот на книжевното дело. Тоа само по себе подразбира неусогласеност во интерпретациите која произлегува од неусогласеноста на дефинициите во теоријата на литературата. Се разбира, авторот на овие редови има свој скроман став, на пример, за прашањето на мотивираноста или немотивираноста на личното име на ликот, но тоа во овој случај и за нашава тема е ирелевантно. Ние зборуваме овде за потребата, би рекле дури и за неопходноста, од една, ако не повеќе, барем елементарна уедначеност и прецизност на дефинициите за термините и поимите во рамките на теоријата на литературата чија цел би била, ако ништо друго, барем да ги елиминира нејаснотиите, но и контрадикторностите (произлезени од полисемичните детерминанти) во најосновните изводи при интерпретирањето на еден ист текст од двајца или од повеќе толкувачи.

Се повикуваме овде и на ставот на Миливој Солар кој во предговорот на неговата книга „Теорија на книжевноста“ се жали на тешкотиите при пишувањето на книгата, особено на постоечката неуедначеност при определбите на термините и поимите. Солар дури смета дека само по себе се подразбира оти еден таков амбициозен потфат, како што е пишувањето на теорија на книжевноста, ќе најде на пречки:

Мислам дека не е потребно посебно да нагласувам оти при пишувањето на една така замислена книга се среќаваат со многу појешкојши. Некои од нив произлегуваат од нерешените термилошки проблеми (издвоеното е наше - Р.М.), некои од состојбиите во современата наука за книжевноста...⁴³

Натаму, обидувајќи се да даде сублимирани определби за поимите *мотив*, *фабула* и *сиде*, Солар буквално заглавува во различните толкувања на овие поими од страна на теоретичарите на литературата. Откако ќе ја понуди сега веќе класичната дефиниција за *мотив* како најмал сегмент на книжевното дело кој задржува извесно релативно самостојно значење во рамките на темата, Солар дообјаснува дека често во теоријата на литературата поимот *мотив* се сфаќа и на други начини.⁴⁴ Ништо подобар и ни малку охрабрувачки не е случајот со поимот

⁴⁰ Филип Амон, За еден семиолошки статус на ликот, во Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 270.

⁴¹ Исто, фуснота 55, стр. 270-271.

⁴² Исто, стр. 268.

⁴³ Миливој Солар, Теорија на книжевноста, Школска књига, Загреб, 1987, стр. 5.

⁴⁴ Исто, стр. 43 - 44.

фабула за кој се вели дека во теоријата на литературата не се употребува секогаш со исто значење.⁴⁵ И, конечно, односот меѓу поимите *фабула* и *сјже*: *Треба, меѓуштоа, да се истакне дека некои теоретичари на литературата не ја ирифаќаат оваа разлика меѓу фабулата и сјжејто...*⁴⁶ Од овие неколку примери станува сосема јасно каква била состојбата со „терминолошките проблеми“ во времето кога Солар ја пишува и ја издава неговата „Теорија на книжевноста“.

Овде ќе ги нотираме и досегашните не многу успешни обиди да се изврши до крајни граници дистинкција меѓу два мошне значајни оперативни поими во теоријата на литературата како што се *метафората* и *метонимијата*. За метафората Солар вели дека некои теоретичари ја опишуваат како скратена споредба, но додава дека други теоретичари не се склони да ја разгледуваат метафората како пренесување на значење, туку како замена на значење. Состојбата со дефинирањето на метонимијата е идентична. Солар објаснува дека според некои мислења метонимијата е подвид на метафората, додека други теоретичари ја сметаат метонимијата за самостојна фигура.⁴⁷ Исто така, и Роман Јакобсон и Мајкл Рајфатер, и покрај тоа што зборуваат за спротивставеност на метафоричното (сличност) со метонимиското (блискост), сепак се согласуваат дека на повеќе места во извесен степен метафорите се метонимични и метонимиите се метафорични.⁴⁸

1.2. Македонски состојби

Сосема разбирливо, идентични се состојбите со непрецизната дефинираност на термините и поимите и при проучувањето на литературата⁴⁹ на македонско тло. За да се покаже дека е тоа навистина така, не треба да се врши некаков попис, па да се составува точен регистер на непрецизно определени (дефинирани) термини и поими коишто се применуваат во македонската литературна теорија и критика. Доволно е само да се назначат неколку примери од кои станува сосема јасно во каква незавидна состојба се наоѓа детерминираноста на книжевните термини и поими во македонската критика и во аналитичните истражувања на македонската литература.

Во „Структурата на македонскиот реалистичен роман“ Венко Андоновски, меѓу другото, изврши и едно снимање на употребата на термините и поимите во македонската книжевна критика. Под лупа се ставени поимите како што се *реализам; сџварносџ и висџина; моџивација, веродосџојносџ и веројајносџ; лик; оџис и деџаљ; раскажувач; роман*. На пример, употребата на поимот *сџварносџ* не само што покажува семантичка неуедначеност, ами илустрира и еден своевиден еволутивен развој на термините и поимите:

Во македонската книжевна критика поимот 'сџварносџ' забележува особено интензивна употреба како критичка алатка за дефинирање на поимот 'реализам'. Може да се каже дека џој поим влеѓува во критичка употреба уште од самите почетоци на македонскиот роман... Терминот оџџоѓаш ираќично не излеѓува од употреба, со џоа шџо со џекоџ на времето, од ознака за 'надворешниот свет' (Миџрев), иреку расџравџе на Димџар Солев во

⁴⁵ Исто, стр. 44.

⁴⁶ Исто, стр. 45.

⁴⁷ Исто, стр. 70 - 71.

⁴⁸ Парафразирано според: Венко Андоновски, Зошто најубавите песни на Конески се „долги“, во Студии и огледи за Конески, Фондација „Небрегово“, Скопје, 2002, стр. 244.

⁴⁹ Ќе биде нужно да потсетиме на класичната поделба на науката за книжевноста на три составни делови: теорија на литературата, литературна критика и историја на литературата (да се види во Речник книжевних термина, Романов, Бања Лука, 1991, стр. 518). Кога зборуваме за недефинираност на термините и поимите, ние пред сѐ мислиме на првите два дела, односно на теоријата на литературата и на литературната критика. Историјата на литературата, од сосема разбирливи причини, ја оставаме на страна. За да нема никакви забуни ќе потенцираме: тоа не значи дека сметаме оти овие три делови се и дека треба да бидат раздвоени меѓу себе со стриктни граници. Напротив!

шесеттигодишните години, почнува полека да се збогатува и да станува синоним и за 'внатрешниот свет', за конечно во осумдесеттите, преку наративолошкиот расправи на Атанас Вангелов да се верификува и неговојо современо, и за литературната наука најоперативно значење: **вербализирана стварност**.⁵⁰

Поимот *лик* во македонската книжевна критика исто така преживува семантички метаморфози при неговата повеќедецениска употреба. Зародишот на повоената македонска книжевна критика го поистоветуваше поимот *лик* со поимите *личност* и *човек*.⁵¹ Во поновата македонска книжевна критика веќе се употребува поимот *лик* со познатата негова определба како знак, односно, како што го дефинира Роман Јакобсон, како дисконтинуирана морфема.

Лорета Георгиевска-Јаковлева, исто така, ја забележува недоволната прецизност при употребата на поимите *фантастично*, *алегорично* и *џројескно* во македонската книжевна критика.⁵² Од друга страна, таа зборува и за застареност на терминологијата во однос на фантастиката, алегоријата и гротеската, односно за нерешени термиолошки проблеми, за понатаму да се фокусира само на фантастиката и да заклучи:

*Фантастиката припаѓа на онаа џрупа теоретски поими кои имаат разновидна, силовствена, а често илти дури и погрешна употреба што доведува до нивна неодреденост, повеќезначност и недефинираност... Иако обидите за стриктно дефинирање на фантастиката често илти доаѓаат во ќорсокак, обидот да се реши илтијата, ениќматта на фантастичната литература секоѓаш ќе ирејствавува иредизвик за вљубениците во овој жанр.*⁵³

Приопштуваме овде уште две забелешки на истиот автор во врска со недефинираноста на поимите, а за кои сметаме дека се мошне илустративни за темата што се елаборира. Георгиевска - Јаковлева се залага за редефинирање на поимот жанр⁵⁴, а исто така потврдува дека „самите поими имаат своја еволуција, а со тоа и теоретска повеќезначност...“.⁵⁵

Со идентична недефинираност, а и повеќезначност на поимите и термините се соочува и Јасмина Мојсиева - Гушева во својата книга „Чинговата апартна поетика“. Зборувајќи за феноменологијата на магичниот реализам, таа најпрво си ја поставува основната задача - да одговори на прашањето што претставува терминот *магичен реализам* и што лежи во неговата основа.⁵⁶ Сосема е јасно, штом авторот се зафаќа со детерминирање, дека станува збор за недефиниран термин, односно за термин со неустановено стриктно семантичко јадро. Дека е тоа навистина така, читаме во натамошниот текст:

...не илтиои согласност ири одредувањето на терминологи, бидејќи различни теоретичари иредлаѓаат различни синоними кои алтернативно можат да се формулираат. Некои автори илтиолошкио обилитиување на овие дела џо означуваат како нова објективност, необарок, новореализам, виситинско чудесно. Во илтиодно време се повеќе се илтиребува терминологи магичен реализам...⁵⁷

И во врска со терминот *сказ* се јавуваат семантички неодредености. Мојсиева - Гушева потенцира дека и во Речникот на книжевни термини е назначено двојното

⁵⁰ Венко Андоновски, Структурата на македонскиот реалистичен роман, Детска радост, Скопје, 1997, стр. 51.

⁵¹ Исто, стр. 113.

⁵² Лорета Георгиевска - Јаковлева, Фантастиката и македонскиот роман, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 5.

⁵³ Исто, стр. 14.

⁵⁴ Исто, стр. 31.

⁵⁵ Исто, стр. 67.

⁵⁶ Јасмина Мојсиева-Гушева, Чинговата апартна поетика, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 28.

⁵⁷ Исто, стр. 31.

значење на овој термин. Прво, тоа е народна приказна за стварни современи случки со лично доживување, дополнети со подробности од фантазијата. Второ, сказот е раскажувачка стилизација во руската проза кога раскажувачот, во форма на монолог на посебниот раскажувач, припадник или претставник на некоја општествена или етничка група, го стилизира раскажувањето како непосредна стилизација на раскажувачот.⁵⁸

Посочените примери сосема доволно ја илустрираат состојбата со повеќезначноста на поимите и термините кои се применуваат во македонската книжевна теорија и критика. Буквално, секој сериозен автор чија тенденција е колку што може поавтентично да го елаборира проблемот за кој пишува, го потенцира фактот за повеќезначноста на теориско-книжевните термини и поими кои ги употребува како неопходен инструментариум при интерпретацијата на книжевните дела.

2. Изводи

Теоријата на литературата и литературната критика, значи, се соочуваат со мошне сериозен проблем - неоформен метајазичен систем. Полисемичната кодираност на голем број термини и поими како работен инструментариум создава сериозни потешкотии и проблеми при проучувањето, односно интерпретирањето на книжевното дело. Покрај тоа и последователно на тоа, истиот проблем се проектира и на релацијата интерпретатор (критичар) - реципиент (читач) на интерпретацијата (критиката). Ако реципиентот не го знае метајазикот на теоријата на литературата и книжевната критика (а и да сака не може да го знае, зашто, како што демонстриравме, тој метајазик не е доизграден, односно е нестабилен), тогаш се повеќе од неизбежни шумовите во комуникациската релација интерпретатор ==> реципиент. Литературната интерпретација и литературната критика, значи, се осакатени од две страни - интерпретаторот и критичарот се поставени во мошне незавидна позиција да работат со „недоделкани“ алатки од една, а реципиентот на таквите интерпретации и критики е принуден да истражува кои се тие алатки и каква била нивната функција при „кроењето“ на интерпретацијата и критиката од друга страна. Поради тоа, огромна е опасноста да дојде до една нефункционалност на кодовите во релацијата интерпретација (критика) ==> реципиент, или најпросто кажано до недоразбирање меѓу интерпретаторот (или критичарот) и оној што ја чита неговата интерпретација (или критика). Причините за тоа се јасни: недефинирани термини и поими; полисемичност при детерминациите на термините и поимите; еволуција на семантиката на термините и поимите; застареност на термините и поимите. Од ваквиот неред во литературната теориска и критичка терминологија не треба да се очекува ред во реципиентскиот амбиент. Недоразбирањата и неразбирањата до крај се логична последица од нередот во литературната теориско-критичка терминологија.

3. Книжевниот метајазик. Терминолошка формализација

Редот во терминологијата се воведува со веќе споменатиот метајазик. Метајазикот се дефинира како јазик којшто зборува за јазикот, јазик на теоријата на која и да е наука. Метајазикот ги толкува значењата на зборовите, односно на стручните изрази во науката. Како што видовме, тој метајазик во теоријата на литературата и во литературната критика има многу фалинки, односно сè уште не е доизграден.⁵⁹ Тоа значи дека во книжевната наука во голем дел сè уште не е

⁵⁸ Исто, стр. 152.

⁵⁹ Венко Андоновски го елаборира прашањето за перспективите и можностите за засновање мета-говор во науката за литература. Да се види во: Венко Андоновски, Текстовни процеси, Култура, Скопје, 1996, стр. 7-30, и статијата за „Неверствата на јазикот“, стр. 136-153, особено делот за интерпретантот.

извршена неопходната термилошка формализација којашто, всушност, подразбира дефинирање на семантичкото поле на еден термин или поим со што тој станува „способен“ да се вклучи во теоријата, односно во науката.

Науката за литературата, се разбира, не може преку ноќ да ги отстрани ваквите, како што ги нарековме, фалинки во сопствениот термилошки систем. Докрај тоа и воопшто не е можно, со оглед на фактот дека литературата постојано се развива, па теоријата на литературата со својот метајазик ќе треба постојано да го следи тој развој. Меѓутоа, мора да постои една сериозна тенденција за уредување на термилошкиот систем, доколку сакаме да престане лепењето на етикетата „не-наука“ на амбалажата на науката за литературата и доколку не сакаме истата таа наука и во иднина да заработува дебели наводници. Зашто многу често се повторува дека поради можноста од повеќе различни и контрадикторни интерпретации на едно исто дело, поради недодефинираната терминологија, а најмногу поради докрај неопределената методологија, самата наука за книжевност заглавила во ќорсокак.⁶⁰

⁶⁰ Колку за илустрација - да се погледне Речникот на книжевни термини, толкувањето на терминот „интерпретација“.

ЦИТАТ, ПАРАФРАЗА И ПЛАГИЈАТ

(Книжевно иирајсџво)

1. Термини. Дефиниции; 1. 2. Аналогни мојиви, слики, иоенџи; 1.3. Разликиџе; 2. Две илустрациџа за илаџијатџорсџво; 3. Квазилиџерајџура. Квазиинџерирејџација. Квазикриџџика. Квази книжевна исџјорија.

Во белетристиката, во литературната критика, односно во интерпретацијата, дескрипцијата на книжевните дела, во книжевната историја, е сосема вообичаена практиката да се преземаат одделни сегменти, делови од друг, туџ текст кои се ставаат во функција на дообјаснување на темата којашто се обработува, односно што се елаборира. Тоа се таканаречените *циџајџи* и *иарафрази*. Исто така, теоријата на литературата успеала, во рамките на нејзините можности се разбира, да ги детерминира поимите и постапките (методологијата) на цитирање и парафразирање, така што дилемите тука се сведени на минимум. Многу добро се знае што е цитат, како се цитира, кои се „правилата на игра“ при цитирањето и парафразирањето. Сосема е јасно утврдено како се користат и како се пренесуваат сегменти од туџ дискурс.

Но, и покрај ваквата релативно солидно утврдена канонска норма, литературата, литературната критика и историја не се имуни на појавата од некоректно цитирање и парафразирање при што не се наведуваат комплетните податоци за цитатот (од кој автор, во кое дело, на која страница од делото, кога и каде е објавено делото и кој е издавач на тоа дело). Понекогаш се наведува само авторот, некогаш авторот и делото, но без податокот за страница, година и издавач итн. Тоа, секако, не значи дека интенцијата е нешто да се скрие или да се замагли, ами станува збор за невнимателно методолошко следење на постапката при цитирањето и парафразирањето.⁶¹

Сосема друго е прашањето кога се земаат сегменти од друг, туџ, текст, а при тоа намерно се премолчува дека станува збор за цитат или пак за парафраза. Во најмала рака, тоа е злоупотреба, зашто се крие, се замаглува изворот од кој се зема текстовна секвенца, а во „најголема рака“ би можеле да кажеме дека станува збор за литературно криминалистичко дејание.

1. Термини. Дефиниции

Да потсетиме, сепак, најпрво на дефинициите (определбите) за поимите од насловот и од поднасловот, а и за некои други термини и поими за кои сметаме дека се во блиска семантичка врска со нив. За да нема никакви евентуални забуни.

Циџајџојџи е навод, место буквално наведено од некоја книга или текст, со наводници и со точно назначување на изворот.⁶² Цитатот се зема како потврда или за илустрација на сопствените зборови, но има и поширока улога, на пример во книжевното дело каде што тој (цитатот) може да биде составен дел на неговата

⁶¹ Постмодернизмот (деструктивната уметност на новово време - како што тој најчесто се детерминира) на „широка врата“ го внесе цитатот (со или без наводници!) како една од стратегемите на својот творечки модел (или „анти-модел“?). Преку термините (или, ако сакате, постапките) како што се текстуална трансцендентност (транстекстуалност), интертекстуалност, метатекстуалност и слично, се „легалезира“ преземањето на туџи текстови, со или без(!) обврска да се наведе изворот. Но, не смее ова да се земе „здраво за готово“, зашто радикалната злоупотреба на ваквото постмодернистичко начело (или „анти-начело“?) ја нуди опасноста од канонизирање на плагијатот!

⁶² Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и израза, четврто допуњено и редиговано издање, Просвета, Београд, 1991, стр. 1007.

внатрешна структура или начин на поврзување со културната традиција. Цитатот графички се обележува со наводници со прецизно наведување на податоците за делото од кое се зема.⁶³ Цитатот е, значи, точно, буквално пренесен дел од некој текст.⁶⁴

Парафразата е прераскажување, описно искажување на нешто со цел тоа нешто подобро да се разбере, описно објаснување на некој текст преку поедноставување со прераскажување.⁶⁵ Парафразата се дефинира уште и како прераскажување на некое дело со свои зборови така што во новиот јазичен облик да се задржи основната смисла на оригиналот.⁶⁶ Парафразата е, значи, прераскажување на туѓи текстови, мисли и изрази со свои зборови.⁶⁷ Никаде не се споменува, но ќе потенцираме дека тоа (имплицитно!) се подразбира - и кога се парафразира треба да се наведе точно што и од каде се парафразира.

Пирајсџивото е разбојништво (на море), гусарство, грабеж, изнудување, книжевна кражба.⁶⁸ Во македонските речници (едниот со српскохрватски толкувања, другиот правописен) ја среќаваме само формата *пирајсџиво*. Формата „пиратерија“ ја нема!⁶⁹

Ќе треба овде да го определеме и поимот *плагијат* што го има во насловот и којшто е во блиска семантичко-сестринска врска со поимот *пирајсџиво*. Ќе ни притреба подолу.

Плагијатот се дефинира како книжевна кражба⁷⁰, препишување од туѓи дела, недопустливо присвојување на туѓа духовна сопственост.⁷¹ Тоа е свесно или несвесно присвојување на туѓи книжевни или научни идеи и текстови како сопствени. Во времето на ренесансата, Ѓ. Вида им препорачувал на оние кои вршеле „книжевна кражба кај поетите“ да водат сметка за да можат „внимателно да го сокријат грабежот“. Од 19 век наваму *плагијаторот* (оној што прави плагијат) се гони законски за утврдената книжевна кражба и должен е да ја надомести штетата, додека постоечките примероци на неговото дело (плагијатот) се уништуваат. Се смета дека плагијат е и недозволениот користење на цитат без да се назначи изворот.⁷² Плагијатот е, значи, литературна кражба, присвојување на туѓо авторство.⁷³

И само уште еден поим. *Компилацијата* претставува дело коешто нема творечка оригиналност, туку е создадено со прибирање сегменти од други дела без нивно синтетично обединување.⁷⁴ Компилацијата е дело сочинето врз основа на туѓи дела. Латинскиот збор *compilatio* во буквален превод значи - кражба.

⁶³ Речник књижевних термина, Институт за книжевност и уметност во Белград, Романов, Бања Лука, 1991, стр. 107.

⁶⁴ Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања, Македонска книга, Графички завод Гоце Делчев, Скопје, 1986, стр. 1619.

⁶⁵ Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и изрази, цит. дело, стр. 647.

⁶⁶ Речник књижевних термина, цит. дело, стр. 566.

⁶⁷ Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања, цит. дело, стр. 643.

⁶⁸ Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и изрази, цит. дело, стр. 683 (пиратерија).

⁶⁹ Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања, цит. дело, стр. 678. И: Правопис на македонскиот литературен јазик со правописен речник, Просветно дело, Скопје, 1986, стр. 425.

⁷⁰ Крадењето се дефинира како предикативна функција која подразбира „земање туѓо без волја на сопственикот“. (Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања, цит. дело, стр. 360.). Доколку дејствувачот (оној што зема туѓо) не биде откриен и фатен (на дело), тој не мора да го наведува (ниту да става наводници, ниту да користи фусноти) туѓото што го зел без волја на сопственикот, ниту од каде го зел, ниту пак кој е сопственикот.

⁷¹ Милан Вујаклија, Лексикон..., цит. дело, стр. 686.

⁷² Речник књижевних термина, цит. дело, стр. 606.

⁷³ Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања, цит. дело, стр. 683.

⁷⁴ Речник књижевних термина, цит. дело, стр. 390.

1.2. Аналогни мотиви, слики, поенти

Литературата познава случаи на идентичност на искажаното на семантички план од двајца или повеќе автори кои немале меѓусебен ни директен (личен) ниту пак индиректен (преку своите дела) контакт. Блаже Конески покажа дека таквите појави не се реткост во литературата. Овие сличности во идеите кои се јавуваат независно една од друга, Конески ги дефинира како совпаѓања:

Компаративната литература познава случаи кога, без можност за влијание и пренесување, на различни меридијани и во различни времиња се јавуваат аналогни мотиви, слики, поенти... ваквите појави... произлегуваат од сличноста на животноите услови и ситуации на различни простори и во различни времиња.⁷⁵

Конески наведува неколку сопствени искуства за тоа. Ние овде, за да биде појасно за што станува збор, ќе пренесеме само еден пример. Во песната „Одземање на силата“ (од циклусот „Марко Крале“), има стих со кој се истакнува космогониската идеја дека Демијургот (Господ, Бог, Творецот) ги создал луѓето за да откине од сопствената мака, односно да пренесе на нив дел од својата мака. Долго време по создавањето на овие стихови, Конески идентична идеја сретнал кај египетскиот поет Валентин од вториот век по Христа кој вели дека „светот настанал кога Мудроста, мајката на сите суштества, го создала од својата мака“. Конески појаснува:

Сличноста во овој случај и произлегува од изборот на еден систем на митско гледање и препишување. За тој систем е карактеристично незадоволството од делото на Демијургот. Во гносисичката филозофија таквото ситановиште е доминантно. Митското гледање, поставено на таа заедничка основа, можело да доведе до ист заклучок во два моменти што не се сврзани во време и простор, при што било исклучено и можното влијание.⁷⁶

1.3. Разликите

Разбирливо е дека меѓу појавата на ваквите аналогни мотиви од една и плагијаторството, односно книжевното пиратство од друга страна, во никој случај не може да се стави знак за еднаквост. Во првиот случај станува збор само за семантичка (содржинска) идентичност и тука не постои еднаквост (поистоветување) на нивото на формата (синтаксичките конструкции). Кај книжевното пиратство, пак, најчесто станува збор за идентичност на двете рамништа - и на рамниште на содржината (семантички), но и на рамниште на формата (синтаксички). Дотолку повеќе, што, плагијаторството многу често може да се препознае дури и по употребените интерпункциски знаци како што се, на пример, запирките. Поупростено, често кога се „препишува“ тоа се прави од збор до збор, од запирка до запирка, само со вметнување на одделни модални зборови кои имаат функција да камуфлираат.

Значи, имаме мошне солидна дистинкција меѓу плагијатот и таканаречените случајни аналогни семантички структури на два дискурса независни еден од друг.

2. Две илустрации за плагијаторство

Потсетуваме овде, како на мошне показателен материјал за проблематиката на цитатот, на двајца автори кои опширно и аналитички го засегнаа проблемот на плагијатот (и теориски и емпириски) во македонската книжевност - Атанас

⁷⁵ Блаже Конески, Совпаѓања, во: Блаже Конески, Ликови и теми, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 164.

⁷⁶ Исто, стр. 165.

Вангелов и Марко Китевски. Вангелов пишуваше за преписите на Божин Павловски⁷⁷, додека Марко Китевски за плагијатот на Томе Саздов.⁷⁸

Атанас Вангелов покажа во својата книга, меѓу другото, дека Божин Павловски во романот „Дува“ користел на еден недопустлив начин материјали од ракописот „Бигорски извори“ на Трајко Дамевски - Шате. Ракописот му бил достапен на Б. Павловски како директор на „Мисла“ каде бил понуден за печатење. Без да навлегуваме во опишување на сите околности во кои дошло до злоупотреба на ракописот, ќе наведеме само еден мал дел од примерите во кои се гледа како Б. Павловски ги пренесувал текстовните сегменти од „Бигорски извори“ на авторот Трајко Дамевски - Шате во својата „Дува“. Во романот „Дува“ пишува:

Бродоџи лезеше ѝо ѝовршинаџа на водаџа како сламка во ѝолн леџен вода. Никакви бури, никакви веџрови, цела среќа џиџо имавме брод на џара, ако џаџувавме со едра, без ѝоволен веџер ќе ни џребаа и џеџ месеци.⁷⁹

Кај Трајко Дамевски - Шате, во неговиот патопис „Бигорски извори“ пишува:

Бродоџи лезеше ѝо ѝовршинаџа на океаноџи како некоја сламка во ѝолн леџен вода. Никакви бури, никакви веџрови и ако би џаџувале како џиџо во сџаро време морейловџиџе оделе со ѝлаџна не би месец дена од месџо џрџнале.⁸⁰

Не треба на човека многу да му „збира црпката“, како што знае да каже Вангелов, па да види и да разбере дека Божин Павловски ги користел „Бигорски извори“ на Трајко Дамевски - Шате и дека од нив црпел материјал за романот „Дува“. Преземајќи мноштво вакви пасуси од „Бигорски извори“, без да наведе дека цитира или парафразира, Божин Павловски создаде роман-плагијат.

Во 1997 година излезе од печат книгата „Усна народна книжевност“ од д-р Томе Саздов како прв том од мошне амбициозниот Проект „Историја на македонската книжевност“. По нејзиното излегување и промовирање реагираше Марко Китевски кој тврдеше дека „... книгата 'Усна народна книжевност' од д-р Томе Саздов во значителен дел има карактеристики на плагијат“.⁸¹ Китевски обвинуваше дека не мал дел од текстовите во книгата се негови трудови работени во Институтот за македонска литература од неговото вработување во 1983 година. Станува збор, всушност, за материјали чии делови се објавени во книгите „Фолклорни бисери“ и „Прилози за македонскиот фолклор“ чиј потписник е Марко Китевски, но и за необјавени материјали кои Саздов ги зел од архивата на Институтот. Марко Китевски, слично како и Вангелов, во веќе спомнатата книга (Фолклорот огледало на народниот живот) покажа како Томе Саздов на недопустлив начин користел туѓи материјали без коректно да го посочи изворот. Само со еден пример ќе илустрираме како Китевски го покажа преписот.

Во книгата „Усна народна книжевност“ на Томе Саздов пишува:

Поџодем број миџолоџки народни џесни се ѝоврзани со верувањето во ѝосџоење на змејоџи. Сџоред народноџо верување змејоџи е машко деџе џиџо џо родила обична жена, џиџо џо носела ѝодолџо од вообичаеноџо време (15, 18 или 20 месеци). Деџето змеј ѝод миџкиџе имало крилца, кои можеле да џи забележаџи само ѝраведниџе и чесни луџе.⁸²

Овој сегмент е безмалку ист со веќе објавеното од Марко Китевски во 1989 година (осум години пред појавата на книгата на Томе Саздов) во „Прилози за македонскиот фолклор“:

⁷⁷ Атанас Вангелов, Преписите на Божин Павловски, Македонска книга, Скопје, 1992.

⁷⁸ Марко Китевски, Фолклорот огледало на народниот живот, Менора, Скопје, 2002.

⁷⁹ Атанас Вангелов, Преписите на Божин Павловски, цит. дело, стр. 287.

⁸⁰ Исто.

⁸¹ Марко Китевски, Фолклорот огледало на народниот живот, цит. дело, стр. 211.

⁸² Д-р Томе Саздов, Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје, 1997, стр. 45.

Поџолем број митолошки народни песни се поврзани со верувањето во постојење на змејот. Во народното верување змејот е машко дете што го родила обична жена и што го носела подолго од обично: 15, 18 или дваесет месеци. (...) Кога ќе се родело детето - змејот од мишките имало мали крилца а нив можел да ги види само преведен чесен човек.⁸³

Сосема е јасно дека Томе Саздов го искористил сегментот од Марко Китевски, но при тоа (сосема некоректно) не го навел изворот од којшто зема, односно во случајов препишува.

Токму во врска со изворот од кој се зема, односно од кој се користи текстовен сегмент, Вангелов потенцира:

...писателот не само што е должен да ги почитува 'изворите', ами уште во полна мера да сведочи за нивното авторитет... Ако 'изворите' се тие кои помагаат да се постигне автентичност и верификација на искажаното... не би можело да стане збор за тоа дека може да се глба во нивната 'природа'. Значи, тие доушката неограничено да се 'црпат' од нив, но затоа пак, во замена за тоа, тираниски бараат во секое време и на секое место да се покажува што нивното е - нивно.⁸⁴

Само од приложените примери е јасно дека Божин Павловски и Томе Саздов не ги почитувале изворите, а уште помалку имале намера да сведочат за нивниот авторитет. Не ги почитувале основните методолошки правила за цитатот, односно за цитирањето. Плагијатите се повеќе од очигледни.

3. Квазилитература. Квазиинтерпретација. Квазикритика. Квазиисторија

Појавата на непочитување на изворот од кој се зема одреден сегмент, односно непочитување на постапката на цитирање, имплицира (ретроспективно, но и во перспектива) неколку девијантни појави во книжевноста (но и пошироко!), независно од тоа дали станува збор за белетристиката, за книжевната критика, односно за книжевната интерпретација, или пак за книжевната историја.

Прво, некоректното цитирање (најгрубо кажано - препишувањето) имплицира неинвентивност, некреативност во рамките на литературното творештво (книжевни дела, книжевна критика, книжевна историја); Второ, плагијаторството подразбира свесно креирање квазилитература, квазикритика, квази книжевна историја; Трето, ваквите појави би можеле да сугерираат духовна криза на глобално ниво во литературата; Четврто, идентично на претходното, „негувањето“ на плагијатот имплицира криза на моралот воопшто; Петто, пиратството во литературата ја одржува во живот опасноста од генерирање сè нови и нови „генерации“ плагијатори во македонската книжевна сфера.⁸⁵

⁸³ Марко Китевски, Фолклорот огледало на народниот живот, цит. дело, стр. 226.

⁸⁴ Атанас Вангелов, Преписите на Божин Павловски, цит. дело, стр. 38.

⁸⁵ Ќе треба овде да се посочи и фактот дека прашањето на книжевното плагијаторство е проблем којшто навлегува во пошироката општествено-политичка, односно правна сфера, најточно во неефикасноста на судството. Законот за авторско право (Сл. весник на РМ, бр. 47, 12.09. 1996) којшто е во правна сила, ги штити авторите од злоупотреби на нивните дела (особено членовите 16 и 19). Меѓутоа, судската практика покажува неснаодливост при решавањето на ваквите случаи. Потврда за тоа се, секако, неколкуте постапки коишто моментно се водат во судовите за докажување на злоупотреба на авторските права. Тие постапки или се одолговлекуваат, или пак завршуваат на штета на веќе оштетените автори!

II Интерпретации

НАРАТИВНИТЕ СЕГМЕНТИ ВО „ЦРНО СЕМЕ“ ОД ТАШКО ГЕОРГИЕВСКИ

I

Ташко Георгиевски - живот и литературна дејност

Ташко Георгиевски е роден на 15 март 1935 година во селото Кронцелово, Егејска Македонија, од мајка Тина и татко Александар. Во деновите по неговото раѓање, дедото Гони пазари мајстори за сидање нова куќа која ќе биде запалена по 11 години (1946 година) од страна на монархофашистите. Во таа куќа поминува најраното детство на Ташко. Во неговите сеќавања најголеми траги остава одајата на дедото Гони и бабата Јана која секогаш била полна со мириси на манци, на потквасен леб и на фатено сирење и во која крај разгореното огниште со цели пенушки ги слушал приказните коишто ги кажувал благиот глас на дедото Гони. Во спомените од детството живеат и братучедите и големите браќа и сестри, децата од соседството, игрите со дрвени коњи и со вистинските јагниња, јариња, мачки и кученца, варењето на ракија во селскиот казан, зимата и лизгањето на снегот, пасењето волови и пејзажите преку ридиштата што го заградуваат селото и од кои „пукнува“ поглед на цела Македонија. Почетокот на неговото поаѓање на училиште се совпаѓа со почетокот на војната (Втората светска) така што по кусо време училиштето ќе биде затворено, а Ташко нема да стигне да ги совлада ниту алфа, ниту омега. Наместо читање и пишување, детето Ташко „ги учи“ земјоделските работи - орање и сеење, дрва носење в град за пари колку за еден бел леб, одменување на постариот брат од козите, талкање по планината со надеж (но и со страв) дека ќе види волк. Војната буквално ќе го премине и прагот на нивното село. Ташко се сеќава на битката меѓу партизаните и Германците во селото, се сеќава на Мирка Гинова која престојувала во нивната куќа и спиела во една постела со неговите сестри. Од детството остануваат и мачните сеќавања за бегането од родното село, од родното огниште есента 1946 година. Неговата мајка е во затвор, татко му е илегалец, големиот брат во Битола, а средниот со козите. Бегајќи од теророт на разјарените монархофашисти, заедно со двете сестри го изодуваат Кајмакчалан и стигнуваат во веќе ослободената Вардарска Македонија.

Во годините од 1946 до 1952 Ташко Георгиевски ќе ги доживува и ќе ги преживува сите патила кои се заеднички за Македонците кои беа протерани од родните огништа од Егејска Македонија. Извесно време престојува во прилепското село Долнени од каде со многу други Македонци ќе бидат преместени во војводинското село Гаково во близина на Сомбор. Таму завршува прогимназија, а извесно време пред да се растури селото Гаково полно со протерани Македонци, во 1952 година доаѓа во Скопје со намера да стане учител. Но, наместо за учителско место, Ташко се одлучува да го продолжи своето школување и се запишува во гимназијата „Цветан Димов“. Матурирал во 1956 година и веднаш се запишува на Филозофскиот факултет, група Југословенска книжевност. Во 1959 година Ташко се жени со Неда Минкова од селото Лугунци, Егејска Македонија. По една година ќе му се роди првото дете. Во 1963 година го отслужува воениот рок, а тогаш му се раѓа ќерка. Вториот син му се раѓа по четири години, односно во 1967 година и така животот ќе го завлечка по неговите врвици.

Георгиевски работел како новинар во весникот „Млад борец“, бил уредник во списанието „Современост“, во Радио-телевизија Скопје и издавачкото претпријатие „Мисла“, но и како главен и одговорен уредник на издавачкото претпријатие „Македонска книга“. Член е на Друштвото на писателите на

Македонија и на македонскиот ПЕН центар. Во 1983 година станува дописен, а во 1988 година редовен член на највисоката научна институција во државава - Македонската академија на науките и уметностите.

Првите текстови Ташко Георгиевски ги објавува во весниците „Глас на Егејците“ и „Млад борец“, но дебитантскиот чекор на полето на литературата ќе го направи со збирката раскази *Ние зај насипој* во 1957 година, објавен од страна на книгоиздателството „Кочо Рацин“. По три години, односно во 1960 година, го објавува првиот роман со наслов *Луѓе и волци* со што го најавува својот понатамошен богат литературен опус. Само по две години од првиот роман, во 1962 година, го објавува својот втор роман *Сидови*. Понатаму следат и другите негови дела: во 1964 година ја објавува збирката раскази со наслов *Суви ветрови*; во 1966 година го објавува романот *Црно семе*; во 1969 година од печат ќе излезе романот *Змиски ветар*; романот *Црвениот коњ* е објавен во 1975 година; во 1978 година ги објавува романот *Време на молчење* и збирката раскази *Куќа под калешо*, а во 1981 година од печат излегува неговиот роман *Рамна земја*. Во 1987 година ги објавува своите автобиографски записи под наслов *Плочајќа на живојот*, а во 1992 година романот *Кајмакчалан*. Во 1998 година објавува уште еден роман - *Исчезнување*.

Во 1987 година Георгиевски ги преиздава романите *Црно семе*, *Змиски ветар*, *Време на молчење* и *Рамна земја* под заедничкиот наслов *Црно семе*. Авторот вака ги појаснува причините за обединувачкиот наслов на романите:

Книгите од ЦРНО СЕМЕ се раѓаа една за друга (Црно семе 1965, Змиски ветар 1969, Време на молчење 1978, Рамна земја 1981) без некоја посебна грижа дека треба да претставуваат целина. На крајот сè се сложи по некоја логика надвор од мене. Ова е последно навраќање кон овие текстови. Првичната умисла беше само да ги изедначам во формата, меѓутоа стивајќи ги во машина, поважни излегоа малиите скратувања и ретуши на сите оние места што претставуваа каква било рајавост во основниот текст, во атмосферата, посебно при сликањето на ликовите, во прочитувањето на јазикот. Така, не нарушувајќи ја автономноста на секоја од нив, се појсилува сите врзувачки сили за да се ојрава едностивениот наслов што ги поклопи сите четвори: ЦРНО СЕМЕ!⁸⁶

Покрај оваа богата литературна продукција, Георгиевски има напишано и пет радио драми: *Огнови*, *Пелена на моето огниште*, *Земјата на Христос*, *Враќањето на Борис Тушев* и *Ковчеж со срце на ташко*. Автор е и на повеќе серии за деца, телевизиски играни и документарни филмови како и сценарија за играни филмови како што се *Меморио*, *Црно семе*, *Црвениот коњ*, *Жолтиот трендафил*. Одделни негови романи се преведувани на руски, германски, унгарски, романски, српски (односно тогашниот српскохрватски јазик), словенечки и на други јазици во светот. Така, на српски се преведени романите *Црно семе*, *Сидови*, *Време на молчење* и *Рамна земја*. На словенечки јазик се преведени *Црно семе* и *Црвениот коњ*. На германски е преведен романот *Црно семе*, на унгарски *Црно семе* и *Сидови*, на романски *Црно семе* и *Црвениот коњ*, а на украински романот *Змиски ветар*. Некои од расказите на Георгиевски се преведувани на италијански, германски, руски, унгарски, украински, чешки, полски, француски, шведски и други јазици.

Ташко Георгиевски работел и на полето на преведувачката дејност. Ги превел *Песна* на Оскар Давичо, *Преживелициите на Николешина Бурсак* од Бранко Ќопиќ, *Изворска вода* од Деса Глишиќ, *За тебе моја Долорес* на Саша Божовиќ, *Враќајќа на упробата* од Мирко Ковач.

За својата мошне плодна литературна дејност Ташко Георгиевски е добитник на повеќе награди. За романот *Сидови* ја добил наградата „11 Октомври“, за романот *Црно семе* му припаднала наградата на град Скопје - „13 Ноември“, за романот *Црвениот коњ* ги добива наградите „Стале Попов“ и „Кочо Рацин“, а неговиот роман *Време на молчење* бил крунисан со наградата „Рашиново признание“.

⁸⁶ Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 5.

II

Романот „Црно семе“ - интерпретација

1. Сиже/ Фабула/ Приказна; 2. Раскажувач/ Наративор/ Субјектї на дискурсої; 3. Просїор/ Сеїїїнї/ Проксемички кодови; 4. Ликови/ Акїїанїї; 5. Ликови оїозїїї; 6. Нефункционални їредикаїївни јаора; 7. Инїїенцијайїа/ Намерайїа на авїїоройї.

Романот *Црно семе* на Ташко Георгиевски за првпат е објавен 1966 година од издавачката куќа „Македонска книга“ - Скопје. Тоа е периодот кога Славко Јаневски го објавува романот *И бол и бес* (1964), кога Димитар Солев се појавува со романот *Країќкаїя їролейї на Моно Самоников* (1964), кога Мето Јовановски го објавува романот *Слана во цуїоїї на бадемїїе* (1965), кога Влада Урошевиќ се појавува со романот *Вкусойї на їраскиїе* (1965), а Методија Фотев со романот *Поїїомциїїе на кайї* (1966). Всушност, тоа е времето кога во македонската книжевност се разгорува полемиката меѓу таканаречените „соц-реалисти“ и, исто така, таканаречените „модернисти“. Станува збор, впрочем, за тенденција на „модернистите“ која имаше за цел да ги отфрли од македонската литература прангите на „социјалистичкиот реализам“ кој се темелеше врз принципот на „ангажираност“ на книжевноста. Модернистите, и покрај својата подоцнежна победа, сепак уште долго време останаа во рамките на реализмот со одредени негови модификации.

И Ташко Георгиевски, се разбира, не се откажа од реализмот како правец (стилска формација) во книжевноста, но во неговите романи забележлива е една литерарна постапка на внесување „нереалистички“ елементи. Гане Тодоровски за романите на Ташко Георгиевски ја користи детерминантата „повисок реализам“, додека Радомир Ивановиќ за овие романи вели дека му припаѓаат на таканаречениот „интегрален реализам“. Значи, станува збор за романи од стилската формација (правец) реализам во кои се внесени одредени елементи од модернизмот. Таков е и романот *Црно семе*.

1. Сиже/ Фабула/ Приказна

За време на Граѓанската војна во Грција група војници се разоружани од страна на монархофашистите и ги носат во затвор на еден остров. Обвинети се како членови или симпатизери на Комунистичката партија и како непријатели на монархијата. Меѓу војниците се и Доне, Марко, Христос, Нико, Парис студентот и други. Откако со војничкиот автомобил ќе ги однесат кај капетанот Ставрос кој ги испрашува и откако ќе останат тука под шаторите неколку дена, затворениците ги „натовараат“ на брод и ги носат на еден каменит остров каде има уште многу други затвореници. Капетанот Скалумбакис и потпоручникот Маки на островот ги сослушуваат војниците, односно ги малтретираат за да потпишат дека се откажуваат од Комунистичката партија и дека ќе му бидат лојални на кралот. Доне, Марко, Христос и студентот Парис, меѓу другите, не сакаат да потпишат. Упорноста во непотпишувањето Доне ја објаснува со тоа оти тој воопшто и нема никаква врска со партијата и оти не може да потпише дека се откажува од нешто што не е и што никогаш не бил. Неговиот резон е дека доколку потпише ќе признае оти е член или симпатизер на партијата, а тоа не е вистина, зашто тој е, како што вели самиот, „прост селанец“ и не знае ништо за партијата.

На островот војниците се малтретирани на разни начини. Ги ставаат да спијат под шатори во кои е многу топло и во кои безбројните роеви од муви им се пикаат дури и во торбите. Многу често ги викаат кај потпоручникот Маки кој ги тепа и ги малтретира поради тоа што не сакаат да потпишат дека се откажуваат од партијата. За јадење им даваат морска риба која е многу солена, а вода за пиење им даваат многу ретко. Дури и таа вода којашто им ја даваат да ја пијат, претходно ја оставаат да стои за да се наполни со муви, комарци и со други инсекти, односно да

стане матна. Од друга страна, секој ден ги носат пред еден висок сид на кој стои капетанот Скалумбакис, ги седнуваат пред сидот и им наредуваат да пеат песна во која се слави кралот. Ако некој воопшто не пее, или пак ако не пее добро, тогаш следуваат разноразните казни кои ги смислуваат Скалумбакис и Маки. На ваквите притисоци ќе подлегне Марко, соселанецот на Доне, кој ќе потпише, но нема да биде пуштен дома, туку го поставуваат како стражар кој со пушка ги чува своите доверливи сограѓанини.

По многуте перипетии и малтретирања, Скалумбакис и Маки одредуваат една група од војниците кои ќе градат куќа, но и една црква. Еден од оние кои се ангажирани за градењето на црквата е и Христос кој ја внесува сета своја душа во изградбата на светиот храм. Во меѓувреме ќе се случи бунтот на војниците-затвореници, но тој ќе биде задушен со повеќе жртви, а Доне по казна ќе биде ставен на еден столб опкружен со бодликава жица. Интересна е тука сцената во која Марко, кој по потпишувањето станува стражар со пушка на островот, се покажува и му дава цигара на Доне со помош на цевката од пушката за да не го види потпоручникот Маки.

Христос ќе ја доизгради црквата, сите сидови во неа ги покриваат со икони и сето тоа нему му дава некаква надеж дека ќе успее да се спаси од островот. Но, Маки ќе смисли зловна мамка за веќе духовно истоштениот Христос - му кажува дека добил писмо од жена му, но за да го добие писмото треба или да потпише или да собере илјада и петстотини живи муви. Христос на двапати собира муви. Првиот пат при броењето тие одлетуваат од раката на Маки кој бара „питоми“ муви кои ќе му лазат по раката. Вториот пат Христос заедно со Доне им ги кине крилјата на мувите и така му ги брои на Маки. Но, Маки е разлутен поради тоа и му вели дека сака муви со крилца кои ќе бидат мирни на неговата рака. Оваа сцена со мувите ја покажува сета безобсирност и дрскост, сета нечовештина на Скалумбакис и Маки кон затворениците кои не сакаат да потпишат. Христос по оваа случка не може да издржи, ги крши сите икони во црквата, а по казна ќе виси на сидот од црквата врзан со јаже под мишките. Христос така и умира.

Доне, и покрај сите малтретирања, не потпишува. Неговиот дух е силен, иако има физички недостаток поради кој е многу забележлив - на главата нема ниту едно влакно. Нема ниту коса, ниту веѓи над очите. Тој во мислите, секогаш кога му е тешко, ја повикува неговата жена Ангелина која му дава сила да ги издржи сите страдања. Дури и на крајот, кога Христос умира и кога Доне ќе биде најисплашен, тој сепак во својот страв ќе најде надеж дека еден ден ќе успее да се извлече од островот на кој поднесува сверски измачувања.

Тоа се во основа (наједноставно раскажани) главните елементи на сижето, односно на приказната со чија помош е изграден романот *Црно семе*. Се разбира, тука би можеле да се додадат и многу други сцени, како на пример онаа со студентот Парис кого со врзани раце на грб ќе го стават во вреќа заедно со една мачка и така ќе го фрлат во морето, а тој со заби ја задавува мачката, или пак сцената под палубата на бродот каде затворениците се задушуваат без воздух, и така натаму, но тоа се сегменти на романот кои само ја надополнуваат приказната, односно ја дорасветлуваат крајната нечовечност на монархофашистите во Грција.

Романот завршува со надежта на Доне дека ќе успее да се спаси од островот и дека ќе ги издржи сите маки и страдања. Романот *Црно семе* не нуди податок (информант) дали Доне успева во тоа. Но, треба да потсетиме овде дека Ташко Георгиевски под насловот *Црно семе* подоцна ги објави своите четири романи, а во романите *Време на молчење* и *Рамна земја* ја проследува понатамошната судбина на Доне кој некако успева да избега од островот и се враќа во родното село, а потоа се приклучува кон огромната група на протерани Македонци од Егејска Македонија. Но, тие раскажувачки единици, како што веќе рековме, не се дел од романот *Црно*

семе, што значи излегуваат надвор од рамките на нашиот интерес во овој интерпретативен текст кој се однесува само за *Црно семе*.

2. Раскажувач/ Наратор/ Субјект на дискурсот

Проблематиката на категоријата „раскажувач“ бара, наједноставно кажано, да се одговори на прашањето: „Кој говори во книжевниот текст, кој ги кажува описите и настаните во делото“. Во врска со овој книжевен сегмент, при интерпретацијата се употребува или терминот *раскажувач*, или *нарајќор* или *субјект на дискурсот*. Овие три термини имаат исто значење. Ако *сигејќо* претставува серија од настани во кои учествуваат или кои им се случуваат на ликовите (односно дејствувачите), тогаш *дискурсот* го подразбира начинот на кој тие настани се организирани во текстот.⁸⁷

Долго време во македонската книжевна критика во врска со овој проблем мошне упростено се оперираше со термините *писател* и *авјќор* без да се согледа сложената структура на раскажувачката организираност на прозното книжевно дело. Наратологијата, со помош на лингвистиката и семиологијата, во таа смисла ја даде пошироката шема на нараторската структура која ќе ја елаборираме поедноставено и во мошне куси црти.

Во таа шема на наративната (раскажувачката) литературна комуникација се издвојуваат два глобални сегменти - раскажаното (напишано или кажано) и восприменото (прочитано или слушнато). Во рамките на „раскажаното“ се издвојуваат три елементи: а) реален автор; б) имплицитен автор; в) наратор. Во рамките на восприменото се издвојуваат, исто така, три елементи: а) наратер; б) имплицитен читател; в) реален читател. Значи, шемата на комуникацијата во наративниот текст би изгледала вака:

*Реален авјќор - Имплицитен авјќор - Наратор //
Наратер - Имплицитен читател - Реален читател*

„Реален автор“ е писателот. „Имплицитен автор“ подразбира збир од културни кодови кои ја составуваат структурата на текстот. „Наратор“ е гласот кој говори, оној што непосредно го раскажува текстот. „Наратер“ е оној што слуша што се раскажува. „Имплицитен читател“ е оној кој ги знае истите работи (ги има истите културни кодови) како имплицитниот автор. „Реален читател“ е оној што чита, читателот во буквална смисла на зборот. Ќе покажеме како практично функционира оваа шема во конкретното дело - *Црно семе* на Ташко Георгиевски.

Да тргнеме со ред.

1. Реален автор на *Црно семе* е писателот Ташко Георгиевски.

2. Имплицитен автор на *Црно семе* е збирот од културните кодови кои се однесуваат на времето од Граѓанската војна во Грција и теророт на монархофашистите врз македонското население. Тој „културен код“ ги опфаќа следниве основни структурни елементи: Граѓанска војна во Грција; Строг режим на монархофашизмот во Грција; Забрана за Комунистичката партија и прогон и затвор за сите нејзини членови или симпатизери; Забрана за Македонците да зборуваат на својот македонски јазик и да ја манифестираат својата македонска национална припадност; Оние Македонци кои нема да се придржуваат до забраните, ќе бидат затворани, измачувани, малтретирани, понижувани до крајни граници, протерани од своите родни огништа. Таква судбина го снаоѓа Доне, главниот лик во романот *Црно семе*. Без ваквите „културни кодови“ не би можел да се конструира романот, односно

⁸⁷ При теориската елаборација на проблемот со нараторот ги користиме сублимираните изводи на д-р Венко Андоновски во книгата „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, Детска радост, Скопје, 1997.

лишени од слобода и од елементарното човеково достоинство. Сосема е логично (и последователно) затвореници да бидат ставени во затворен амбиент.

Нашата теза ќе ја потврдиме и ќе ја илустрираме со неколку примери кои се мошне показателни за амбиентот во романот *Црно семе*. Уште во првата реченица на првата страница, значи уште со самото внесување на главниот лик Доне во нарацијата, се среќаваме со ваков амбиент: *Доне со својата судбина се среќна во војнички автомобил, под дебела и тврда мушама со неодредена боја. Душата и снагата му беа пикнајти во какои облека...*⁸⁹ Значи, Доне е во војнички автомобил, под дебела и тврда мушама. Тоа е затворен простор. Тој затворен простор за Доне уште повеќе се стеснува во натамошниот наративен исказ, па сега Доне (и неговата душа и неговото тело) е затворен во еден уште постегнат амбиент - во неговата какои облека. Ваквиот амбиент во кој е сместен ликот во почетокот на романот го најавува (или претставува скица, мапа, за) целокупниот амбиент, односно простор во романот во кој понатаму ќе се градат ликовите и нивните дејства.

Подоцнежната раскажувачка структура го потврдува тоа. Откако ќе ги симнат од војничкиот автомобил, војниците ги ставаат во *логорот под шаторите*.⁹⁰ Значи, повторно ликовите се сместени во двојно затворен амбиент - „под шаторите“ и „во логорот“. Исто како Доне којшто беше затворен и во својата облека и во војничкиот автомобил. Затворениот амбиент се потврдува и се дополнува и со *жица околу дворот*.⁹¹ Понатаму, војниците *Ги напловарија во зашворени камиони и ги поминаа низ Солун, до ирисијаништето. Таму ги напловарија на пловарни бродови, ги напловарија под палубата, ги напловарија како ајвани, како обични вреќи*.⁹² Очигледно е дека со определбите *зашворени камиони и ги напловарија под палубата* во раскажувачката структура се потенцира дека дејствието се случува во еден ограничен амбиент, во еден лимитиран простор. Затвор за затворениците.

Островот на којшто се одвива голем дел од дејствието во романот е, исто така, еден ограничен простор. И во тој ограничен простор војниците се сместени во други поограничени простори - во логори, односно во шатори. Островот не само што е лимитиран амбиент, туку е и див, крајно неблагоприятен за престојување. Тоа е *осилов од камења молчаливи, од грмушки неми, од сонце што капи од усјата на џаволој*.⁹³ На островот има само *камења и сува земја*,⁹⁴ тој е *каменлив, исечен*.⁹⁵

Севкупниот сетинг, значи, во романот *Црно семе* е организиран на таков начин што е ставен во функција на глобалната раскажувачка структура на делото. Ваквата „соработка“ меѓу просторот и другите раскажувачки сегменти ја обезбедува неопходната збиеност, односно цврстина (кохерентност) на романескната структурна целина.

4. Ликови/ Актанти

Глаголот *е* и глаголот *ирави* на најдобар можен начин ја покажуваат суштинската разлика меѓу ликовите, од една, и актантите, од друга страна. Значи, кога треба да се опише еден лик, тогаш нужно е да се назначат неговите својства, неговите карактеристики, односно да се одговори на прашањата *кој е, што е и каков е* тој. Треба да се опишат неговите основни особини. На пример, неговото лично име (Петко, Трајко, Богдан...), неговите физички својства (висок, слаб, низок, дебел...), неговиот карактер (добар, зол, арогантен, дрзок, учтив...), неговата професија

⁸⁹ Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 9.

⁹⁰ Исто, стр. 16.

⁹¹ Исто, стр. 18.

⁹² Исто, стр. 22.

⁹³ Исто, стр. 27.

⁹⁴ Исто, стр. 47.

⁹⁵ Исто, стр. 47.

(лекар, професор, молер, учител, бравар...) итн. Тоа се неговите својства (признаци, атрибути) со чија помош се определува еден лик и со чија помош тој се разликува од другите ликови. Значи, ликот е.

Кога треба, пак, да се опише еден актант, тогаш нужно ќе биде да се назначат дејствувањата на ликот, односно да се одговори на прашањето *шїо ıрави ликоїї*. Актантот, всушност е лик во дејствување, она што ликот *џо ıрави*. Посложено кажано, актантот е функција на ликот. Кога ликот дејствува, тој е актант. Значи, актантот *ıрави*. На пример, кога велиме *Петре е слаб. Тој е мноџу добар човек* тогаш за Петре зборуваме како за лик. Но, кога велиме *Петре се искачува на ıланинаїа за да сїиıгне до нејзиниот ıрв* тогаш зборуваме за Петре како актант. Тоа секако значи дека Петре истовремено е и лик и актант. Треба секогаш да се внимава на фактот дека *ликоїї е, а акїанїоїї ıрави*.

За интерпретацијата (толкувањето) на ликот е неопходно да се има предвид како тој се конструира, како се изградува, односно како *се ıолни* со значења во текот на раскажувачката постапка. Во почетокот на кој и да е книжевен текст ние најчесто се среќаваме само со личното име на ликот. Во понатамошната наративна структура ликот добива и други признаци, односно атрибути со чија помош тој *се ıолни* со значења, односно се изградува, се интегрира. Ќе ги наведеме овде најосновните признаци со кои се интегрираат (се градат) ликовите: 1. *Име и ıрезиме*; 2. *Порїреїї на ликоїї*; 3. *Биоџрафија на ликоїї*; 4. *Генеалоџија (ıреџи)*; 5. *Предикаїїи (ıосїаїки, дејсїва на ликоїї)*; 6. *Вербални ıредикаїїи (мисли на ликоїї, ıука сїаџааїї и сонїшїїаїа)*; 7. *Сетїнџ (ıросїороїї во кој ликоїї ıресїоїува, а кој ıреїсїавава ıриџавка, ıризник за ликоїї)*.

Се разбира, еден лик не мора да ги има сите овие признаци. Само по себе се подразбира и тоа дека колку повеќе признаци има еден лик, толку тој е поизграден, односно *ıоїолн* и обратно - колку помалку признаци има еден лик, толку тој е *ıоїразен*, односно понејасен (= посиромашен), а со самото тоа и *ıонечїїлив*. Овие признаци на ликот не се наоѓаат на едно место, туку се расфрлани во текстот од неговиот почеток, па сè до крајот. Толкувањето на ликот подразбира нивно собирање на едно место, нивна класификација и елаборација. Откако ќе се извршат тие операции на интерпретацијата, ќе се добие една колку-толку јасна претстава за ликот којшто се толкува.

За интерпретацијата на актантите, пак, неопходно е да се набележат и да се издвојат дејствијата на ликот, односно (како што се вели) да се посочат неговите предикативни функции. Потребно е да се издвојат и да се обработат признаците (значенските единици) кои даваат податоци за тоа *шїо ıрави ликоїї*.

Како се интегрирани и кои се предикативните функции на ликовите во романот *Црно семе* на Ташко Георгиевски?

На самиот почеток на наративниот дискурс се среќаваме со личното име Доне: *Доне со својаїа суџбина се среїна во војничкиот авїомобил...*⁹⁶ Веќе имаме, значи, еден признак (атрибут) на ликот - неговото лично име. Овој признак во натамошниот текст се надополнува, односно се збогатува. Доне е, всушност, *Андонис Совичанис* (стр. 9.) тој е *Доне од Саракиново, воденско село* (стр. 12.), тој е исто така *Доне Ќосиотї* (стр. 59.). Доне има недостиг, хендикеп. Нема коса, нема брада и нема веѓи. Во романот на неколку наврати добиваме експлицитни (директни) податоци за ваквиот признак на Доне: *По џлаваїа и лицеїїо нема ни едно влакно...* (стр. 9.); *...со џлава како џол џаз...* (стр. 20.); *...лице без брада и без веѓи...* (стр. 37.); *...добриотї човек со џола џлава и наџрден од џосїод...* (стр. 58.). Натаму во текот на нарацијата овој лик *се ıолни* и со други признаци - Доне е поранешен војник, сега затвореник; Македонец е; женет, неговата жена се вика Ангелина, нема деца;

⁹⁶ Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 9.

обвинет е дека е член или симпатизер на Комунистичката партија, но тој не е ниту член ниту симпатизер на партијата; дрзок е (често се шегува на сметка на малтретирањата од Скалумбакис и Маки); упорен и издржлив (не потпишува и покрај сите тортури); лојален пријател (му помага на Христос секогаш, па дури и кога му е најтешко); тој е добар човек; секогаш е внимателен (прави сè за да не биде забележлив меѓу затворениците); скептик (не верува во Господ и не верува дека црквата се гради за доброто на затворениците и секогаш се прашува што се крие зад постапките на Скалумбакис и Маки); оптимист (до крај се надева дека ќе се извлече од островот) итн. Кај ликот на Доне отсутствуваат признаците кои се однесуваат на неговата биографија, на неговата генеалогичка линија, отсутствува портретот во вистинска смисла на зборот (тоа што се дава само податокот дека нема влакна на главата не е доволно за да се изгради комплетен портрет на еден лик). Но, сепак, за ликот на Доне може да се каже дека текстот нуди доволно признаци (иако сиромашни) за да се заклучи дека станува збор за релативно интегриран (*исцолнеи*) лик.

Признаците на еден лик, значи, се изведуваат (или се издвојуваат) експлицитно (директно се посочени во текстот) или пак имплицитно (се изведуваат по индиректен пат од текстот). Исто така, признаците на ликот можат да се изведуваат имплицитно и од неговите актантни функции, односно предикати, дејства, од тоа што *го прави* ликот. На пример, признакот *лојален пријател* е изведен од една предикативна функција на Доне, а тоа е дека тој *му помага на Христос кога му е најтешко*.

Просторот, односно амбиентот во кој престојува ликот е исто така еден од признаците кои него го надополнуваат. Поедноставно кажано, просторот дава податоци за ликот, тој зборува за него. На пример, тоа што Доне е сместен во еден затворен простор (шатор, логор ограден со бодликава жица, остров) опкружен со чувари кои носат оружје ни дава податок дека тој е затвореник. Значи, според елементарната наративна логика ликот треба да биде сместен во амбиент кој ќе му соодветствува.⁹⁷ Во таа смисла, во романот *Црно семе* е извршен еден пренос на признаците од сетингот на ликот и обратно - од ликот на сетингот. Станува збор, всушност, за идентичните признаци на Доне како лик и на островот како простор, амбиент каде е сместен тој лик. Доне има гола глава, односно нема ниту едно влакно на главата. Островот е исто така *гол*, односно на него има само камења и сува земја. Изгледот на островот е идентичен со изгледот на главата на Доне. Постои една аналогичка меѓу *голиот осир* и *гола глава на Доне*. Островот е дублет на ликот на Доне, го надополнува или пак, попрецизно кажано, го нагласува примарното својство на ликот. Ова е значајно, зашто станува збор за лик кај кого има недостиг, хендикеп кој се манифестира во рамките на физичкиот изглед, но тој недостиг се манифестира и на други рамништа - Доне не е слободен, нема деца, има недостиг од неговата жена Ангелина, му недостига неговата татковина, односно родното огниште итн. И островот, исто така, има недостиг, односно хендикеп. Функционира, значи, во романот едно соодветство меѓу ликот и амбиентот во кој престојува истиот тој лик.

Марко Кизовски е лик којшто се интегрира (се гради, *се иолни*) двапати. Тоа е така поради неговата трансформација од лик-затвореник во лик-чувар (или од лик-помошник во лик-противник, односно во лик-предавник). Марко, исто како и Доне, е од Саракиново, женет е, има четири деца,⁹⁸ Македонец, затворен поради тоа што е обвинет дека е член или симпатизер на Комунистичката партија итн. Ја дели истата судбина со Доне и со преостанатите затворени војници на островот. Марко се плаши. Тој често бега од Доне за да не биде толку забележлив како голата глава на неговиот

⁹⁷ Да вулгаризираме: Ако е некој лик затвореник, тогаш тој ќе биде сместен во затворски амбиент, а не во кралска палата, на трон со круна на главата!

⁹⁸ Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 10.

соселанец. Тој се бори, како и другите, некако да преживее на островот. Значи, признаците со кои се гради овој лик соодветствуваат во основа со признаците на Доне и на Христос, па и на сите други војници-затвореници. Меѓутоа, Марко попушта пред притисоците на Скалумбакис и Маки. И тој потпишува. Тука, во таа точка, почнува неговото *празнење* (дезинтегрирање) од претходните признаци и тука почнува неговото *полнење* (интегрирање) со нови, поинакви признаци. Како награда за потпишувањето Марко не е пуштен да си оди дома (како што очекувал), туку е поставен како чувар со пушка во логорот, односно на островот. Тој сега не е затвореник, туку е чувар на затворениците. Со пушка.⁹⁹ Ваквата трансформација на ликот покажува дека станува збор за лабилен лик, лик кој нема постојани признаци во текот на целата наративна структура. Марко од лик-сострадалник на Доне, Христос и другите затвореници, станува лик-предажник. Неговите особини и неговите дејствија сега не соодветствуваат со оние негови признаци како војник-затвореник. Марко е, значи, еден непостојан, нестабилен лик.

Вистинското лично име на Христос е Христо Согламов, но него Грците го преименуваат во Христос. Тој е *од ѓорнијќе села, од кај Осирово*,¹⁰⁰ женет е, има деца, Македонец, сидар, висок е, слаб, обвинет е како и другите за некаква негова врска со Комунистичката партија итн. Тој е исто така упорен - не потпишува. Но, поради неговата висина е најзабележлив во стројот и секогаш им паѓа во очи на оние двајца што ги малтретираат затворениците - капетанот Скалумбакис и потпоручникот Маки. Неговата висина, всушност, овде е поставена во функција на недостиг, хендикеп на ликот. Христос ја сида куќата на Скалумбакис на островот, и тоа го прави „со душа“. Но, тој исто така ја сида и црквата на островот и верува дека тој храм ќе им донесе среќа за да се спасат од островот. Тој верува во Господ, тој значи е „христ“. Но, кога црквата ќе биде изградена и кога на внатрешноста од нејзините сидови ќе бидат обесени иконите, и откако Христос ќе ја изгуби надежта дека ќе го добие писмото од неговата жена и дека воопшто некогаш ќе биде пуштен од островот, тој ја губи вербата во Бога и ги крши сите икони во црквата. Се преобразува во „антихрист“. Ликот на Христос, значи, доживува трансформација. Христос ќе биде обесен со јаже за рамената и оставен да виси на сидот од црквата.¹⁰¹

Студентот Парис од Серес е лик кој има функција да го потврди постоењето и дејствувањето на Комунистичката партија, да ги потврди причините поради кои војниците се затворени. Тој пополнува една наративна празнина. Неговото фигурирање ја отфрла можноста од појава на евентуален раскажувачки недостиг. Доне, Марко, Христос не се ниту членови, ниту симпатизери на партијата. Со нивното упорно тврдење дека не знаат ништо за партијата, во наративната структура се доведува под сомневање самото постоење на таа партија. Настанува, всушност, една дупка, една празнина во структурата на романот. Таа празнина ја надополнува ликот на Парис. Тој е член и активист на партијата, па дури и неговото дејствување (неговите предикати) на островот е во насока да ја актуелизира целта на таа партија - борбата против монархофашистите. Еден од водачите и организаторите на бунтот во логорот ќе биде тој. Неговата истрајност е нагласена со раскажувачкиот сегмент во романот кога ќе биде ставен во вреќа заедно со една мачка и фрлен во море. Парис ќе ја задави мачката со своите заби. Ваквата предикативност на ликот дозволува да се изведат неколку признаци за него: тој е храбар, не се плаши и не паничи во многу опасни ситуации, издржлив е, има голема верба во себе, дрзок е и арогантен итн.

⁹⁹ Исто, стр. 53.

¹⁰⁰ Исто, стр. 17.

¹⁰¹ И името, и физичкиот изглед, но и дејствителноста на овој лик допушта да се направи една паралела со новозаветниот Исус Христос.

Ангелина е лик-сенка, лик-мисла, лик-флуид. Таа не се појавува во романот како „вистински, постоечки, реален“ лик, туку се јавува само во мислите на Доне, нејзиниот маж: *И му дојде Ангелина да го сипсува. Исилва од штемницајта и онака убава каква што си беше, срамежливо засипана пред него. И повеќе не ги чувствуваше сипајовиите...*¹⁰² Или: *Кога му сипануваше најшешко ја повикуваше Ангелина. Ангелина беше така жена, кога се појавуваше се покриваше со својата слика.*¹⁰³ И покрај тоа што Ангелина не се појавува како „постоечки“ лик во романот, таа сепак има свои признаци со кои се интегрира како лик.¹⁰⁴ Таа е жена на Доне, нема деца, живее во неговото село, родена е од мајка вражалка (*Ангелина е вражалкина ќерка, ако сака може да му дојде во мислиите, со жарои и чарои што гаснајт во мисури додека мајка ѝ ги превршува очите и шейотти некои зборови*¹⁰⁵) итн.¹⁰⁶

Во романот *Црно семе* се издвојува една посебна група ликови кои ги дефинираме (определуваме) како неантропоморфни. Ќе треба да потсетиме овде дека ликот не мора секогаш да биде антропоморфен, односно не треба секогаш ликот да се поистоветува со личноста. Како што видовме, ликот не е секогаш личност, туку функција во наративната структура. Ликот може да биде личност, но ликот може да биде и некој предмет или некој објект. Па дури и просторот (сетинг, амбиент) треба да се разгледува, односно толкува како лик (или како актант со своја определена функција). Во *Црно семе* има неколку вакви неантропоморфни ликови со свои функции во раскажувачката структура.

Островот (сетинг) на кој се затворени војниците е лик и тоа со актантна функција на противник. Тој е противник на војниците-затвореници со неговите атрибути (признаци, својства): тоа е гол остров, со камења и сува земја, со високи температури, нема вода за пиење во близина и така натаму. Овие признаци на островот им пречат на затворениците, зашто тие потешко се снаоѓаат во такви лоши услови за опстојување. Островот не само што не им помага со своите услови, туку тој им одмага, тој им е противник како што им е противник и капетанот Скалумбакис и како потпоручникот Маки.

Слична функција има и *морето* (водата) во романот. Тој е препрека, бедем за затворениците. Значи, и морето ја има функцијата на актант-противник за затворениците. Површината од морето е недогледна и затворениците не се одлучуваат да бегаат, зашто ќе треба да го совладаат противникот - да ја преминат огромната бескрајна водена површина.

Митралезот е неантропоморфен лик кој во наративната програма од романот добива антропоморфни признаци - тој има уста и зборува: *...наместо воздух чист да проиушти долу, проиушти усја од митралез која проговори...*¹⁰⁷ Или: *Горе, муцајта на митралезот се прошепта заканувачки и промрори. Беше наредено да излегуваат еден по еден! и не се испави од онаа божја виделина, не се ирѓна така црна муца на смртта.*¹⁰⁸ Очигледно е дека и митралезот е поставен во актантната функција противник на затворениците.

Црквата којашто ќе ја изгради Христос, исто така, може да се разгледува како лик. Таа на почетокот ја има потенцијалната улога на актант-помошник, но

¹⁰² Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 21.

¹⁰³ Исто, стр. 42.

¹⁰⁴ Нејзиното појавување само во менталниот сетинг (во мислите на Доне) не може да претставува пречка да зборуваме за Ангелина како за лик.

¹⁰⁵ Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 14.

¹⁰⁶ И Ангелина, како и Доне, се појавува како лик во другите романи на Ташко Георгиевски (*Време на молчење и Рамна земја*), но тоа излегува од рамките на нашиот интерес во овој елаборат за *Црно семе*.

¹⁰⁷ Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том први, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 24.

¹⁰⁸ Исто, стр. 26.

подоцна и црквата, како неантропоморфен лик, ја добива функцијата на актант-противник.

Заеднички признак на сите разгледувани неантропоморфни ликови е тоа што тие се јавуваат во актантната функција противник во однос на војниците-затвореници.

5. Ликови опозити

Во постапката на толкувањето на ликовите мошне е важно да се елаборира и прашањето на нивниот меѓусебен однос, односно да се види како тие функционираат кога се поставени во опозиција еден кон друг. Во *Црно семе* има ликови кои меѓусебно се надополнуваат. Така, Ангелина ја има функцијата лик-рефлектор во однос на Доне. Таа со своите атрибути го надополнува, го „осветлува“ неговиот лик. На пример, податокот (информантот) дека таа е жена на Доне имплицира (покажува) дека Доне е женет. Ликот на Ангелина функционира и како актант-помошник на Доне - му дава сила и го охрабрува кога му е најтешко, односно кога безмилосно го малтретираат и го тепаат Скалумбакис и Маки.

Меѓусебно се надополнуваат и ликовите на Доне и Христос. Тие имаат повеќе заеднички елементи. И двајцата имаат недостиг (хендикеп) - Доне нема влакна на главата, Христос нема доволно „месо на коските“ (многу е слаб). Доне е премногу забележлив во стројот поради својата гола глава, а и Христос е премногу забележлив поради својата висина (тој е највисок од сите затвореници). И Доне и Христос не попуштаат пред притисоците и малтретирањата и не потпишуваат ништо. И двајцата собираат муви (вршат иста предикативна функција) за да му ги избројат на Маки итн.

Во функционална опозиција во романот се поставени и ликовите на затворениците од една и ликовите на капетанот Скалумбакис и потпоручникот Маки од друга страна. Тие две групи функционираат меѓусебно како актант-противници. Скалумбакис и Маки се обидуваат на разни начини да ги натераат затворениците да потпишат. Од друга страна, затворениците се обидуваат, исто така, на разни начини да ги избегнат малтретирањата и да го избегнат потпишувањето. Едните се чувари, другите се затвореници. Нивните предикативни (дејствителни) функции се насочени од едните кон другите и обратно. Се преплетуваат нивните наративни улоги.

6. Нефункционални предикативни јадра

Во рамките на дејствителноста (предикативните функции) на ликовите во *Црно семе* се забележливи неколку неефектни предикати¹⁰⁹ кои ги определуваме како нефункционални предикативни јадра. Станува збор, всушност, за дејствија на ликовите кои остануваат без никаков резултат, односно постапки кои немаат никаков ефект. Нивната функција, како што ќе покажеме подоцна, се вклопува во севкупната идејна структура на романот.

Првото нефункционално предикативно јадро е наративниот сегмент во кој војниците-затвореници носат песок од морето со цел да ја покријат земјата што ја уредуваат и таа да не се растура. Песокта ја носат по наредба на Скалумбакис. Откако ќе ја донесат песокта (завршена предикативна функција), ноќта ветрот ќе ја растури истата песок по целиот остров (залудна предикативна функција). Работата на затворениците нема никаков ефект.

¹⁰⁹ Да се разбереме: ние овде зборуваме за неефектност (нефункционалност) на дејствата на ликовите, а не за неефектност на овие предикативни функции во наративната структура на романот. Тие предикати се, и тоа како, ефектни во структурата на романот и имаат мошне значајни и мошне функционални наративни вредности.

Понатаму, затворениците дигаат бунт со цел да се подобрат условите во кои тие живеат (храна, вода и друго). Бунтот ќе биде задушен, а многумина од затворениците ќе бидат убиени при неговото смирување. Оние што ќе останат живи ќе бидат сурово малтретирани од Скалумбакис и Маки. Повторно дејствителност без ефект.

Црквата што ја градат затворениците на островот, меѓу кои и Христос, треба да им ја врати надежта, но и да им донесе спас. Христос верува дека црквата ќе им помогне да се спасат од островот, односно од затворот. Токму затоа и Христос се внесува со сета своја душа во нејзиното градење. На крајот, Христос ќе сфати дека ни црквата, ни светците од иконите не можат да им помогнат, па затоа ќе ги испокрши сите икони. И градењето на црквата, значи, за затворениците е „јалова“ предикативна функција.

Христос собира муви за да му ги изброи на потпоручникот Маки кој му ветил дека по тоа ќе му го даде писмото од жената. Христос на двапати ќе го полни ракавот од својата кошула со муви (удвоена предикативна функција), но Маки нема да биде задоволен и нема да му го даде писмото на Христос. И оваа дејствителност на Христос е без ефект.

Само по себе се наметнува прашањето која е наративната функција на ваквите нефункционални предикативни јадра во романот *Црно семе*. Одговорот на ова прашање е поврзан со проблемот на целокупната идејна содржајност на овој прозен текст на Георгиевски.

7. Интенцијата/ Намерата на авторот

Црно семе на Ташко Георгиевски е роман за крајно нечовечкиот терор на грчката монархофашистичка власт врз Македонците, но и врз сите оние кои му се противат на режимот. Во структурата на романот се разработуваат сите методи, сите средства со кои се користел овој фашистички режим за да опстои на власт и за да ги уништи сите свои непријатели. Безмалку на маргините од секоја страница на романот може да се прочита тезата која вели дека „целта ги оправдува средствата“.

Затворениците поминуваат низ најтешките премрежија, ги доживуваат најсверските измачувања и понижувања, се уништува во нив и последното делче од човечкото достоинство. Тие дури и се принудуваат да работат крајно бесполезни и излишни работи - носењето на песокта од морето, градењето на црквата, собирањето муви. Тоа се, како што покажавме, јалови дејства, дејства кои не носат никаков ефект, никаков резултат. Нивната функција е да ја прикажат крајната перфидност на режимот кој има за цел да ја уништи во човекот (таква каква што е) смислата на постоењето. Да го доведе поединецот до работ на бесмисленоста на човековиот живот. Целта е да се уништи духот на затворениците, да се скрши нивната желба за отпор и потоа да се добие она што се бара од нив - да потпишат.

Но, романот носи во себе и една друга, една поинаква идејна димензија. Многумина од затворениците кои се подложени на тортурата сепак не потпишуваат. Не поткликнуваат пред измачувањата. Тоа говори за безмерната сила на човековиот дух и за бескрајноста на човековата желба да истрае пред тешкотиите. Наративниот дискурс во *Црно семе* завршува со надежта на Доне дека ќе издржи и дека еден ден ќе се извлече од „островот на измачувањата“. Тоа, секако, зборува за неуништливоста на човековиот дух и за силата и издржливоста на поробениот и тероризиранiot човек.

III Книжевната критика за романот „Црно семе“

Македонската книжевна критика уште со самото појавување на *Црно семе* даде, може да се рече, позитивни судови за овој роман на Георгиевски. Оценките беа дека станува збор за *редок роман*, дека е *вредно осџварување*, дека *Црно семе* има *мошне кохеренџна романескна драматџурџија*, дека романот има *едносџавна композиџиска сџрукџура*, дека тој се карактеризира со *едносџавносџ во раскажувањеџто* и со *композиџона сџеџнајосџ*, дека *сликаџта и коменџароџ на сликаџта, симболџоџ и коменџароџ на симболџоџ* се основните конституенти на творечката програма, дека *човекоџ*¹¹⁰ на *Георџиевски* се *преџознава меџу илџадници слични војни, беџалци, џубиџници, иовраџници* итн.

Георги Старделов, еден од подобрите познавачи на творештвото на Георгиевски, воведувајќи ја својата елаборација за романот *Црно семе* се обидува да го детерминира сиот раскажувачки опус на авторот: *Целокуџноџо раскажувачко и романсиерско дело на Ташко Георџиевски можеме да џо оџределиме како иџџраџа џо нашиџоџ соџсџвен иденџиџџеџ. Во случајџоџ на џрознаџта уменџносџ на Георџиевски се рабоџџи, всушносџ, за една неџзина јарка и мошне авџоџџоно изразена џемаџска и филозофска сџеџфика, која на најсуџесџивен уменџнички начин доџде до израз џокму во 'Црно семе' - низ секој неџзин реџо да зрачи една џешка и крвава борба на неџзинџе јунаџи џроџив насилнаџта национална унификаџија, џроџив националноџо и човечко обезличување, џроџив оџџуџвањеџто на човекоџо од неџвоџоџ национален иденџиџџеџ како најџесџок и најбруџален аџџак врз човечкаџта личносџ воџиџџо.*¹¹¹

Во *Црно семе*, значи, според критичките изводи на Старделов, приматот го имаат предикативните актантни функции и тоа оние кои подразбираат дејство на ликот коешто е насочено кон тоа да си го обезбеди, односно зачува, сопствениот, личниот интегритет. Тоа би имплицирало дека Старделов смета оти во романот доминираат процесуалните наративни искази (дејствата) над стазисните наративни искази (описите). Се потврдува ова и во понатамошните негови тези кога експлицитно го потенцира својот претходен став: *Елеменџиџе на џџа џраџична, џеколна и нескроџлива одисеја џ вџисна на џрознаџта уменџносџ на Ташко Георџиевски еден доминанџен кинесџеџички белеџ. Сџ во оваа џроза е во движење. Во сџџе романи, како и во сџџе раскази на овој авџор, сџ е на некој недоџден, неизвесен и недосџаслив џџџ.*¹¹²

При одредувањето на главниот јунак во романот, Старделов креира еден теориско-критички композит - масата. Според него *масаџта живее како еџносџвена целосџ*.¹¹³ Сепак, покрај главниот јунак, се izdelуваат неколку впечатливи ликови, меџу кои два стожерни, а тоа се Доне и Христос. Старделов тврди дека преку овие два лика авторот ја открива и ја развива главната идеја на романот, а тоа е дека човечкото достоинство не можат да го скршат никакви форми на насилство. Семите коишто тој ги регистрира за овие два лика се: прости, горди, македонски селани, стоици, непокорни, храбри, од прометејски ков. Според аналитичките сознанија до кои доаѓа Георги Старделов, основниот судир во романот е судирот меџу начелата на доброто и злото. Вложувајќи ја ваквата своја теза како критичка вредност, Старделов го изведува заклучокот за романот: *Од сџановиџџеџто на оџкривањеџто*

¹¹⁰ Неопходно е тука да потсетиме дека старата, традиционална македонска книжевна критика го поистоветуваше ликот со личноста, без да се зема предвид дека ликот не мора секогаш да биде личност, односно дека ликот не мора секогаш да биде антропоморфен.

¹¹¹ Георги Старделов, *Црно семе* - или во потрага по идентитетот, поговор во Ташко Георгиевски, *Црно семе*, Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга, Скопје, 1980, стр. 109.

¹¹² Исто, стр. 111.

¹¹³ Исто, стр. 113.

на човечкиот свет на нашата цивилизација токму низ овие сировинности, романот 'Црно семе' претставува суштествен уметнички показ за потврдувањето на човекот во човекот, за неговиот прометейски дух - низ возвишениот отпор кон силите на злото, кон силите што се стремат да го обесчовечат и понижат да го сочува и одбрани својот изворен човечки идентитет. Во тоа е токму големата хуманистичка вредност на овој редок роман.¹¹⁴

Со посебен рафинман Георгиевски го збогатува македонскиот роман со современи теми. Тој создаде нов книжевен појоним, со оглед на тоа дека сите романи им ги посвети на драматичните збиднувања во некои на граѓанската војна во Егејска Македонија, како и на воениите збиднувања на широкиот балкански и европски простор¹¹⁵ - наведува Радомир Ивановиќ зборувајќи за романите на Георгиевски, а во тие рамки, се разбира, и за *Црно семе*. Структурата на романот на Георгиевски тој ја определува како проза со базична документарност на која ѝ се додаваат фантастични претстави и додава дека тоа придонесува за создавање на фикционална проза, односно за процес на симболизација и метафоризација. Како и Старделов, и Ивановиќ забележува дека романите на Георгиевски (значи и *Црно семе*) го покажуваат на широк план судирот меѓу доброто и злото, процесот на очовечување и расчовечување низ маките на модерниот пекол што го создала современата цивилизација. Во таа смисла Ивановиќ потенцира дека основна тема во романот *Црно семе* е борбата против сите видови насилство. За ликовите се тврди дека влегуваат во наративната програма веќе оформени, дека тие помалку се развиваат, а повеќе ги потврдуваат своите животни определби. Според Радомир Ивановиќ, во прозното творештво на Георгиевски се обновува митот за страдањето на еден дел од македонскиот народ, а во средиштето на авторовото интересирање секогаш се егзистенцијалните проблеми - и националните и индивидуалните. За проблематиката на врамувањето на романите на Георгиевски во стилска формација (книжевен правец, школа), Ивановиќ наведува: *Делата на Георгиевски во најголем дел му припаѓаат на реалистичкиот роман, со најмалку дека се работи за делумно модернизиран роман на нивниот ниво, како во тематски така и во технички поглед. Имајќи ја предвид оваа особеност на романите на Георгиевски, Гане Тодоровски со право оперира со категоријата 'повисок реализам', макар што според нашието мислење попрецизна теориска одредница за овој вид реализам би била 'интегрален реализам'... Интегралниот реализам придонесе суштествено за радикализацијата, модернизацијата и иновацијата на современиот роман.*¹¹⁶

Во овој свој приод кон творештвото на Георгиевски, Ивановиќ го разработува и прашањето за композицијата на неговите романескни дела. Тој заклучува дека романот на Ташко Георгиевски најчесто е граден врз антитетска основа, како на пример историските документи од една и фантастиката од друга страна, со тоа што двата слоја се испреплетуваат и создаваат нова функционална целина.

Како глобална карактеристика на целокупното прозно творештво на Ташко Георгиевски (а во тие рамки и на романот *Црно семе*) во својата „Историја...“ Миодраг Друговац ја изведува категоријата „отуѓување“.¹¹⁷ Тој зборува за отуѓувањето кое претставува рак-рана на современото човештво. Тој процес на отуѓување, се разбира, е лоциран во ликовите за кои Друговац ги наведува само најфункционалните атрибути, односно етикети (семи). Доне Сувичанов, вели

¹¹⁴ Исто, стр. 115.

¹¹⁵ Радомир Ивановиќ, Егзистенцијалните романи на Ташко Георгиевски, поговор во Ташко Георгиевски, *Црно семе*, том втори, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 222.

¹¹⁶ Исто, стр. 232.

¹¹⁷ Миодраг Друговац, *Историја на македонската книжевност XX век*, Мисла, Скопје, 1990, стр. 564.

Друговац, е еден од илјадниците нелојални војници на кралската грчка војска, нелојални, зашто не сакаат да потпишат дека се откажуваат од Комунистичката партија, односно дека се лојални спрема кралот и Грција.¹¹⁸ Во таа нелојалност на ликовите, особено на Доне и Христос, Друговац го согледува раѓањето на обратниот процес на иморализмот олицетворен во капетанот Скалумбакис и потпоручникот Маки. Доне и Христос се борат за моралот, се борат да го зачуваат својот идентитет, својот личен интегритет, а за да го остварат тоа нужно е да им се спротивстават на мачителите. Така, Друговац ја поставува опозицијата меѓу ликовите во романот *Црно семе*. Од една страна се бескрупулозните монархофашистички старешини кои по секоја цена сакаат да изнудат потпишување, а од спротивната страна се Доне, Христос, студентот Парис и други кои немаат намера да попуштат пред притисоците. На тој начин, имплицитно, Друговац ја поставува тезата дека во романот *Црно семе* се води борба меѓу доброто и злото, меѓу мракот и светлината, а тоа се изводи кои се совпаѓаат со согледувањата и на Георги Старделов и на Радомир Ивановиќ. Сепак, отпорот на Доне и Христос, според Друговац, добива еден поширок социјален признак. Тој отпор како симбол се искачува на пиедалот на општото, на националното: *Тоа шїџо Доне оїсїџојува їросїџум їред насилсїџвоїџо, не дозволуваїќи џа бїде ни нишалка ни закачалка на їџуџоїџо во своїџої бїїї, на иоїширок илан џо симболизира народноїџої неїџокор. Обесениџої Хрисїџос е неџов браїї џо судбина, соучесник во џолематїџа бїїќа за їтриумфоїџо на нивноїџої заеднички морален идеал, доїџолку џовеќе їџраџичен шїџо завршува како и неџовноїџої археїџиї од релиџиозноїџої мїїї, џоследен и наїсилен їџраџичен акценїї на оваа еїска комїџозиција, во која їќїїџуралноїџої еквиваленїї е со асоцијациї на фрески со расїеїџија и искорнатїї очи од манасїџирскиїџе судїџиїџа!*¹¹⁹

Очигледно е од овој исказ на Друговац дека тој креира уште една бинарна опозиција од ликови, но сега излегувајќи надвор од рамките на романот. Поконкретно, Христос од романот *Црно семе* се компарира со Исус Христос од Новиот завет, односно со синот Божји. На оправданоста од ваквиот компаративен извод на Друговац упатуваат неколку значајни заеднички семи на двата лика: исто име, идентични предикативни својства (градење црква), совпаѓања во физичката конституција, слично завршување на животот.

Петар Бошковски е мошне експлицитен и директен кога ги дава своите вредносни судови за романот *Црно семе*. Тој сосема недвосмислено, јасно и без заобиколување вели: *Имїџонира комїџозиционоїџа сїџеѓнаїџосїї на романоїџої 'Црно семе', имїџонира економичноїџа на авїџороїџо во уїџоїџребатїџа на средсїџваїџа шїџо му се џоїџребни џа ни ја їџрансїџонира матїџеријатїџа со целатїџа неїџзїна џоїџресноїџсїї, имїџонираатїї нїзатїџа їџреќрасни раскаџувачки решенија шїџо џи среќаваме во оваа кнїџа. Прифаќаїќи џо ова дело како вредно осїџварување, а од оруѓа сїџрана и како осїџварување шїџо оїїќри нови раскаџувачки можносїїи и їџворечка зрелосїї кај своїџої авїџор, осїџануваме со уверувањеїџо дека Таїќко Георџиевски на ваќов начин ќе не їзрадува и со иднїїџе свої кнїџи.*¹²⁰

И Бошковски, како многумина други кои се занимавале со овој роман, ја забележува борбата на јунаците во романот за зачувување на *човечкоїџо во човечкоїџо*. За Бошковски Доне е упорен и тврд, решен докрај да ги победува страдањата на оваа голгота, телесно нагрден, исмеван и поттурнуван, обичен човек со искрена и мека душа, несекојдневен лик, херој кој цврсто го брани интегритетот на својата душа итн.

¹¹⁸ Исто, стр. 569.

¹¹⁹ Исто, стр. 570.

¹²⁰ Петар Бошковски, Ташко Георгиевски: *Црно семе* (Македонска книга, Скопје, 1966), во Петар Т. Бошковски, *Огледи и критики*, Мисла, Скопје, 1978, стр. 149.

предавник...). Така сејќингојќи, односно неѓовијќе делови се корисјќајќи за движење на приказнајќа најрејќи.¹²⁴

За тоа како е организирана наротивната трансмисија во романот, Андоновски вели дека, во основа, станува збор за *минимален нарајќор*, односно раскажувач кој ретко се решава да се вмешува директно со својот глас. Но, како што додава Андоновски, нараторот често ја усвојува гледната точка на ликовите, односно на Доне, а во помала мера стои „зад“ гледната точка на Христос.

Ќе треба за крај да се нотира и едно полемичко прашање во македонската книжевна критика кое директно го засега и романот *Црно семе*. Станува збор, всушност, за несогласувањата околу прашањето за таканаречената „егејска тема“ во македонската литература. Иако прашањето навлегува само во еден, би рекле дури и маргинален, сегмент на романескната структура (тематскиот модел), сепак несогласувањата беа евидентни. Гане Тодоровски сметаше дека во македонската литература може и треба да се издвои една група романи кои ја засегаат, односно ја обработуваат „егејската тема“ - прогонот на Македонците од Егејска Македонија и нивните патешествија полни со трауми низ тогашните југословенски републики и низ источноевропските земји. Според него, во *нашајќа литејрајќурна наука е воведена катеѓоријајќа **специфично темејќско подрачје***. Нема причини за да не ја прифајќиме оваа добра определба...¹²⁵

Еден од авторите кои пишуваа на таа „тема“, Ташко Георгиевски, авторот на *Црно семе*, не се согласуваше дека може и дека треба да се зборува за „егејска тема“ во македонската литература. Ваквиот негов став Радомир Ивановиќ го образложи со тенденцијата во романите на Георгиевски да се обработуваат теми кои навистина се со национален предзнак, но теми кои го допираат и поширокото, универзалното подрачје.

Сепак, Ташко Георгиевски мошне децидно ја објасни таа своја теза: *Не се сложувам со квалификацијата „егејска тема“*. Пишувам за едно одредено место, за луѓе чии субини меѓусебно се исрејќелејќуваат и за едно историско и сеѓашно време, за едни историски неминовности, во кои се наоѓаат сите тие луѓе. Луѓето се Македонци, живеат на македонска земја. Не е важно што штој дел, штој регион се вика Егејска Македонија.¹²⁶

Гане Тодоровски, и покрај сето ова, децидно се изјасни за „егејска тема“ во нашата литература: *Но, ние, ејќи, штој така не се сложуваме со Ташко Георгиевски - егејската тема за нас, и како чиијќи, и како литејрајќурни кријќичари, е еден нов литејрајќурен штојос, како штој ќе рече Радомир Ивановиќ, ја за мноѓумина од нас коишто се занимаваме со проучување на темејќите на современата македонска литејрајќура, егејската тема е една специфична вредност на македонската литејрајќура и македонскиот роман.*¹²⁷

Како и да е, факт е дека романот *Црно семе* на Ташко Георгиевски уште со самото негово појавување предизвика особен интерес во македонската книжевна критика што секако зборува за неговите високи литературни вредности.

¹²⁴ Исто, стр. 288.

¹²⁵ Гане Тодоровски, Егејската тема во современиот македонски роман, во Гане Тодоровски, Книга нашинска сиреч славјанска, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 261.

¹²⁶ Исто, стр. 258-259.

¹²⁷ Исто, стр. 259.

НАРАТИВНИТЕ СЕГМЕНТИ ВО „ДВЕ МАРИИ“ ОД СЛАВКО ЈАНЕВСКИ

I

Славко Јаневски - живот и литературна дејност

Славко Јаневски (поет, раскажувач, романсиер, сценарист, сликар, еден од втемелувачите на современата македонска литература, академик) е роден на 11 јануари (коложег) 1920 година во печалбарско занаетчиско семејство во Скопје каде што го поминува детството и каде завршува основно училиште. На единаесетгодишна возраст се запишува во гимназијата во Ниш, а по завршувањето го продолжува своето образование во Средното техничко училиште, исто така во Ниш, каде матурирал во 1940 година. Почетокот на војната во 1941 година го затекнува во Белград. Работи извесно време како дрвосечач, како цинко-ретушер и како работник на дунавското пристаниште, а како една од неговите тогашни преокупации која ќе „го држи“ до крајот на неговиот живот ќе му биде цртежот (илустрацијата), односно сликарството. Во мај 1944 година заминува во партизани во Третата македонска ударна бригада во која подоцна станал и комесар. Се борел на планината Козјак.

По завршувањето на војната во 1945 година станува уредник на списанијата за деца *Пионер* и *Тийовче* каде ќе се појават со свои дела првите повоени македонски писатели за деца. Во тоа време кога се чувствува огромен недостиг од учебници и образовни кадри, списанието *Пионер* ќе ја одигра улогата на лектира не само за учениците во Република Македонија, туку и за Македончињата во Пиринска Македонија на кои извесен период по војната им беше дозволено да учат на својот мајчин македонски јазик. Во уредувачката работа на овие две списанија за деца, впрочем, треба да се согледаат корените на натамошниот книжевен ангажман на Јаневски. Тој подоцна станува уредник на списанијата за литература и уметност *Нов ден* и *Современост*, во литературниот весник *Хоризонт* и во хумористичниот весник *Осиен*. Исто така, подолго време Јаневски ќе биде уредник во издавачките куќи „Кочо Рацин“, „Наша книга“ и „Македонска книга“ каде уредувал едичии на странски и домашни автори. Во издавачките куќи „Кочо Рацин“ и „Македонска книга“ стигнува до раководното место - директор. Јаневски е еден од основачите и еден од првите членови на Македонската академија на науките и уметностите од 1967 година. Исто така, тој активно учествува во создавањето на Друштвото на писателите на Македонија во кое е член од 1947 година, а бил и негов претседател. Покрај ова, Јаневски бил член и на Македонскиот ПЕН центар, а ја вршел и функцијата претседател на Струшките вечери на поезијата.

Славко Јаневски почина во јануари 2000 година во Скопје.

Активноста на полето на литературата Јаневски ја започнал уште во 1944 година во редовите на Третата македонска ударна бригада на Козјак кога ги запишува своите први стихови кои подоцна ќе бидат објавени во првата негова поетска збирка под наслов *Крвава низа* во 1945 година. Натаму следува една плодна книжевна дејност која ќе продуцира романи, раскази, песни, литературни творби за деца, патописи, сценарија, полемики, записи и така натаму. Веќе во 1946 година ја објавува збирката песни *Пруѓа на младоста* во коавторство со Ацо Шопов. Истата година (1946) ги објавува двете книги за деца - *Пионери*, *пионерки*, *бубачки* и *шумски ѕверки* и *Расцветани букви*, а во 1948 година е објавена неговата поема за деца со наслов *Милиони цинои*. Следуваат трите поетски збирки *Егејска барујна бајка* во 1949, *Песни* во 1950 и *Лирика* во 1951 година. Една година подоцна, во 1952, излегува од

печат неговиот роман *Село зад седумте јасени* кој тогаш беше прифатен како прв македонски роман. Откако се испроблематизира прашањето околу тоа кој роман навистина е прв македонски роман - дали *Криен живој* на Стале Попов или пак *Село зад седумте јасени* - Славко Јаневски изработи втора верзија на романот *Село зад седумте јасени* и ја објави во 1965 година под наслов *Сџебла*. Во поговорот кон романот *Сџебла*, а во врска со проблематичното прашање за првиот македонски роман, Јаневски запиша: *Ниеден роман не е веќе прв македонски роман на светот. Ниеден јќоа не ќе е. Првотќа книга СЕЛО ЗАД СЕДУМТЕ ЈАСЕНИ ќе ѝ припаѓа на правотќа на историтќајќа. А јас сакав да прераскажам миѓ на хибридни чура, да џи ѝодложам насјанијќе на моитќе денешни сфаќања за романојќи. Ова судитќе нека не ми џо земајќи како олеснувачќа околностќи.*

Како и да е, по првиот свој роман Јаневски ја продолжи својата книжевна дејност и во 1952 година ја објави сказната за деца со наслов *Шеќерна приказна*. Следуваа расказите во книгата *Кловнови и луѓе* објавена во 1956 година, романот *Две Мариш* истата година, па поетската книга *Леб и камен* во 1957 и романот *Месечар* во 1959 година. Истата година беа објавени двете книги за деца - *Сенкајќа на Карамба Барамба* и *Марсовци и џлувци*. Во 1962 година излезе од печат патописната проза *Горчливи леѓенди* како резултат од патувањата на Јаневски во земјите на Африка и Азија. Романот *И бол и бес* беше објавен во 1964 година, а по две години (во 1966) македонската литература беше збогатена со уште една поетска збирка на Јаневски со наслов *Еванѓелие ѝо Ијар Пејо*. Следуваше потоа поетската збирка за деца *Црни и жолти* од 1967 година, а по неа и стихозбирката *Каинавелија* во 1968 година. Со романот *Тврдоѓлави* објавен во 1970 година Јаневски го започна својот прозен циклус за Кукулино во чии рамки се и расказите од книгата *Омарнини* од 1972 година. Четири години подоцна, односно во 1976 година, беше објавена збирката раскази со наслов *Ковчеѓ*, а во наредните години Јаневски се појави со уште три поетски збирки - *Оковано јаболко* во 1978, *Асјројеус* во 1979 и *Змејови за иѓра* во 1983 година. Трилогијата под наслов *Миракули на џрозоморитќа* се појави во 1984 година, а во неа се застапени три романи кои влегуваат во кукулинскиот циклус: *Легионитќе на светитќи Адофонис*, *Кучешќо расиејќи* и *Чекајќи чума*. По нив во 1987 година излезе од печат уште еден роман од циклусот за Кукулино насловен како *Деветќи Керубинови векови*, а во 1988 година Јаневски објави уште две поетски книги - *Глуви команди* (поетски избор) и *Песји шуми* (стихозбирка). Истата година (1988) следуваше повторно роман и тоа повторно во рамките на циклусот за Кукулино со наслов *Чудојтворци*, а наредната 1989 година беше објавен кукулинскиот роман *Рулетќи со седум бројќи* по што следуваше поетскиот избор *Скаменитќиот Орфеј* во 1990 година. И во последната деценија од 20 век Јаневски продолжи со објавување на литературни творби за деца. Во 1991 година беше објавена првата од четирите книги проза во стихови за деца со наслов *Пуитќи Паф*, а преостанатите три книги за Пути Паф излегоа од печат во 1996 година - *Пуитќи Паф во Шумшул џрад*, *Пуитќи Паф џледа од вселенитќа* и *Пуитќи Паф џосјодар на сонитќијќитќа*. Во 1993 Јаневски се појави со уште една збирка раскази со наслов *Зад иќајнатќа враитќа* и со уште една прозна книга за циклусот Кукулино овојпат насловена како *Конитќиненитќи Кукулино*. Последниот роман на Јаневски со наслов *Дејонија* беше објавен постхумно во 2000 година, а во 2003 година му беше објавена и поетската книга со наслов *Измислена иврдина*.

За своето мошне обемно литературно дело Славко Јаневски е добитник на повеќе награди. Неговите биографи како најзначајна ја посочуваат наградата АВНОЈ од 1968 година. За романите *Месечар* и *И бол и бес* ја добива наградата „11 Октомври“, а за *Црни и жолти* наградата „Младо поколење“. Во 1973 година во Марибор ја добива наградата „Курирче“ за неговата литература за деца, а во 1974 година во Нови Сад добива и награда „Змајеве дечје игре“. За поетската збирка

Оковано јаболко Јаневски добива три награди - „Браќа Миладиновци“ на Струшките вечери на поезијата; „13 Ноември“ и награда на железарницата на Сисак. Наградата на Рациновите средби ја добива за трилогијата *Миракули на грозомората*, а оваа трилогија за Кукулино е прогласена како најдобра проза во СФРЈ од 1982 до 1986 година. За книжевен опус е добитник и на наградата на издавачката куќа „Мисла“ од Скопје. Покрај ова, Јаневски добил и две Златни арени на Филмскиот фестивал во Пула за сценаријата на *Волча ноќ* (1955) и *Македонскиот дел од иеколот* (1971).

Поради тоа што романот *Две Марији* се појави во времето на книжевните полемики меѓу таканаречените реалисти и таканаречените модернисти, а со цел да се добие уште подобра претстава за портретот на Јаневски, ќе го пренесеме овде неговото трезвено размислување во врска со тој книжевен спор во македонската литература: *Две Марији и Месечар*. Два романа, условно како една целост и заради едно од главните лица - ојец Симеон, книги што во едно зло време на хисторични конфронтации во нашата литература беа пречекани на шикови во списанија и на јавни читања со дискусии и што беа бранети во списанија и на јавни читања со дискусии... Од причина што авторот нема намера да ги постави на главни проуданиони дни на конфронтирањата од времето на овие два романа, не ги предлага за избор ни своите тежани полемски, памфлетни и хуморески сметајќи дека сета овдешна литература зачекорува зрело кон творешвото и кон времиња на вреднувања во кои крикајќа ќе претставува мудрост и соработка со читателите и исателите, ивек, а помалку или никако врел нож за удар на противнички талори, модернистички или реалистички, кога во првата формација можеле да се најдат и творби на лакиран реализам и кога во втората бил застапуван збор и на една современост и трајност. Зашто, според авторот, во тие дни не се водела битка меѓу вредности и невредности, туку помеѓу интереси, врски, неиреливности, квазиавангардност и квазиреализам, и на една и на другата страна.¹²⁸

Ете така ги оценува Јаневски тогашните конфронтации во македонската книжевност, а за крај кон кусиот опис на неговиот живот и неговата книжевна дејност го приопштуваме и неговото размислување за врзаноста меѓу книжевниот творец и осаменоста: *Осаменоста не можам да ја дефинирам. Не онаа, творечката. Но едно е одамна јасно - исателот сам се раѓа и сам умира. Тој е должен да живее сам, не во сурија.*¹²⁹

II

Романот „Две Марији“ - интерпретација

1. Сиже; 2. Описи/ Дејства; 3. Ментален сејинг; 4. Ликови; 4.1. Хирургот Никола; 4.2. Двете Марији; 4.3. Ојец Симеон; 4.4. Неантропоморфни ликови; 5. Променлив и колеблив нарајор; 6. Ножот - симбол.

Ако е дискутабилно и повеќе од излишно прашањето во врска со тоа кој роман е прв македонски роман (*Село зад седумте јасени* на Славко Јаневски или *Криен живот* на Стале Попов), воопшто не се проблематизира податокот дека *Две Марији* на Славко Јаневски е прв македонски психолошки роман,¹³⁰ барем според традиционалната критичка класификација на романот како литературен жанр. Романот *Две Марији* на Славко Јаневски е објавен во 1956 година, односно четири

¹²⁸ Славко Јаневски, Избор, 1, Најголемиот континент, Наша книга, Скопје, 1969, стр. 8-9.

¹²⁹ Миодраг Друговац, Книга за Јаневски, Македонска книга, Скопје, 1971, стр. 24.

¹³⁰ Христо Георгиевски забележа дека *Две Марији* не е само психолошки роман, но не го негираше фактот дека *Две Марији* е психолошки роман.

години по објавувањето на *Село за седумте јасени* и две години по објавувањето на *Криен живој*.

За *Две Марији* македонската книжевна критика потврди дека станува збор за роман кој се вклопува во реализмот како стилска формација и дека во него се доминантни психолошките романескни елементи. Отуѓеноста се земаше како главна особеност при структурирањето на романот, односно при градењето на ликовите во овој роман на Јаневски.

1. Сиже

Романот *Две Марији* е изграден со помош на една мошне штура фабула, бидејќи акцентот е ставен на психичката состојба на главниот лик, односно на описите, а не на дејствијата. Сижето служи само како основа врз која се гради психолошкиот профил на јунакот. Дејствието се случува во две ноќи, но преку реминисценциите на главниот лик опфатено е многу подолго време и многу поголем простор.

Хирургот Никола е главниот лик во романот. Тој, легнат во креветот во својата соба, размислува за најважните нешта што се случувале во неговиот живот. Размислува и се сеќава на двете Марији кои оставиле голема трага во неговиот живот. Се присетува и на мобилизацијата при агресијата од страна на фашистичка Германија и на збиднувањата од тоа време.

Првата Марија, или Марија број еден, е неговата жена со која има син и која го напуштила од поодамна. Никола најмногу се сеќава на прошетките со неа и на разговорите во неговата соба. Сижето не ги дава експлицитно причините поради кои Марија го напуштила хирургот Никола, но тие може да се насетат во приказната. Сепак, важен е фактот дека Марија заминала и дека Никола се чувствува осамен поради тоа. Во тие сеќавање на Марија број еден се вклопени и настаните во врска со неговото заминување во војска кога е мобилизиран. Тој е капетан во кралската југословенска војска, но и покрај тоа не се напрега многу да ги смири незадоволните војници кои согледуваат дека таа кралска војска се распаѓа и дека тие се предадени. Во тоа незадоволство на војниците ќе биде убиен и еден подофицер, односно поднаредник, којшто му е подреден на капетанот Никола. Смртта на поднаредникот е дадена низ душевната призма на Никола. Понатаму следат сеќавањата за маршот со неколку војници меѓу кои е и распотот Симеон и несогласувањата со него при што ќе дојде до отворен судир меѓу нив двајца. Откако ќе си ги смират страстите го продолжуваат патот и стигнуваат до едно село во кое ќе обезбедат храна и цивилна облека со која ќе можат незабележано да слезат во градот. Додека е мобилизиран, Марија број еден е со него, но подоцна таа ќе го напушти.

Никола размислува во својата соба, а кај него доаѓа распотот Симеон, односно отец Симеон со кого по случувањата од мобилизацијата се спријателуваат. Тие го прославуваат божемниот роденден на отец Симеон и при тоа разговараат и се сеќаваат за случките од времето на мобилизацијата, а Никола веќе почнува со своите реминисценции да ја развива приказната за втората Марија, односно Марија број два. Таа е познајничка на Симеон и Никола, всушност, така ќе се запознае со неа. Во неговата соба се на гости Симеон и Марија број два која намерно ќе ја заборава марамата при заминување за да може повторно да се види со Никола. Утредента таа доаѓа во неговиот стан и започнува нивната љубовна врска. Но, меѓу нив е веќе застанат Симеон, а меѓу нив ќе застане и агентот кој доаѓа во станот на Никола да провери дали Марија број два живее во неговиот стан и дали таа е член на некоја „банда“. Ја приведуваат Марија на сослушување и по тоа нивната врска се прекинува. По извесно време Марија број два доаѓа кај Никола со молба да ѝ изврши абортус. Никола ќе го стори тоа, а таа средба ќе биде нивно последно гледање пред ноќта кога Никола ранет ќе влезе во нејзиниот стан.

Вториот дел од романот, за разлика од првиот, е подинамичен. Никола сега веќе излегува од неговата соба во која се случуваше сето дејствие од првиот дел, се разбира ако се изземат неговите сеќавања со кои дејствието излегува надвор од ограничениот сетинг на неговиот стан. Никола излегува во кафеана само еден ден по запалувањето на германскиот магацин со бензин. Во кафеаната ќе го сретне и ќе го чести еден машинист кому Никола пред две години му ја спасил жената од сигурна смрт. Тие двајцата седнуваат на една маса, разговараат, а подоцна ќе почнат и да пеат. Доаѓа келнерот и ги замолува да не пеат, зашто Германецот, кој е гостин во кафеаната, го загубил својот брат при палењето на бензинските складишта и е многу лут поради тоа. Никола не престанува да пее, а Германецот доаѓа до неговата маса со револвер во раката подготвен да го убие. Во тој момент се појавува Симеон (отец, распоп) кој го смирува Германецот со тоа што му подарува табакера, а на Никола му вели да излезе и да го чека надвор. Од кафеаната Никола и Симеон заминуваат кај братот на Симеон кој го бара Никола за некоја итна работа. Братот на Симеон го замолува Никола да им помогне, бидејќи имаат човек кој е тешко ранет и кому веднаш му треба лекарска интервенција. Ранетиот не смеат да го носат во болница, зашто веднаш би бил уапсен. Никола безволно прифаќа да помогне, иако веќе долго време не работи како хирург, бидејќи му е одземена дипломата поради една негова грешка при што по негова вина умира пациент. Ранетиот има гангрена на ногата и, иако во импровизирани услови, Никола успешно му ја ампутира ногата. Но, по операцијата, сите мора да заминат, бидејќи во тој дел на градот Германците вршат рација. На Никола му даваат еден пиштол и му велат да си оди дома. На улица го среќаваат двајца германски агенти и бидејќи е полициски час го запираат, а тој место да се легитимира, пука во нив и бега во ноќта. Двајцата агенти го бркаат и пукаат во него. Еден куршум завршува во неговото рамо, но тој сепак успева да им се скрие на агентите во една куќа која е напуштена и сета во урнатини. Никола е многу далеку од својот стан и не смее да ризикува во ноќта кога е полициски час да оди до дома. Затоа се решава да се скрие кај Марија број два која живее во близина. Тој оди до нејзиниот стан, но патем ќе го сретне еден германски офицер кој придружува една дама. Никола ќе го убие офицерот со пиштол и по тоа успева да стигне до станот на Марија. Таа го прима внатре и откако тој ќе легне во креветот веднаш ја губи свеста. Кога ќе се разбуди, Никола над себе го гледа агентот кој од ноќта кога во неговиот дом ја приведуваат Марија број два, станува нејзин љубовник. Никола мисли дека Марија го предала, но подоцна сфаќа оти агентот сосема случајно дошол во станот на Марија. Агентот го малтретира Никола и го распрашува кој пукал во него и со кого е поврзан во градот. Марија е гневна поради тоа што агентот го тепа Никола, таа го зема пиштолот и го убива фашистичкиот агент. Никола останува со размислата дека во тие две бурни ноќи тој се пронашол себеси. Така и завршува романот *Две Марији* - со себенаоѓањето на хирургот Никола.

2. Описи/ Дејства

Две Марији е роман во кој доминираат описите над дејствата. Оваа констатација особено се однесува на првиот дел од романот - „Ноќ прва“. Дејствијата се сведени на минимум, а на описите им е даден огромен простор. Ваквата раскажувачка постапка на авторот е разбирлива, зашто станува збор за роман на психолошки состојби, роман во кој се елаборирани размислувањата на хирургот Никола. Описите се ставени, значи, во функција да го изградат основното ткиво на романот, а тоа е душевната (психичката) состојба на главниот лик. Романот навистина започнува со една мошне предикативна сцена - убиство, но не треба да се заборава дека станува збор за сеќавање, односно навраќање на главниот лик во детството. Тоа значи дека дејствителноста е во неговиот ментален сетинг, а не во неговото „реално“ опкружување. Ваква дејствителност се јавува и подоцна кога

Никола се сеќава на деновите од мобилизацијата. Но, овие предикативни функции имаат улога да ја надополнат, да ја доизградат сликата за душевната состојба на ликот. Тие дејства се дел од неговото сеќавање, додека дејствителноста од таканаречениот наративен презент е сведена на минимум. Никола е легнат во својот кревет, размислува, пие и разговара со отец Симеон - така може да се детерминира евентуалната предикативност во првиот дел на романот.

Поточно речено, станува збор за наративна структура во која доминира дијалогот на ликот со самиот себеси, или пак кажано со психолошкиот речник, внатрешниот монолог. Никола комуницира во мислите со себеси. Тој, може да се рече, разговара во мислите, дискутира па и полемизира со своето второ јас:

Не сум сѝискал никоѓо околу врајќ, рече, никој не чукаше. Тоа е само болна најреѓнајосѝ, висок најон на мозокојќ, недоразбирање на двајца во мене. Тоа, нишѝо оруѓо.¹³¹

И, иако често во таа внатрешна комуникација ги внесува и двете Марији, и Симеон и други ликови, сепак нарацијата се сведува на внатрешен монолог, зашто и кога Никола „им допушта“ и на другите ликови да зборуваат во него, тој и тогаш ги нагласува своите гледишта, ставови, своите размислувања. Во така поставената наративна структура, описот е тој што доминира, што ја пополнува раскажувачката програма.

За да нема никакви забуни, ќе треба да потенцираме дека овде ние не зборуваме за описот разбран само како опишување на пејзаж. На крајот на краиштата во романот воопшто и не доминира пејзажот. Ние овде зборуваме за она што нараторите го дефинираат како стазисни наративни искази - искази во кои дејството е сведено на минимум:

Сеќавањето кајеше ѝихо и рамномерно. Ги исѝиснуваше оу каналиѝе на свесѝа, кајка ѝо кајка, ѝродуваниѝе денови. Кајкиѝе се леја еона во оруѓа и образуваа мајна баричка. Оу неа како иреѝчувсѝиво изронуваше неговата сурбина. Знаеше ушѝе ѝолку дека мноѓу оу сеѝо ѝоа не сфаќа и мислеше, сѝ може да се сфаѝи само еонаш, во оној миѓ коѓа ќе иресѝане да се сфаќа, коѓа ќе се заколе смеаѝа, еонаш коѓа времето ќе се замрзне на својој ѝаѝ и ќе осѝане скаменето како сѝоменик на човековото несфаќање. Не знаеше и не се бореше да знае сонували или ѝовѝорно доживува или сеѓа за ѝрвѝаѝ влеѓува во оној насѝан шѝо можеби еонаш ѝо доживеал само како мисла, како колебаосѝ, како ѝуѓ насѝан, шѝо расне во асоцијации на сеѝилаѝа - оу линија или звук или мирис, или сѝ заедно, и сѝоу како недоѓледен ѝламенен сѝолб забуан во ѝемнинаѝа. Како вжарен нож.¹³²

Од цитираниот наративен исказ е очигледно дека Јаневски во *Две Марији* направил обид да го метафоризира својот израз, односно да го метафоризира раскажувањето. Така, на пример, воспоставена е аналогна врска меѓу *сеќавањето* и *кајкиѝе*. Метафората функционира по принципот на сличност. Јасно е дека во овој раскажувачки сегмент се наоѓа сличноста меѓу *сеќавањето* (како нематеријална категорија) и *кајкиѝе* (како материјален елемент). Има многу вакви наративни места во овој роман на Јаневски што е уште една потврда за тоа дека при раскажувањето приматот го имаат стазисните наративни искази.

Сепак, ќе мора да се потенцира и фактот дека во наративната програма се инкорпорирани и процесуалните наративни искази, односно дејствата. Тоа, како што веќе констатиравме, е структурален сегмен на менталниот сетинг во првиот дел, но и мошне застапен елемент во вториот дел на романот - „Ноќ втора“. Може да се рече, барем кога зборуваме за прашањето на амбиентот, дека менталниот сетинг е доминанта во првиот дел на *Две Марији*:

¹³¹ Славко Јаневски, *Две Марији*, Месечар, Наша книга, Скопје, 1969, стр. 37.

¹³² Исто, стр. 14.

Марија, ѝаќ ја ѝобара во ѝтемнинаѝа, Марија. Јас сеѝо ѝоа ѝо доживував како некој оруѝ и знаев само едно - сам сум, никој не ме чека. Сам, со чувсѝиво на осаменосѝ и нишѝо оруѝо. Можеби сеѝо ѝоа не беше заради осаменосѝа. Можеби ѝоразоѝ беше во оруѝо. Бев исмеан, ѝоа ли? се ѝраша. Не, ѝоа не, одѝовори. Пророк, ѝоа. Во ѝеаѝароѝ ѝоѝаши ѝоѝодив ѝо сјајоѝ на ѝвоиѝе очи дека ќе сум и сам и осамен, смешен до смрѝ, од оној ден коѝа ќе се враѝам во собаѝа да се заканувам и да му наздравувам на заборавениоѝ ѝалјачо. Пророк!? Заѝоа ли ѝодоцна се враќав кон ѝебе и заѝоа ли се враќам ушѝе? Ме ѝраша еднаш зошѝо не сум ѝилоѝ. Се насмеав. Марија, јас не сум деѝе, реков. Јас мислам на оруѝо. За мене свездиѝе се недосѝижни. Го носам во себе мирисоѝ на болницаѝа како свој крсѝ и не знам какво е ѝоа име ѝилоѝ.¹³³

Со зголемениот квантум на процесуални наративни искази во вториот дел на романот раскажувањето добива во динамика. Во овој дел стазисните наративни искази добиваат секундарна функција. Се добива впечаток дури и дека предикативните функции во вториот дел стануваат доминанта:

Ја извлече деснаѝа рака од ѝеб и без колебање нанишани, не нанишани, ѝо оиѝна револвероѝ во висина на нивниѝе невидливи усѝи кошиѝо рекоа халѝ. Јак блесок ѝи оддалечи, ѝи намали, ѝи сокри од неѝо. Таѝнежоѝ ѝоѝече низ улициѝе како несоѝирлив ѝорој. Тоа беа неколку ѝаѝнежи слеани еден во оруѝ. Ушѝе ѝред да исѝечай и да изгаснаѝ со ѝаѝ удар во некој сио, шлем, или чело, ѝоѝрча чувсѝивувајќи дека нозеѝе се оѝѝ.леѝкувааѝ од жициѝе на мракоѝ.¹³⁴

Во основа, во првиот дел на романот доминираат описите (односно стазисните наративни искази), додека во вториот дел на романот и описите и дејствата (односно процесуалните наративни искази) се застапени, условно кажано, во подеднаква мера.

3. Ментален сетинг

Наједноставно кажано, менталниот сетинг го подразбира просторот, односно амбиентот којшто се креира во умот на ликот. Тука, пред сѝ, се мисли на сеќавањата, спомените на ликот, а во рамките на менталниот сетинг спаѓаат и соништата како производ на менталната структура на индивидуата. Романот *Две Марии*, како што погоре веќе беше кажано, изобилува со ваков амбиент. Тој е доминанта во раскажувачката структура.

Основната, базичната композиција на романот, всушност, е исконструирана со помош на менталниот сетинг. Факт којшто ја потврдува ваквата теза е тоа што *Никола се сеќава*. Главен конструктор на наративната програма се реминисценциите на главниот лик - хирургот Никола. Дури во одделни раскажувачки сегменти се применува и принципот на вметнување на нов ментален сетинг во оној ментален сетинг со којшто се гради наративниот исказ. Тоа е, поедноставно кажано, вметнување на сеќавање во сеќавање. На пример, кога Никола размислува во својот кревет за случувањата во планината по мобилизацијата, тој ќе се сети дека во планината се присетувал на Марија:

Тоѝаши му се сѝори, или некоѝаши оруѝѝаѝ, но секако ѝаму на ѝланина, ѝред или ѝо средбаѝа со бившиоѝ боѝослов, дека ѝаа му ѝовори, а секој нејзин збор беше како иѝла.

Чекај, ѝи си ѝруб. За каков сјај во моиѝе очи ѝовориш, за какви оруѝи луѝе? Јас само савав ѝриказни, малку ѝовеќе ѝоѝлина и нишѝо оруѝо. Обични ѝриказни ишѝо ќе ѝо ѝокријаѝ еѝароѝ и оние кайки крв на врвовиѝе на ѝвоиѝе чевли. Долѝо ми ѝребаше да ѝи ѝи доближам ѝриѝе сочни сѝебла на дивѝе маслинки, нивниоѝ ноќен мирис. Да ѝи докажам дека ѝреба да ѝи усвоиме, да ѝи украдеме. Не беше лирик, ѝоа никоѝаши не си бил...¹³⁵

¹³³ Исто, стр. 28.

¹³⁴ Исто, стр. 107.

¹³⁵ Исто, стр. 47.

На глобално семантичко рамниште од романот *Две Мариџ* функцијата на менталниот сетинг е да ја исконструира основната наративна цел - себенаоѓањето на главниот лик, хирургот Никола. Тој процес во наративната програма на барање себеси ќе се одвива во главата на Никола, односно во неговиот ментален склоп. На темпоралната оска, минатото и сегашноста се временските категории со чија помош се гради таквиот раскажувачки исказ. Враќањето кон настаните и просторите (предикатите и сетингот) од минатото ја креира сегашноста, а целта е да се обезбеди минимум свест и совест со чија помош ќе се чекори кон иднината. Менталниот сетинг во *Две Мариџ* е инструментот којшто ја обезбедува врската меѓу овие три основни категории на темпоралната оска. Без таа врска и без менталниот сетинг не би можел да се интегрира ликот на хирургот Никола таков каков што е, а тоа секако би се однесувало и за преостанатите ликови. Тоа ќе важи, се разбира, и за предикативните функции. Значи, менталниот сетинг е основниот конструктивен сегмент во рамките на наративната програма на романот *Две Мариџ*.

4. Ликови

Со оглед на фактот дека романот *Две Мариџ* е роман на состојби, односно описи, а не дејствија, сосема е разбирливо што во неговата наративна програма нема многу ликови. Главниот лик е хирургот Никола. Тука се и двете Мариџ - Марија број еден и Марија број два, отец Симеон, односно распопениот богослов Симеон, братот на Симеон, агентот и - толку. Низ призмата на овие неколку ликови е изградена целокупната раскажувачка структура на романот. Во основа, може да се рече дека станува збор всушност за ликови за кои не може да се каже дека се солидно интегрирани, односно изградени. Кај нив нема мноштво од семи, а „најскапата сема“ - портретот - воопшто не е присутна.

Покрај овие ликови, во структурата на романот фигурираат и одреден број на таканаречени неантропоморфни ликови кои се појавуваат во улога на актанти во наративните искази. Нивната функција е да ги надополнуваат, да ги осветлуваат антропоморфните ликови.

4.1. Хирурџоџ Никола

Ќе се обидеме да направиме глобален попис на семите (атрибутите, етикетите) со кои се интегрира главниот лик, а кои се расфрлани од првата до последната страница на романот *Две Мариџ*. Целта е да се види дека ликот не изобилува со интегративни значенски единици што само по себе значи дека станува збор за бледо изграден лик, или пак во крајна мера за лабилен лик. Основните семи кои успеавме да ги издвоиме од целокупната наративна програма се следниве: *живееше за двајца - во неџо живееја двајца* (12)¹³⁶; *несреќен* (13); *има џриесей и џей џодини* (13); *болен* (14); *вознемирен* (15); *љубоморен* (15); *Никола* (17); *џосџодин каџейџан* (20); *лекар, хирурџ, мобилизиран* (23); *во неџо има двајца* (37); *џрезасџейен, несџџирлив коџа е најненуџен, бескарактџерен комеџџџанџџ, хиена, чакал* (38); *не беше сиџурен, беше сиџурен* (50); *Докџџор Мрак* (67); *измамен човек, лекар* (72); *џџој џиешеш секоџаш* (73); *џџџан* (92); *не е веќе лекар* (94 - 95); *без диџлома - диџломаџџа му ја зеле* (95); *сонува нож* (109); *измамен* (123); *се наоџа себеси* (129).

Од приложените семи најпрво е очигледно дека станува збор за одреден степен на дуализам, односно биполарност на ликот, двојство. Во него има двајца. Врз основа на ваквиот интегрант (двојство) на ликот Јаневски и ја гради композицијата на романот преку внатрешниот монолог на главниот лик - хирургот Никола. Меѓу тие двајца во Никола, впрочем, се води „диџалогот“ којшто е базично ткиво на романот. Биполарноста на ликот се согледува и во други семи. На пример: Никола е

¹³⁶ Во заграда се наведуваат страниците од романот каде се наоѓаат семите. Користено е веќе цитираното издание на *Две Мариџ*.

хирург, но потоа тој не е хирург - одземена му е дипломата; тој е истовремено и несигурен и сигурен; тој е и цивил и војник и така натаму.

Лабилноста на главниот лик се согледува и преку неговите разновидни трансформации. На почетокот тој е *Никола*. Потоа е *Доктор Мрак*. Значи, го среќаваме истиот лик со поинаква деноминација, со друго име. Понатаму, на почетокот тој е *хирург, лекар*, а потоа го среќаваме во наративниот израз како *господин кайејан*. Во првиот дел на романот тој е легнат во неговиот кревет и размислува без некоја особена желба за акција. Тој е крајно пасивен, непредикативен. Во вториот дел веќе го гледаме ликот на Никола со динамични предикативни перформанси. Тој буквално стапува во акција па дури и пука во двајцата агенти коишто ќе му го попречат патот во темната ноќ. Тој некогаш умее и знае да ја изврши неопходната дистинкција во неговата глава за двете Марији, но понекогаш ги поистоветува и вели дека, всушност, не се две, туку е една Марија. Ваквата трансформација од *прејознавање* кон *непрејознавање* има во себе психолошки карактер што е уште една потврда за тезата дека во *Две Марији* доминираат психолошките структурни компоненти.

Посочените значенски единици, односно семи на главниот лик, ја имплицираат неговата отуѓеност не само од себеси, туку и од другите индивидуи. Неговата пасивност е индиција за неговата временска и просторна изгубеност (или загубеност), а ова го потврдуваат и неговите чести талкања (имагинарни) од едно време во друго, од еден простор во друг.

Хирургот Никола ќе направи грешка во неговата професија со трагични последици - по негова вина умира еден од пациентите. Поради тоа тој губи една сема - од хирург станува не-хирург, од лекар станува не-лекар. Тоа е процес на „празнење“, односно дезинтеграција на ликот на Никола. Неговото повторно интегрирање од не-хирург во хирург бара адекватна наративна предикативност. Никола ќе треба да спаси живот (хируршки) за да ја добие повторно изгубената етикета „хирург - лекар“. Предикативноста, односно дејствителноста, е оној наративен елемент кој повторно го интегрира ликот. Во дејствителноста на Никола, всушност, се темели крајниот нарративен ефект од романот, а тоа е себенаоѓањето на главниот јунак. Тој не се наоѓа себеси во менталниот сетинг (иако менталниот сетинг има една подготвителна функција за тоа), туку се наоѓа себеси во сопствената „актива“ во вториот дел на романот. Трансформациите и дезинтеграциите се наративни влогови со чија помош на крајот ќе се изгради, односно ќе се интегрира еден релативно стабилен лик. Може да се рече дури и дека хирургот Никола го изодува тешкиот иницијациски пат на неопходното социјално вклопување во заедницата.¹³⁷

4.2. *Двете Марији*

Станува збор за два лика чии множества од етикети (иако сиромашни) во огромна мера се преклопуваат. Тоа значи дека примарно својство на двата лика ќе биде нивната лабилност. Како формални показатели на нестабилните ликови Филип Амон ги посочи пред сè наративните појавности кои подразбираат прво, ист лик кој има забележително различни имиња и второ, различни ликови кои носат исто име.¹³⁸ Овде имаме два лика кои носат исто име - Марија. Но, покрај оваа заедничка сема, двете Марији имаат и други семи (етикети) со кои тие два лика се поистоветуваат. На

¹³⁷ Треба овде барем бегло да се потсетиме на фактот дека почетокот на романот *Месечар* нуди експлицитни информанти за крајот на романот *Две Марији* и за крајот на животот на Никола. Тоа е јасно од монолотот на Марија број два во присуство на отец Симеон: „Војна е. Го прогонеше ноќва германска патрола... Стрелаа и го ранија. Дојде да се засолни кај мене... Агентот го најде овде и го уби. Потоа и јас стрелав. Сега се обајцата мртви“. Значи, Никола умира, но тој умира во акција како херој. Тој се бори. Во тоа е подлогата на себенаоѓањето на Никола.

¹³⁸ Филип Амон, За еден семиолошки статус на ликот, во Теорија на прозата, избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 266.

пример, двете Марији се поврзуваат со Никола - двете се „негови жени“ (едната сопруга, другата девојка). Сетингот којшто е поврзан со ликовите е идентичен и за двете Марији - собата на Никола, местото кај трите маслинки во паркот, менталниот сетинг на главниот лик и така натаму. Ликовите на двете Марији се доближуваат еден кон друг и со експлицитните вербални предикати (во случајов размислувања) на Никола кој често за нив вели дека, всушност, се еден лик:

Да не се грижам ли? праши ѓласно и се улови дека вијорајќа Марија ја смејаше за првајќа... (87); ...Беше војна, луѓето околу нас умираа. Свири на виолина, рековите двете, ти еднаш и ѓаа многу по тебе, и мислев дека тије две вечери се една вечер и дека обејќа Марији се една Марија (91); Марија, Марија... Која Марија? се праши. И не знаеше која. Чекореше кон една Марија. Зашиќа обејќа Марији беа сеѓа за неѓо само една Марија. Како поим на живојќи и смрјќи, како име, како соѓоворник во неѓовајќа осаменост. (116).

За дестабилизацијата на двата лика во рамките на еден наративен исказ придонесуваат и таканаречените перифрастички деноминации, односно описни именувања од типот *ѓаа шќо ѓе најушиќи* и слично:

Го молеше: „Чекај, не ѓовори. Коѓа си ѓијан, ѓо чувствувам нејзинојќа присусќво“.

Се покаја после, но поѓаш праши - „Чије присусќво?“ и ѓламна од прснајќајќа жица на нејзинојќи ѓлас.

„Присусќвојќа на ѓаа шќо ѓе најушиќи“.¹³⁹

Сепак, наративните искази во романот нудат експлицитни и имплицитни дистинктивни семи со чија помош може да се издиференцираат меѓусебно ликовите на двете Марији. Се разбира, најфункционална сема во таа смисла е деноминацијата со нумерација - *Марија број еден* и *Марија број два*, или пак *првајќа Марија* и *вијорајќа Марија*. Таква функција имаат и разликувачките етикети кои се ставени во улога на информанти за врската меѓу двете Марији и Никола. Марија број еден е *поранешна сојуѓа* на Никола со која тој има син, а Марија број два е *сеѓашна* и *поранешна девојка* на Никола. Исто така, појавноста на двете Марији во наративната програма врши дистинктивна функција. Марија број еден фигурира само во менталниот сетинг, додека Марија број два покрај тоа што се јавува во менталниот сетинг на Никола, се појавува и во постоечкиот „реален“ сетинг во рамките на раскажувачката структура на романот.

Генерално, ликовите на двете Марији поседуваат доволно етикети со кои меѓу себе се издиференцирани. Нивната појавност во романот е аналогна со појавноста на „двајцата“ во ликот на хирургот Никола со што се создава една симетрична опозициска паралела во наративната структура. Двете Марији се огледало на биполарниот ментален склоп на ликот на Никола. Ваквата поставеност на раскажувачките единици создава еден кохерентен наративен продукт.

4.3. Ошќе Симеон

Овој лик влегува во наративната програма на *Две Марији* со една општа деноминантна сема - *ѓосќинојќи*. Велиме општа деноминантна затоа што со неговата прва појавност тој не е именуван (деноминиран) со лично име (антропоним), ами со етикетата (атрибутот) *ѓосќин* која овде ја добива привремената улога на примарна сема за ликот. Тоа што еден лик во старт се означува со една етикета од општ (а не конкретен) вид секако имплицира дека би можело да станува збор за лабилен, или пак за дестабилизирани лик. Ваквата теза ќе се покаже како точна во понатамошната раскажувачка структура во која *ѓосќинојќи* добива и други значенски единици кои го осветлуваат како крајно деградиран лик. Така, на ликот ќе му се припише уште една перифрастичка деноминантна сема - *прошаднајќинојќи боѓослов* којашто веќе дава квалификатив за него. Од овој синтагматски атрибут за ликот може да се

¹³⁹ Славко Јаневски, *Две Марији*, Месечар, Наша книга, Скопје, 1969, стр. 65-66.

изведат повеќе други атрибути (етикети, семи) за него: Во еден период од својот живот тој бил богослов, односно свештено лице, но сега веќе не е; Тој или сам се откажал од богословството или пак поради некоја грешка или скандал бил протеран од свештеничкиот ред. Атрибутот *ироиоднај* имплицира дека станува збор за втората можност - дека тој е протеран; Ако е тоа така, тогаш на овој лик може да му се припише и етикетата *неморален*, со оглед дека независно од тоа каков е неговиот пропуст или неговата грешка, јасно е оти станува збор за неморален чин и така натаму.

Мошне е интересно воведувањето на овој лик во нарацијата. Тој, всушност, се појавува во романот со влегување во собата на Никола. Значи, тој истовремено влегува и во собата и во нарацијата. Ваквата идентичност на ниво на две различни рамништа во раскажувачката структура (едното е семантичко, другото синтаксичко) ја демонстрира уште еднаш кохерентноста на овој роман во сите негови слоеви.

Во понатамошниот тек на раскажувачкиот исказ овој лик веќе ја добива својата антропонимска деноминантна сема. Тој е *ојец Симеон*. Тој, всушност, веќе не е отец. Тој е, како што видовме, пропаднат богослов, што секако значи дека етикетата *ојец* не е компатибилна со неговата пропаднатост како богослов. Факт е дека тој е распопен, независно од тоа на кој и на каков начин. Но, во наративната структура овој лик и натаму ќе ја носи етикетата која едноставно не му припаѓа. Целта е да се потенцира неговата поранешна морална деградираност која би можела да имплицира идентична актуелна психичка состојба на истиот лик. Еден наративен детаљ оди во прилог на ваквото наше тврдење, а тоа е квазироденденот на отец Симеон. Тој доаѓа кај Никола со лагата дека му е роденден и дека треба да го прослават тоа, односно да се напијат. Значи, отец Симеон лаже. Двете етикети - *ојец* и *лаже* - не се меѓусебно компатибилни, или кажано поедноставно, не одат заедно. Оној што е отец не треба, не може и не смее да лаже. Оној што лаже не треба, не може и не смее да биде отец. Логичките параметри укажуваат на тоа дека еден лик не може истовремено да биде отец и да лаже. Но, отец Симеон е тоа. Се потенцира, ќе повториме, на таков начин неговата деградираност.

Отец Симеон се појавува истовремено во два различни сетинга. Едниот амбиент е собата на Никола во која се јавува како отец Симеон, а вториот амбиент е менталниот сетинг на Никола во кој се појавува како пропаднат богослов и како мобилизиран војник. Поточно, додека пие со отец Симеон во својата соба, Никола си приспомнува за првата средба со отец Симеон во планина кога биле мобилизирани. Ваквата истовремена појавност на еден ист лик во два различни сетинга би можеле да ја определеме како ментално-наративна трансмисија на ликот. Тоа во рамките на раскажувачката структура ја имплицира секако лабилноста, непостојаноста на овој лик.

Ликот на отец Симеон има уште една мошне значајна улога во нарацијата на *Две Мариш*. За него може да се рече дека му е лик-рефлектор на Никола. Преку отец Симеон се надолува сликата за ликот на Никола. Онака како што е деградиран (распопен) отец Симеон, така е деградиран и Никола кој е не-хирург, не-лекар, кому му е одземена дипломата. На отец Симеон му е одземена мантијата, на Никола му е одземена дипломата. Преку ликот на отец Симеон ѝ се става акцент на една сема која му припаѓа на Никола - тој е деградиран како хирург, но со тоа е деградиран и како човек. Тоа, секако, значи дека на Никола може да му се припише етикетата аморален, исто како кај ликот на отец Симеон.

4.4. Неанџројоморфни ликови

Во романот *Две Мариш* ваквите ликови се јавуваат, пред сè, во улога на актанти и тоа најчесто во улогата на помошници и противници. Постапката на таканареченото „оживување на предметите“ е ставено во функција да ги пополни наративните празнини и да обезбеди последователен раскажувачки тек. Така, на пример, *свилената марама* којашто Марија број два ќе ја заборава во станот на Никола игра улога на актант-помошник на ликот на Марија број два. Таа, како

субјект, има намера (желба) повторно да се сретне со Никола, односно повторно да дојде во неговиот стан. За да ја оствари својата намера, Марија број два ја заборава (намерно) свилената марама во неговиот стан. Тоа (заборавената свилена марама) ѝ озвозможува (ѝ помага) да ја оствари својата желба. Несомнено е дека свилената марама овде е во актанцијалната куќичка помошник и овозможува најмалку една предикативност на ликот Марија број два.

Слична функција има и *сребрената табакера* со чија помош (значи помошник) отец Симеон ќе успее да го спаси Никола од разгневениот германски војник. Во моментот кога расправијата меѓу Германецот и Никола во кафеаната ќе достигне кулминација се појавува отец Симеон кој со динамични актерски гестови ќе му ја понуди сребрената табакера на германскиот војник. Напнатата ситуација се смирува, а Никола излегува надвор од кафеаната избегнувајќи ги натамошните расправии со Германецот кои би имале фатални последици. Очигледно е дека во овој наративен исказ сребрената табакера му помага на Никола да се извлече од опасната ситуација. Табакерата е актант-помошник на субјектот Никола чија намера (желба) е да се спаси на кој и да е начин од разгневениот германски војник. Тука ќе треба да се потенцира дека во овој наративен исказ во координирана улога на помошници се јавуваат два актанта - антропоморфниот лик *отец Симеон* и неантропоморфниот лик *сребрената табакера*.

Во улога на актант-противник се јавува *ножот*, поточно *оршката на ножот* уште на самиот старт од романот. Прободениот се обидува да се извлече од убодот, но ножот е зариедлабоко во неговите гради. Ножот, односно дршката на ножот која е надвор од телото, ја игра улогата на противник на прободениот кој има намера (желба) да се спаси, да се извлече од канците на смртта:

Човекој и не воздивна. Само се наведна со најреѓање накривувајќи ја ѓлавата на една ситрана за да ѝ види своите силно прободени гради.

„Зошто?“ ја праша црната оршка на ножот. „Јас не бев виновен“.¹⁴⁰

Од исказот *ја праша црната оршка на ножот* е повеќе од очигледно дека на еден предмет (*оршката на ножот*) му се припишуваат антропоморфни својства (*ја праша*). Обраќањето кон дршката на ножот и тоа со прашална форма секако имплицира одговор од нејзина страна, а тоа не значи ништо друго освен индиректна антропоморфизација на предметот.

Покрај овие, во наративната програма на *Две Марији* се јавуваат и други вакви примери во кои на предметите им се припишуваат антропоморфни карактеристики. Така, на пример, *смеата* умира, лази или пак таа е заклана: *...Смеата не ќе лежеше заклана на оно грло. Но, дали ќе се смееја и дали навистина смеата на луѓето умре?... Јас сум палјачо, а смеата не лази по мене зашто е заклана. Луѓето со заклана смеа се само памучни играчки...¹⁴¹*

Идентичен е примерот и со напнатата ситуација во планината кога војниците се незадоволни и кога почнуваат да негодуваат. Во расправиите доаѓа до една ситуација во која се вади и оружјето како средство за расчистување на недоразбирањата. Тука *цевката од пушката* добива антропоморфни особини: *Тишина. Исчекување. Војничкој се повлече еден чекор назад и ја симна пушката од рамо. Се бореше со лек претреси, но можеше да ја повлече кочицата како што можеше да го стисне со показалец чкрајецот. И веќе не говореше што, туку сидувајќи цевка на пушката:*

„Ќе бројам до три. Ако не се разоружаш, ќе пукам. Еден...“¹⁴²

Ќе наведеме само уште неколку примери на антропоморфизација на предметите со цел да ја допотврдиме нашата теза: *темнината разговараше (71);*

¹⁴⁰ Славко Јаневски, *Две Марији*, Месечар, Наша книга, Скопје, 1969, стр. 9.

¹⁴¹ Исто, стр. 12-13.

¹⁴² Исто, стр. 24.

се насмеаја двајта шлема (110); крвта имаше црвен ѓлас (121); праши празнинајта (124) и така натаму.

5. Променлив и колеблив наратор

Нараторската (раскажувачката) улога е, во основа, во рацете на омнисцентен наратор. Тој е раскажувачот кој ги опишува наративните сегменти на дискурсот во романот. Преку неговата призма се случуваат сите настани и се пренесуваат сите размислувања и чувства на ликовите. Тоа е глобалната нараторска структура на *Две Марији*.

Но, треба да се потенцира дека омнисцентниот наратор раскажува најчесто од гледната точка на ликовите, а најмногу од гледната точка на главниот лик - хирургот Никола. Дури и има такви наративни секвенци во кои раскажувањето го презема ликот, односно тој станува наратор. Никола, значи, е главниот лик во романот, но истовремено во одделни раскажувачки сегменти ја има и улогата на наратор:

*Нокта, кога се вратиш во десет дни, ми рече: Очекував едно поинакво милување... Поинакво? Зошто поинакво? ја праши. Не одговори. Лежеше крај мене и молчеше, а јас почувствував дека сум ѝ наеднаш туѓ и не можев да не се сејам дека можеби е презаситена. Се иргнав. Презаситена? ме удри острица. Од кожо, од што? Неде удираш своа за пожар, покоини своа. Заштвори го прозорецот, ме помоли...*¹⁴³

Кога нараторот раскажува од сопствената гледна точка, тогаш тоа изгледа сосема поинаку. Омнисцентниот наратор ги посочува ликовите, го посочува тоа што тие го прават или го мислат. Таквата нараторска постапка е формален показател со чија помош ќе се препознае нараторот, односно раскажувачот во лицето на омнисцентниот наратор:

*Чекореа. Далеку, во некој дол, висеше над земјата разредено млеко на сињак; и не беше јасно дали таа лекава маса се крева или паѓа и се вива во уште незагреаниите иори на земјата. Гледаше на таа страна и му се чинеше дека лови тој самиот, лесен и со празна фуџрола, и дека сѐ што среќнува и што гледа е само остаток од еден одамна разбиен брод.*¹⁴⁴

Покрај Никола, како носител на нарацијата во одредени наративни искази се јавува и Марија број еден. Карактеристично е тоа што кога ликовите раскажуваат тие тоа го прават во прво лице еднина:

*...И ме гледаше како да не сум јас. Женка, се сејив. Тоа сум сега за неја. Женка. А ти уште ме гледаше со стаклени очи. Се исплаши. Извади ги стаклата од очи, те помолив. Гледај ме како што си ме гледал досега. Сфаќаш ли, се повлекував пред тебе. Јас не можам да бидам женка, јас не можам да живеам како така.*¹⁴⁵

Иако главниот наратор го дефинираме како омнисцентен, сепак, значи, во романот се појавуваат и ликовите како наратори, а таа функција најмногу му се препушта на главниот лик - хирургот Никола. Тоа значи дека во романот *Две Марији* имаме една нестабилност на нараторската постапка, односно нејзина променливост. Дистинктивен признак со чија помош ќе се разликуваат нараторите е граматичкото лице во кое се раскажува. Омнисцентниот наратор раскажува во трето лице, додека ликовите раскажуваат во прво лице. Дистинктивен признак, пак, со чија помош ќе се разликуваат ликовите како наратори може да биде, на пример, граматичката категорија род. Кога раскажува лик за себе во машки род, тогаш ќе го препознаеме

¹⁴³ Исто, стр. 49.

¹⁴⁴ Исто, стр. 53.

¹⁴⁵ Исто, стр. 48.

Никола, а кога раскажува лик за себе во женски род, тоа ќе биде показател дека нарацијата ја презела Марија и слично.

Покрај ова, во романот се среќаваме и со една колебливост на нараторот. Иако таквите наративни места не се чести, сепак не треба да се занемари овој факт, бидејќи тоа може на глобално романескно рамниште да имплицира колеблив раскажувач. Многу е честа употребата на модалитетот *можеби* што е индиција дека раскажувачот е несигурен, односно неубедлив во она што го (рас)кажува. Така, уште во стартот на романот се појавува ваква колебливост:

*Тоа беше осџра свейќавица или сребрен блесок на рибји сџомак или сџуден, скоро џросирен мразулец. Можеби. Или не беше нишџо.*¹⁴⁶

Ваквите колебливи места се особено карактеристични во оние наративни искази во кои како наратор се јавува Никола. Нивната функција е да го надополнат неговиот несигурен и крајно колеблив лик.

6. Ножот - симбол

Ножот веќе го определивме како неантропоморфен лик и како актант-противник на непознатиот којшто е убиен со забивање на нож во градите. Тоа се случува во сеќавањата на Никола за детството, односно во неговите реминисценции. Од тука, значи од првата страница, па сè до крајот на романот ножот ќе биде постојан придружен реквизит на менталниот склоп на Никола. Ножот ќе биде поставен како симбол на смртта, како симбол на одмаздата на Никола поради неговата болна љубомора, како симбол за војната која трае во сеќавањата на Никола, како симбол на неговата расеаност и вознемиреност и така натаму.

Ножот убива во детството на Никола. Таа слика останува во неговите сеќавања како траума, како едно доживување за кое ликот не е свесен дали навистина се случило или пак е производ на неговата имагинација. Тој нож од детството ќе биде проектиран во неговиот ум секогаш кога мисли на одмаздата, на љубомората, на двете Марији кои го напуштиле, на пациентот кој по негова вина умира во болницата, на оној непознат човек конструиран само како фигура во неговата глава кого треба да го убие и слично.

Никола е хирург. Ножот е негов примарен и секојдневен реквизит во професијата. Врз принципот на аналогност е извршена една наративна трансмисија на ножот од болницата во менталниот сетинг на Никола како средство, како реквизит, како алатка со која тој се обидува да се извлече од сопствената немоќ, да се излечи од сопствените заблуди и од сопствените стравови. Никола е дури и опседнат со ножот, односно со ножевите. Вината за смртта на пациентот се проектира од совеста на Никола кон ножот. Ножот е виновникот, а тоа значи дека ножот може да биде и лекот за неговата лабилна душевна состојба:

*Сум џи расџравал ли за сџџе ножови на свейџој? џраша. За еден билион ножови, од џрвџој човек до денеска? Сеџи со мене. Слушај ме...*¹⁴⁷

Од ваквиот исказ на Никола би можело да се изведе една негова особина, односно да му се припише една етикета (сема, атрибут): Никола е *болно ојседнат* со ножеви. Со оглед на тоа дека ножот, меѓу другото, го дефиниравме и како симбол на смртта, би можеле да ја развиеме импликацијата и да заклучиме дека Никола е опседнат со смртта. Логичкиот круг повторно би н“ вратил на чувството на вина поради смртта на пациентот во болницата. Значи, сè се сведува на тоа дека Никола во ножот го гледа виновникот, но во него го гледа и спасот. Така ножот добива една нереално висока вредност во свеста на хирургот Никола. Предметот (во случајов ножот) почнува да владее со него и да го управува неговиот живот. Процесот на реификација (во врска со ножот) се одвива во целокупната наративна програма на романот. На крајот ножот го добива местото на статусен симбол - тој е олицетворение на смртта на хирургот Никола:

¹⁴⁶ Исто, стр. 9.

¹⁴⁷ Исто, стр. 90.

*Нож, повтори и мислеше дека рекол смрт. Нож! Не можеше веќе да мисли дека повторува зашто огномето и отворот на неговите мисли се следа во треска, до полавина... А ножот што го гледаше во таа треска беше забучан во скокостивојто на ланеното небо; во свештавиот маз на челикот лежеше сенка на мртва птица и се жрчеше сè под неа жедно за виножитна крв на небо.*¹⁴⁸

Ножот, како и многу други „реквизити“ во овој роман, се појавува само во менталниот сетинг на главниот лик, само во неговите сеќавања и имагинации. Тој не е „реално“ присутен во наративната структура, туку е производ на лабилната душевна состојба на Никола. Ножот не убива физички, не се зарива во нечији гради, туку малку по малку го разјадува психичкиот инструментариум на главниот лик. Ножот не е „реален“, постоечки предмет, туку е само симбол со своја наративна функција.

III

Книжевната критика за романот „Две Мари“

Една издржана генерална детерминанта која се однесува на целокупното дело на Славко Јаневски, а со тоа и на романот *Две Мари*, даде Георги Старделов кој експлицитно укажа на фактот дека една од основните особености на Славковото творештво е *сеќавањето*, односно свеста за минатото. Ваквата своја теза Старделов ја поткрепи со мошне солидна илустрација:

*Така, на пример, сите негови значајни херои од расказите, повестите и романите, сите до еден боледуваат од миналото. Тие едноставно не можат себеси да се сфатат, ниту пак својот во себе и околу себе, доколку, притоа, не се сфатат за нешто клучно што еднаш се збидало во нивното минало.*¹⁴⁹

Говорејќи конкретно, пак, за *Две Мари*, Старделов го издвои истиот сегмент - сеќавањето, односно менталниот сетинг, како базичен елемент на романот. Старделов говори за еден темпорален дисконтинуитет во наративната структура и за проникнување на сегашноста во минатото и на минатото во сегашноста заклучувајќи дека минатото поминато низ писателовата призма на Јаневски претставува, всушност, актуелизација на сегашноста:

Во „Две Мари“ времето го губи својот континуиран тек и својот непроменет правец. Де зазира (психолошкиот план, психолошката сонда), де прегнува во сировивен план (разновидните репроекции во романот), де се повторува (сликите на сеќавањето). Сега и некогаш се проникнуваат и испреплетуваат. Сега, како она единствено во времето што е реално, што е егзистенцијно, што е, всушност, она што се збило во некогашното-било-па-минало што го крие токму сега.

*Се покажува, имено, дека миналото за Јаневски, во неговото сфаќање на времето, притоа, актуализира на сегашноста. Отаде сè во неговата романсиерска постапка се засновува врз сеќавањето. Хирургот Никола е, како што вели авторот, сити од искинасти сеќавања.*¹⁵⁰

Во основа, постои општа согласност кај сите проучувачи на овој роман на Јаневски дека неговата база се, всушност, реминисценциите на главниот лик Никола, односно дека темел на ова прозно дело е менталниот сетинг. Меѓутоа, книжевната критика покажа една неуведначеност во времето на појавата на романот во врска со неговата вредност, односно во врска со неговата романескност или не-романескност. Но, независно од сето тоа, стои фактот дека романот *Две Мари* предизвика огромен интерес во книжевната критика. Ваквиот став го потврдува Александар Ежов кој го

¹⁴⁸ Исто, стр. 124.

¹⁴⁹ Георги Старделов, *Experimentum Macedonicum*, Македонска книга, Скопје, 1983, стр. 29.

¹⁵⁰ Исто, стр. 30.

елаборира критичкиот интерес за ова дело на Јаневски, нудејќи ги притоа и непосредните причини:

Веројатно ниеден роман во македонската литература не предизвикал толку дискусии и противречни искажувања како романот „Две Мариџ“, коџа се појави пред повеќе од една деценија. Тоа беше, па дури и од денешен аспект, сосема разбирливо, зашто Славко Јаневски во својот втор роман сироведе една изразито модерна постојайка, коџа во повеќе пунктови беше во расчекор со постојулаштите на класичниот роман. Без фабула, композиционо построен врз повеќекратни и понекогаш мошне замрсени референции, својт насочен кон внатрешниот свет на личноштите, насытен речиси до степенот на ексцелозија со еден метафоричен јазик, романот на времето ги шокира и чистителите и критиките.¹⁵¹

Дека и Ежов бил по малку „шокиран“ од романот потврдуваат и некои негови забелешки во врска со композицијата на делото, а кои може да се окарактеризираат како пропусти или недостатоци, со фалбената и оградувачка додавка дека сепак *Две Мариџ* е модерен роман:

Иако на адреса на „Две Мариџ“ можат да се укажат забелешки во однос на нештоодливо расфрлање на творечката имагинација, на претерано форсирање на метафоричниот израз, што за чистителите го онеможува восприемањето на и без штоа зајаканиите душевни јазли на главниот јунак, Јаневски со полно право можеме да го сметаме за зачетник на модерниот македонски роман.¹⁵²

Сепак, по сè изгледа, најмногу „шокиран“ од романот беше Милан Ѓурчинов кој даде мошне негативни критички оценки за делото дефинирајќи ја романескната постапка на Јаневски едноставно како импровизација. Во својата статија *Методи и импровизации* Ѓурчинов изнесе остри и безрезервни критики кон творечката постапка дефинирајќи ја неа како *неусиех*, а романот како *недоносен уметнички квалитет*. Му пречеше на Ѓурчинов претераната и, според него, неумесна и неуспешна, поетска доминација во изразот:

Поетизацијата и едношто од нејзините најјакџ средства - метафората, се застапени... на еден начин кој не ретко преминува во злоупотреба претворајќи се во шарена илуминација на празни или бизарни зборови и претстави кои секогаш се повикуваат штогаш коџа нема што да се рече.¹⁵³

Му пречеше на Ѓурчинов и тоа што делото нема класична фабула (тој вели *неразвиена тема и оисусиво на содржина*) и тоа што ликовите, според него, не се доизградени, односно се неразвиени, како што вели тој. Проблемот Ѓурчинов не го гледаше во применетиот метод, односно применетата стилска формација модернизам, туку во практичната примена на истиот тој метод и неговите постулати. Му пречеше на Ѓурчинов и тоа што во романот, според неговата описна детерминанта, *не се одвива драма.¹⁵⁴*

Свои одредени критички забелешки за романот *Две Мариџ* имаше и Димитар Митрев. За волја на вистината, Митрев беше многу поумерен и порезервиран од Ѓурчинов и, како што подоцна ќе елаборираме, имаше мошне пофални зборови за овој прозен текст на Јаневски. Митрев му забележува на Јаневски, исто како Ѓурчинов, за недоизграденост на ликовите, односно Митрев има сугестија само за недоизграденоста на главниот лик - хирургот Никола:

¹⁵¹ Александар Ежов, Поговор кон: Славко Јаневски, *Две Мариџ*, Македонска книга, Скопје, 1970, стр. 139.

¹⁵² Исто,

¹⁵³ Милан Ѓурчинов, *Методи и импровизации* (По повод: Србо Ивановски - „Жена на прозорецот“ и Славко Јаневски - „Две Мариџ“), во: *Присутности, Култура*, Скопје, 1963, стр. 71.

¹⁵⁴ Исто, стр. 74.

*И такав каков што е (ликот на Никола - з.м.) со многу во себе дејствува суѓестивно, убедливо. Но, за да биде како такав поприемлив, за да не постои никакво колебање и резервираност во така неговата длабока индивидуална карактеролошка разрешеност, потребна е една поразнострана и поконкретизирана разработеност во тој однос. Постојат и сега јаки психолошки компроненции и мошви за да биде такав. Но, не се достајни, зашто сега осигуваат пукнатини, осигуваат места за прашање: зошто сега хирургот е такав и само такав.*¹⁵⁵

Но, не му е „напишано сè така црно“ на романот *Две Мари* на страниците на македонската книжевна критика. Напротив, повеќето од критичарите имаа многу пофални зборови за второто романескно остварување на Јаневски. Меѓу нив беше и самиот Митрев кој вели дека станува збор за прв изразито модерен македонски роман, дека делото е манифестација на литературна авангардност и дека Јаневски е изразито модерен прозен автор. Во врска со творчката постапка којашто е применета во романот, Митрев вели дека таа потсетува на постапката на Достоевски, на Милош Црњански, па дури и на Бора Станковиќ. Неговата глобална оценка за романот е дека станува збор за крупен чекор во македонската литература:

*...Предметот овде е свој и својствен во најолн интензивност. А тоа и во случајов не приближува до укажувањето на онаа такава важна мисла: постои на своето и својственото е секогаш најкакава врска меѓу барањето и резултатот. И треба да се изобрази овде реализирањето на резултатот и повеќе от тоа: реализирањето на еден круен резултат во нашата најнова прозна продукција. Дојолку круен, што сигурно ќе ѝ помогне, како никогаш досега, да се прејстави со рејко достоинство во процесот на едно свое висшнско осовременување, на едно висшнско модернизирање.*¹⁵⁶

И Александар Ежов, покрај забелешките, понуди, како што веќе и напоменаваме, позитивни оценки за *Две Мари* и свое толкување за романот. Неговата теза дека станува збор за зачеток на модерното во македонскиот роман тој ја дополни со укажувања за композицијата на романот, особено за ликовите. Според неговите согледби, темата на романот е судбината на еден осамен интелектуалец кој е внатрешно растргнат меѓу безброј противречности. Главната причина за растргнатоста на главниот лик, според Ежов, е отсуството на животните принципи. Ежов, меѓу другото, се обиде да изведе имплицитно и една целосна биографија на главниот лик - хирургот Никола - излегувајќи надвор од делото, зашто информантите во романот не нудат такви семантички јадра.¹⁵⁷

*...„Две Мари“ е љубовно-психолошка драма со сите особености на современиот уметнички прејман: тежистите на романиот е фрлено во внатрешната трагедија на еден млад хирург кога жената го напушта и тој безнадежно поне во алкохолизам, халуцинантни мечтаења, еден ноќен коџеж по љубовта, губење на дилома и право на работа, нова залудна жена, осаменост и сè повеќе алкохол, сè повеќе безнадежност и она особено извалкано-суморно очајување што се раѓа во тијанието ноќи - пишува Зоран Гавриловиќ во својот кус осврт кон вториот роман на Јаневски.*¹⁵⁸

И Гавриловиќ, како многумина толкувачи на романот, забележува дека доминанта во неговата композиција е поетизацијата, односно лирското опишување како што вели тој. Според него, определбата на авторот за ваков приод е соодветна

¹⁵⁵ Димитар Митрев, Славко Јаневски: „Две Мари“, во Славко Јаневски во книжеvnата критика, Избор и предговор Миодраг Друговац, Наша книга, Скопје, 1976, стр. 172.

¹⁵⁶ Исто, стр. 174.

¹⁵⁷ Александар Ежов, Поговор кон Славко Јаневски, Две Мари, Македонска книга, Скопје, 1970, стр. 139-140.

¹⁵⁸ Зоран Гавриловиќ, Славко Јаневски: „Две Мари“ („Космос“, 1957), во: Славко Јаневски во книжеvnата критика, Избор и предговор Миодраг Друговац, Наша книга, Скопје, 1976, стр. 175.

на штимунгот на пијано-згрчената отугеност на главниот лик - хирургот Никола. Гавриловиќ, исто така, укажува на тоа дека романот е изграден со помош на внатрешниот монолог и описот, насочувајќи го на тој начин својот став кон честопати спомнуваната теза дека во *Две Марији* се многу почести стазисните наративни искази, односно описите, кои сосема малку место им допуштаат на процесуалните наративни искази, односно на предикатите (дејствата).

Еден од најдобрите познавачи, но и еден од најупорните истражувачи на делото на Јаневски е Миодраг Друговац. Тој даде високи критички оценки за *Две Марији*. Неговата теза е дека романот *Две Марији* е прв македонски психолошки роман во чијашто композициска структура доминира внатрешниот монолог:

Тој монолог е всушност ошломски исцврќ на модернојќ роман. Ако оу џише поозицијо го оценуваме и во случајојќ на Јаневски, џоѓаш со задовољство можеме да констатираме дека џој исцврќ е положен со највисока оценка. Дури и повеќе, писателот не се задоволил со парцелисување на џој монолог, ујојребувајќи го, со оруѓи зборови, одвреме-навреме, инцидентно, во одделни моменти, со цел и со него, меѓу оруѓојќо, ушџе повеќе да ја појенцира психолошкајќа заснованост на својата проза, една покму џаква своја естетска доминантја во рамките на ошџајќа романсиерска поштајќа. Најројќив, целиот овој роман се доживува како еден единствен внатрешен монолог на главниот јунак, хирургојќ Никола, со џоа шџо џој монолог во извесни моменти, на извесни месџа, заради здивнување, самиот се ослободува за да џ ошџајќи месџо на писателовајќа сионџана интвенцијја ошџрана, со некаков нужен писателов коментар, со некаква прокоментџрана ситуацијја на јунацијќе и сл..¹⁵⁹

Надоврзувајќи се на ваквите свои тези и заклучоци Друговац прави обид да изведе една глобална (општа) шема за посебните наративни искази во раскажувачката структура на романот. Тој тврди дека, во основа, секој посебен исказ како особена мини-структура во романот би можел да се подели на четири елементи и тоа: а) *Внатрешен монолог (прва епизодна единица)*; б) *Продолжение на внатрешниот монолог (вџора епизодна единица)*; в) *Писателова интвенцијја. Коментар*; г) *Дијалошки фрагменти*. Ваквата структуралистичка анализа Друговац ја надополнува со проблемот, односно со прашањето за раскажувачот, односно нараторот, што е директно поврзано со разбира со веќе наведеното расчленување на наративниот исказ на неколку сегменти. Според него, писателот не е исклучен од нараторската улога во дијалошките фрагменти, но евидентно е неговото отсуство во оние искази кои се подведуват под формулацијата внатрешен монолог.

Најверојатно нема критичар или толкувач на второто романескно остварување на Јаневски кој не ја забележал и елаборирал поетизацијата во неговите стилски особености. И Друговац го потенцира тој факт тврдејќи дека поетското овде се наметнува во поизразена форма во однос на претходниот роман (*Село за оудумџе јасени*) и во однос на дотогаш објавените раскази. Но, дообјаснува тој, поетското сега (значи во романот *Две Марији*) се остварува со други средства, во поинакви тематски и стилски контексти.¹⁶⁰

Особено внимание Друговац џ посветува и на анализата на главниот лик во романот - Никола. И тој, слично како Александар Ежов, со помош на импликации се обидува да продере во детството на Никола и таму да ги побара корените на она што го мачи главниот јунак:

Хирургојќ Никола е џиш на отуген човек. Причинијќе за неговајќа отугеност не џреба да се барајќ само во времето на кое му џрипаѓал како веќе зрела оформена личност. И покрај скудноста на податоцијќе од неговајќо

¹⁵⁹ Миодраг Друговац, Психолошки роман или: предности на интроспекцијата, во: Миодраг Друговац, Книга за Јаневски, Македонска книга, Скопје, 1971, стр. 139.

¹⁶⁰ Миодраг Друговац, Историја на македонската книжевност XX век, Мисла, Скопје, 1990, стр. 352.

действието, житојови сме да веруваме дека некаде во действието е удрен темелот на неговата таква живојна одредба. Вистина, алкохолот секогаш бил еден од пресудните предизвикувачи на човековото бесиаке. Тој човекот го води - вели народната пословица - во гроб, во луница или во зајвор. Меѓутоа, во овој роман на Јаневски работната е во тоа што живојната патека на хирургот Никола не се доживува како бесиаке. Тој како јунак оури и ни е некако симпатичен, ние сочувствуваме со него, ние се пресеме над неговата субина, иако со едно делче од свеста сакаме да заврши како висински човек! Тој е несредена, но и длабоко несреќна личност. Изгледа сигурно дека Јаневски токму на живојните истории на тие личности ги покажал сите свои највисоки креативни квалитети... За него (за хирургот Никола - з.м.) поскоро би можеле да речеме дека е титан на интелектуалец кој, иако знае што може, не знае што сака!¹⁶¹

Меѓутоа, Друговац не ги гледа ликовите како одвоени еден од друг, како ликови за себе, туку во нивната поврзаност, во нивната заемност. Нему му е сосема јасно дека од огромно значење за толкувањето на ликовите е опозицијата, односно прашањето за тоа во каков меѓусебен однос се наоѓаат (или влегуваат) тие. Дека е тоа така потврдува мошне прецизната теза на Друговац дека отец Симеон всушност, меѓу другото, ја игра улогата на лик-рефлектор на главниот јунак - хирургот Никола:

...во „Две Марији“ (отец Симеон - з.м.) има одредена улога, но како јунак тој е и овде необично пластично обликуван. Тој постои во нашиот визуелни преглед и кога се движи, и кога ште, и кога медутира, и кога му оиднира на хирургот Никола. Без него хирургот Никола би бил оидразен.¹⁶²

Христо Георгиевски изработи еден мошне солиден монографски труд за *Две Марији* во којшто ги назначи не само неговите особености, туку и местото на романот во целокупното дело на Јаневски, но и неговото место во рамките на современата македонска литература. Тој го дефинира романот како асоцијативно-метафоричен и му забележа на Миодраг Друговац дека одредбата на романот како „психолошки“ е претесна за неговите широки семантички експликации и импликации:

Критичарот Миодраг Друговац смета дека 'Две Марији' е психолошки роман; со еден свој вид на самонабљудувањето тој тоа и е, но со веќе споменатиот психолошки фактор тој е нешто повеќе и го избегнува строгото одграничување во рамките на психолошкиот роман. Друговац не ги образложи доволно функционирањето и природата на самонабљудувачката постапка, промениите кои настапаат со исчезнувањето на сезајниот раскажувач, значењето на воведувањето на само-раскажувачот, квалитативно новата поставеност на композицијата. Ние, се разбира условно, имајќи ја предвид целокупната негова структура, го одредивме како асоцијативно-метафоричен роман. Во симболичката слика на светиот Јаневски го интензивира односот човек - ништовност и тоа на такаков начин што својствата на симболичката слика постојано се менуваат и се доидолнуваат.¹⁶³

Георгиевски, исто така, ги назначува особеностите што веќе беа презентирани од преостанатите критичари - при конструирањето на романот се користи поетската техника (поетизација, односно лирски опис), се занемарува фабулата, односно нема приказна во класичната смисла на зборот, главниот лик бега во минатото и така натаму. Тој потенцира дека по појавувањето на романот *Две*

¹⁶¹ Миодраг Друговац, Книга за Јаневски, цит. дело, стр. 149.

¹⁶² Исто, стр. 139.

¹⁶³ Христо Георгиевски, Две Марије Славка Јаневског, Завод за учебнике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 37.

Марии на Славко Јаневски со една изненадувачка брзина македонските писатели го прифаќаат лирскиот, односно асоцијативно-метафоричкиот роман.¹⁶⁴

Времето кога се појави романот *Две Марији* Вецко Домазетовски го дефинираше како етапа во која се јавува *иенденција кон модернизација на романсиерската постојанка*.¹⁶⁵ Македонските книжевни пројави тој ги сопоставува со европските и светските литературни струења од тоа време и го согледува нивното влијание врз нашите, македонски, автори:

Во светската литература еѓзисџираше и сѐ уиџие еѓзисџира модерниот роман. Во нашата литература, дури по периодот на класично-реалистичката постојанка (1956 џор.) се создадоа услови македонскиот автор да џо примени искусството на модерниот роман. Тука се прејознаџливи влијанијата од модерниот европски роман, иџто е донекаде логично, бидејќи во фазата на литературни луџања, во фазата на преобразба на струкџурата на романот, нашиот автор мораше да се сврџи кон меџодолошките принџипи на современиот југословенски и српски роман. Во овој циклус се јавуваат романиџе: „Две Марији“ од Славко Јаневски, „Седум умирања“ од Благоја Иванов, „По усвиџеност“ од Димитр Солев, „Она иџто беше небо“ од Владо Малески, „Осамени“ од Србо Ивановски и др.¹⁶⁶

Домазетовски ги назначува и најглавните особености на, како што вели тој, втората етапа од развојот на нашиот роман. Според него, основна особеност е интровертноста којашто се јавува како последица од форсираната психолошка градација на личноста. Тоа се остварува или преку директна (како што е во *Две Марији*) или преку индиректна монолошка експресија. Домазетовски пишува дека во оваа фаза сѐ повеќе се користат поетските средства меѓу кои доминира симболот, а целта на новиот метод во создавањето на романот е микроструктурата, односно светот на единката, светот на индивидуата.

Во романот *Две Марији*, меѓу другото, Домазетовски согледува и еден премин од доверлив кон недоверлив раскажувач, односно наратор. Тој вели дека појавата на новите романи (кои веќе ги споменавме) постепено го исклучи сезнајниот раскажувач, а за сметка на тоа се наметнуваа форми во кои раскажувач, односно наратор, би бил авторот ограничен на светот на личноста или директниот субјект како актер во романот, односно некој лик во романескното дело. Во таа смисла Домазетовски заклучува:

...во „Две Марији“ мислиџе и џоворот излеѓуваат од свесџа на Никола. Од џаа позиџија на раскажување џој ќе џи изрази и соџствениџе внаџреџни барања и луџања. Тоа е единствено кое ние џо прифаќаме, но џоа е и процес преку кој ликоџ џи разрешува соџствениџе дилеми. Во случајот на овој роман дирекџниот субјекџ и неѓовиот џовор се биџен реџорички елементи за да се засили значењето на предметот на делото, но и да се деџифрира поџтавениот проблем. Проблемот на доминанџната личност можеше да џо реши единствено самџта личност. Заџоа, џекџиот во „Две Марији“ бара „јас да сџанам раскажувач“. Во џој случај, ваквоџо решение и еџилоџ чџиџаџелот најнормално џо прифаќа, бидејќи, кажан од ликоџ во романот, делува вџеџаџливо.¹⁶⁷

Но, Домазетовски дополнува дека позиџијата на авторот не е сосема загубена во *Две Марији*. Според неговите согледби, разликите меѓу говорот на директниот субјект и стварната слика во која се наоѓа неговиот физикус ги кажува авторот преку

¹⁶⁴ Исто, стр. 89.

¹⁶⁵ Вецко Домазетовски, Структуралните специфичности на современиот македонски роман 1952-1980, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 18.

¹⁶⁶ Исто.

¹⁶⁷ Исто, стр. 73.

свој коментар. На тој начин, Домазетовски издвојува најмалку двајца раскажувачи (наратори) во романот - ликот и авторот.

Зборувајќи за литературната сестраност на Славко Јаневски, Томе Момировски ги назначи најосновните карактеристики на композицијата на романите *Две Марији* и *Месечар*. Тој вели дека во двата романа цврстата фабула, издиференцираните ликови, класичната композиција и реалистичката нарација се трансформираат во декомпонирана фабула. Според Момировски, раскажувањето е медитативно и асоцијативно, додека личностите и времето се кренати на степен на универзално значење. Покрај ова, и Момировски ја забележува постапката на поетизација во наративната структура на романот:

*Поејската и трансформација и сублимираната сиварност и мага романој на Славко Јаневски да добие специфичен израз и преку гуската метафорика и споредбите, со лексичкобо богајство.*¹⁶⁸

Очигледно е дека романот „Две Марији“ од Јаневски предизвика особен интерес во книжевната Критика што зборува и за неговите уметнички вредности, но и за неговото значење во контекстот на современата македонска книжевна историја.

¹⁶⁸ Томе Момировски, Славко Јаневски и неговата литературна сестраност, во *Односи и синтези*, Наша книга, Скопје, 1988, стр. 90.

ДЕГРАДИРАНИ КАРАКТЕРИ

(„Полнење“ на ликој во романот „Дублер“ од Димитар Солев)

1. Лик; 1.1. „Полнење“ на ликој - техники; 1.2. Име и презиме; 1.3. Портрет; 1.4. Биографија и генеалозија; 1.5. Предавањето и вербални предавањето; 1.6. Проксемија; 1.7. „Полн“ лик - белешки; 2. „Полнење“ на ликој во „Дублер“; 2.1. Десниот Серафим Десниотски; 2.2. Вистинскиот дублер Мирослав Милевски; 2.3. Интелектуалецот од Прорек Сисое Сиировски; 2.4. Фирерот Десниот Мировски; 2.5. Мочлајта Милица Ралева; 2.6. И оружја...; 3. Ликови - дублери; 4. Интензијата на авиорот на романот „Дублер“.

Текстов што се нуди е само обид да се декодира постапката на „полнењето“ на ликот во романот „Дублер“. Притоа се тргнува од одредени теориски поставки кои се елаборираат во првиот дел, по што се пристапува кон „раздразување“ на конкретните ликови во конкретното прозно дело. Велиме дека текстов не е ништо друго освен обид, затоа што држиме до умната фуснота на Хирш¹⁶⁹ кој потенцира дека „Секое толкување е нужно непотполно во таа смисла дека не успева да ги експлицира сите импликации на текстот“.

1. Лик

Ликот како еден од најважните елементи на прозното творештво отсекогаш бил предмет за испитување и расправа на теоретичарите на литературата. Колку ликот е значаен за текстот, можеби најубаво покажува определбата/ дефиницијата на Филип Амон во неговата студија „За еден семиологиски статус на ликот“ каде вели: „Би можел ликот да се дефинира како уреден систем од еквиваленции насочен кон тоа да му ја осигури читливоста на текстот“.¹⁷⁰ За да се стигне до она што Амон го нарекува „читливост на текстот“, меѓу другото, потребно е да се постигне еден степен на читливост на тој „уреден систем од еквиваленции“. Тука во прв ред треба да се разгласи определбата за поимот лик, да се разгледаат начините (техниките) со кои се формира (оформува, „полни“) ликот, со што би се обезбедиле неопходните предуслови за да се постигне неопходната читливост на текстот.

1.1. „Полнење“ на ликот - техники

Роман Јакобсон го дефинира ликот како морфема, односно како дисконтинуирана морфема. Во таа смисла Филип Амон наведува: „Празна“ морфема на почеток (таа нема значење, има само контекстна референтност), ќе стане „полна“ дури со последната страница на текстот, кога ќе завршат различните трансформации чиј носител и дејствител (агент) била таа“.¹⁷¹ Тоа значи дека ликот како морфема е дистрибуиран на различни места во текстот и тој (ликот морфема) се „полни“ со значење во текот на раскажувањето. Или, поинаку кажано, ликот е семема која се наоѓа на различни места во текстот и која раскажувањето ја „полни“ со семи. Со оглед на тоа што овие семи за еден лик се наоѓаат не на едно, ами на многу и на разни места во текстот, за да се постигне читливоста на ликот, односно неговата вредност или неговото значење, ќе биде неопходно сите тие семи да се соберат на едно место. Значи, целта на анализата на ликот ќе биде токму тоа „собирање на купче“ на сите негови семи низ текстот. Се разбира, во таа постапка

¹⁶⁹ Е. Д. Хирш, Начела тумачења, Нолит, Београд, 1983, стр. 255.

¹⁷⁰ Филип Амон, За еден семиологиски статус на ликот, во Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 267.

¹⁷¹ Исто, стр. 247-248.

И за крај, а во врска со улогата или функцијата на името на ликот, ќе наведеме уште една забелешка на Ролан Барт: „Личното име дејствува како магнетско поле за семите; однесувајќи се, во суштина на едно тело, името ја исцрпува семичката конфигурација во развојното (биографско) време“.

1.3. Портрет

Портретот, исто така, е еден од особено важните елементи кои се применуваат во постапката при „полнењето“ на ликот. Тој во своето основно значење подразбира опис/ дескрипција на физикусот, односно физичкиот изглед на ликот. Но, доколку се остане на ваквата штура констатација, секако дека нема да се постигне многу во врска со аналитичкиот пристап кон постапката „полнење“ на ликот.

Во книгата „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, Венко Андоновски наведува: „Теоријата на реализмот покажа дека во реалистичното раскажување постојат цели 'ахрониски' пасажи во кои 'дејството' мирува, односно се продуцираат стазисни наративни искази. Тие места, кои обично во реалистичната теорија се викаат описи, кога се сврзани со ликот се именуваат како портрети“.¹⁷⁶ Во истата книга, Андоновски го потенцира пристапот на Сава Пенчиќ кон начините на портретирање во неговата книга „Реализам“, од каде се гледа која е, всушност, целта на портретирањето при „полнењето“ на дисконтинуираната морфема - ликот. Според Пенчиќ, постојат два начина на портретирање и тоа непосредно портретирање и портретирање со помош на амбиентот, или директно и индиректно портретирање.

Првиот начин подразбира опис на физичките својства на ликот, со особен акцент врз описот на лицето како „мапа на душата“. Тие црти преку аналошки механизми се поврзуваат со психологијата на тој што се портретира. Вториот начин е портретирање преку опис на амбиентот во кој престојува ликот, односно со опис на предметите кои му припаѓаат. Станува збор, наведува Андоновски, за еден вид метонимиски пренос на значењето од сопственоста (имот) врз сопственикот. Независно од тоа дали станува збор за првиот (директен) или за вториот (индиректен) начин на портретирање, основно е што материјалните семи се префрлаат од своето семантичко поле во полето на психолошките вредности. Во таа смисла се наведува определбата/ дефиницијата на портретот како развиена психолошка метафора.¹⁷⁷

1.4. Биографија и генеалогија

Биографијата и генеалогијата, како техники на „полнење“ на ликот, се доста слични меѓу себе, или како што се вели, генеалогијата е сестра на биографијата. Биографијата, секако, е потребна за да се фиксира ликот во време, односно да му се даде временска димензија. Биографијата дава податоци за текот на животот на ликот и како и преостанатите наративни предикати кои му се припишуваат на ликот, и тие можат да бидат расфрлани низ текстот, односно да се наоѓаат на различни места. Таквиот начин на дистрибуција на особините на ликот би важел, се разбира, и за генеалогијата која се однесува на податоците за предците на ликот, а кои помагаат во расветлувањето (или „полнењето“) на тој лик. Генеалогијата, како техника за „полнење“ на ликот, е особено карактеристична за класичниот реализам.

¹⁷⁶ Венко Андоновски, Структурата на македонскиот реалистичен роман, Детска радост, Скопје, 1997, стр. 119.

¹⁷⁷ Исто, стр. 120-121.

1.5. Предикати и вербални предикати

Предикатите на ликот претставуваат негови постапки или дејства кои во текот на дискурсот вршат етикеција на ликот, односно се појавуваат во улога на етикети/ означители/ атрибути на еден лик. Тоа е уште една техника на „полнење“ на ликот, зашто со презентирање на постапките на ликот во текот на раскажувањето, се „полни“ со семема таа „празна морфема“ - ликот. Онака како што говорот зборува за ликот, така и постапките откриваат одредени негови особини. „Секоја анализа на раскажувањето - вели Филип Амон во веќе спомнатата студија „За еден семиологиски статус на ликот“ - е должна да установа разлика меѓу тоа што *е* и тоа што го *црпа* ликот, меѓу неговата *квалификација* и неговата *функција* (ќе биде потребно тоа за да се опишат ликовите хипокрити или амбигвитети, или пак некоја сушност која не одговара на дејноста што ја исполнува даден лик, потоа ликовите - слабац, кај кои проектот за промена на статусот не се проследува со остварување итн.) или меѓу *наративни* искажаности и *описни* (=описни) искажаности“. ¹⁷⁸ Амон ја наведува и дефиницијата на Проп за функциите: „Под функција разбираме ние дејност на лик што се определува од гледна точка на нејзиното значење за развојот на интригата“. ¹⁷⁹

Значи, она што се нарекува „предикат на ликот“ (како техника на „полнење“) е во тесна врска со функциите на ликот. А во тесна врска со предикатите на ликот се и вербалните предикати на ликот во кои спаѓаат мислите, размислувањата на ликот, а во нивните рамки се и соништата (на ликот). Исто како предикатите, и вербалните предикати во дискурсот играат улога на етикети на ликот, односно и преку нив се врши „полнење“ на ликот.

1.6. Проксемија

За прашањето на етикецијата на ликот е, исто така, значајна проксемијата, односно просторот/ амбиентот/ декорот во којшто престојува или каде што е сместен ликот. Станува збор за, како што веќе беше наведено, метонимиски пренос на значењата од просторот врз ликот. Тоа значи дека просторот е придавка/ атрибут на ликот. Ваквото етикетирање на ликот руските формалисти го нарекуваат „индиректна карактеризација“, наведува Филип Амон. ¹⁸⁰ Потсетувајќи и на личното име како една ваква техника, Амон дообјаснува: „Една друга, доста често користена постапка е постапката на декорот (=средината) ’во согласност’ (или ’во несогласност’) со чувствата или со мислите на ликовите... Тука имаме, во голем степен, еден вид ’наративна метонимија’: целоста за дел, декорот за лик, живеалиштето за жителот...“. ¹⁸¹ Ефектот на ваквата постапка е, според Амон, определување на посредна информација за ликовите со цел да се создаде специфична „филозофија“, филозофија на интерсекцијата средина - живо суштество. ¹⁸² Описот може да се набљудува и како колективен актант, според Амон, чија ролја ќе треба грижливо да се проучува затоа што таа може да биде не само прост дублет на ликот, туку и на полно засобен лик. Значи, и просторот треба да се чита како лик.

Декорот, односно амбиентот на прозата, уште се нарекува сетинг (setting). Се разликуваат неколку видови сетинг и тоа: утилитарен, симболички, ментален и калеидоскопски. За проблемот на „полнењето“ на ликот со помош на проксемички кодови особено ќе бидат значајни симболичкиот и менталниот сетинг. Симболичкиот сетинг уште се вика и фигуративен, а тука просторот врши пренос на своите особини или врз ликот (тоа што е за нас важно) или врз дејството.

¹⁷⁸ Филип Амон, За еден семиологиски статус на ликот, цит. дело, стр. 254-255.

¹⁷⁹ Исто, стр. 255, фуснота 35.

¹⁸⁰ Исто, стр. 290.

¹⁸¹ Исто.

¹⁸² Исто, стр. 292.

Менталниот сетинг, пак, е во тесна врска со внатрешниот монолог, со принципот на меморија - ликот во својата свест евоцира простори од неговото минато. Овој сетинг, вушност, го претставува просторот во свеста, во меморијата на ликот.

Во врска со проксемијата на ликот ќе ја наведеме уште дефиницијата/определбата за ликот од Емил Зола. Според него, ликот е „комплексен организам кој функционира под влијание на средината“.¹⁸³

1.7. „Полн“ лик - белешки

Откако ќе се соберат сите атрибути на ликот, кои се расфрлани на различни места во текстот, се разбира со помош на седумте техники за негово „полнење“, ќе се добие сликата, односно претставата за него, за ликот. Колку тој лик ќе биде „полн“ зависи од тоа каква била целта на авторот, или поточно речено каква функција (или улога) има ликот во наративниот тек. Ваквиот пристап кон ликовите на едно дело, несомнено, му помага на читателот во голема мера текстот да му стане поблизок, почитлив, поразбирлив.

Меѓутоа, покрај наведените техники за „полнење“ на ликот, постојат и други елементи кои на свој начин даваат можност за што поцелосно „читање“ на ликовите во дискурсот. Еден од тие елементи е секако меѓусебниот однос на ликовите, односно спрегата *позивија/ опозиција*. Ликот во текот на раскажувањето стапува во односи со други ликови и токму тие други ликови може многу повеќе да кажуваат за (да го „полнат“) ликот, отколку тој самиот за себе со своето име, со своите постапки (предикати), со своите мисли (вербални предикати) и така натаму. Амон тоа вака го определува: „Една семиотика на раскажувањето има задача да го комбинира поимот *позивија* (каде се јавува ликот во делото, каква е неговата дистрибуција) со поимот *опозиција* (со кои други ликови има тој односи на сличност и/ или опозиција)“.¹⁸⁴ Станува збор за постапка која подразбира откривање на сличностите, но пред сè на разликите (дистинкциите) меѓу самите ликови и токму таквата опозиција за несличностите меѓу два или повеќе ликови ќе даде голем број атрибути/ етикети за тие ликови. „Многубројните назнаки на авторот, или дури еден површен поглед врз кое било раскажување - објаснува Цветан Тодоров во „Поетиката на прозата“ - покажуваат дека еден лик се спротивставува на друг. Меѓутоа, една непосредна опозиција на ликовите ќе ги упрости тие односи без да нè приближи до нашата цел. Ќе вреди повеќе да се расчлени секоја слика на раскажувачките признаци, а пак тие да се постават во однос на опозиција или идентитет, со дистинктивните признаци на други ликови од истото раскажување. Ќе се добие на таков начин еден сведен број на оски на опозиции, чии различни комбинации пак ќе ги групираат тие признаци во преставувачки мрежи на ликовите“.¹⁸⁵

Во таа смисла, Амон ги наведува диференцијалните постапки кои служат за да се означи ликот, а како една од нив е и диференцијалната автонимија. „Некои ликови - вели тој - секогаш се јавуваат во друштво на еден или на повеќе ликови во утврдена група со билатерални импликации...“. Се потенцира понатаму и тврдењето на К. Леви-Строс дека „удвојувањето е само камуфлажа за деградирана структура“.¹⁸⁶ Сосема упростено, тоа би можело да наведува на заклучокот дека на кој и да е лик секогаш нешто му недостига, дека секогаш постои нешто што токму тој лик не го поседува или не може да го направи. Токму поради тоа, а за да се дополни нарацијата, ќе бидат потребни други (дополнителни) ликови кои ќе го анулираат тој недостаток (или хендикеп) на еден лик. Поточно речено, ќе биде

¹⁸³ Исто, стр. 292, фуснота 86.

¹⁸⁴ Исто, стр. 248, фуснота 27.

¹⁸⁵ Цитирано според Амон, За еден семиолошки статус на ликот, стр. 248-249.

¹⁸⁶ Исто, стр. 254, фуснота 34.

неопходно во текот на раскажувањето да се вметнат ликови - дублети (или дублери) кои ќе ги исполнуваат функциите на друг лик кој „поседува“ одреден недостиг (хендикеп). Во третиот дел, каде што зборуваме токму за проблемот на ликовите - дублети, ќе покажеме како тоа функционира во романот „Дублер“ од Димитар Солев.

2. „Полнење“ на ликот во „Дублер“

Димитар Солев е автор на повеќе романи: „Под усвитеност“, „Кратката пролет на Моно Самоников“, „Дрен“, „Зора зад аголот“. Романот „Дублер“ е објавен од издавачката куќа „Македонска книга“ во 1988 година.

Романот „Дублер“ не може да се пофали со разноликост, односно со голем број ликови. Сè на сè во него дефилираат десетина ликови, а само половината од нив се карактеризираат со зачестена појавност. Затоа, пак, сета енергија на раскажувањето како да е насочена токму кон овие ликови, кон нивното расветлување, кон нивното „соголдување“ пред читателот. Секоја нова глава се зафаќа со опишување на еден лик, односно целата глава се посветува само на еден од ликовите во романот. Се разбира, во истата глава се јавуваат и некои други ликови, но нивното појавување е во функција на дополнување на ликот кому му е „отстапена“ таа глава. Ваквата постапка на авторот наведува на заклучокот дека тој имал намера да го истакне ликот во романот, односно во гро-план да дојдат ликовите со своите атрибути/ етикети. По повеќе посебни глави од романот се посветени на Серафим Деспотовски, Вера Новак, Мирослав Милевски, Даница Деспотовска, Сисое Спировски, Деспот Мироски (Демир), Милица Ралева (Мира) и така натаму. Предикатите за овие ликови се расфрлани низ целиот текст на различни места (во различни глави), токму онака како што се вели за ликот дека тој е „дисконтинуирана морфема“. Токму затоа, овде се определуваме за посебен приод кон неколку ликови со тоа што, како што веќе спомнавме, во третиот дел се разгледуваат нивните меѓусебни односи, што е една од најважните особености на овој роман.

2.1. Деспотот Серафим Деспотовски

Со името на овој лик се среќаваме уште на првата страница од романот. Но, не со него, ами со неговите предци (дедо и баба) што наведува на погрешниот заклучок дека „полнењето“ на овој лик ќе започне со неговата генеалогичка. Напротив, натамошното читање на романот покажува дека оваа техника за „полнење“ на ликот едноставно отсуствува.

Презимето на овој лик не е случајно. Дури некаде на средината од романот експлицитно се дава неговото значење: *Тој е Деспотовски, ише се Новак - сийе бегаат од неговото деспотовизам.*¹⁸⁷ Ова ја потврдува констатацијата за името како императивна категорија на ликот, како кондензант на наративна програма. Информација (етикета) за брачната состојба на Серафим, дека е женет, добиваме имплицитно: *Вера Новак, сојузата на Серафим Деспотовски.....*¹⁸⁸

Сепак, предикатите и вербалните предикати се основниот инструментариум со кој се врши „полнењето“ не само на овој, ами и на другите ликови. Дека тој, Серафим, е човек од интерес, добиваме податок токму од него, од неговите размислувања, од неговите мисли (вербални предикати):

*Ако се ойкаже сега од филмот, ќе го изгуби хонорарот за следниот ири книги барем. А, ако излезе филмот лош, ќе може во секое време да го одрече своето учество во неговото создавање, и шва преку печат. Ако пак биде добар, може само да се надева на нова нарачка, преку ред.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ Димитар Солев, Дублер, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 96.

¹⁸⁸ Исто, стр. 7.

¹⁸⁹ Исто, стр. 30.

Атрибутот „писател“ на овој лик му се прилепува со неговите дејства (предикати): *Ја внесува последната редактура во ракописот што мисли од денес да го пушти во печат.*¹⁹⁰ За писателството и деспотизмот на Серафим Деспотовски, зборува неговата ќерка Даница (вербални предикати):

*Да бидеш ќерка на писател, што значи прво да бидеш одлична во учењето, од јазик и литература до ОТО и МПВ. Ти даваат сè, но немаш ништо. Имаш соба, но можеш да примаш коџо сакаш само коџа писателот не е дома. Имаш пијано, но на неџо не свириш. Имаш плочи, но можеш да ги пуштиш само на најтврко. Имаш друѓарки и друѓари, но тие мораат да се поздрават со писателот коџа ќе дојдат и коџа ќе си отидат. Имаш сè, а ништо не е твое. Само коџа писателот е на пат можеш да си дозволиш журка. Оние што живеат со писател мора да се **робови** на редот и тишината во кои што создава. Со еден збор, никако не е да бидеш ќерка на писател.*¹⁹¹

Ете го тој деспотизам што се крие во презимето на Серафим.

Не е реткост ликовите во овој роман да се „полнат“ со вербални предикати (мисли, размислувања) на друг лик. Вера Новак вака го „полни“ ликот на својот сопруг Серафим:

*Колку и да манипулира со чувствата на друштвото, што своите ги контролира како коњ под улар; дури и во политичките тешко ќе му ја откриеш мислата што го мотивира.*¹⁹² И уште: „...што профил од медалик, што сиоменик во окреп, што жени од глина, таа мумија секогаш свршена, не во себе, туку пред себе, кон славната иднина...“¹⁹³

За него се дава дури и експлицитна констатација во романот: *...зрел маж, познат сценарист и лектуриран писател.*¹⁹⁴ Етикети за ликот на Серафим се даваат и со размислувањата (вербални предикати) на неговата секретарка, но тие етикети/ атрибути треба да се извлечат од искажувањето со значење спротивно од кажаното:

*Никогаш досега не беше го видела својот шеф волку збунет, селеткан во движењата, тешкав во зборот и вирвен во лицето, без и шолку отвореност да ја погледа в очи.*¹⁹⁵

Етикетите за овој лик кои произлегуваат од ваквиот вербален предикат се: прибран, смирен, сигурен во движењето и во зборот, присебен, не паничи и така натаму. Навистина има безброј места во романот каде не само овој, ами и други ликови се „полнат“ со предикати и вербални предикати.

Во овој роман Солев на портретирањето како техника за „полнење“ на ликот му дава маргинално место. За Серафим Деспотовски само на едно место среќаваме: *...продорно ковчешко лице, со длабоко всадени, но сè уште усвиени очи, клунест нос и цврста коса, макар што вообразените образи веќе му ги држеа само критичките бразди.*¹⁹⁶

„Службената кола“¹⁹⁷ на Серафим Деспотовски функционира како проксемички код. Сместувањето на овој лик (Серафим) во ваков простор (службен автомобил) зборува за неговиот статус во општеството: тој е на висока функција, има солидна плата, има привилегии, има личен возач и така натаму. Таа „службена кола“ овде врши функција на статусен симбол на ликот. Мотелот, односно собата во мотелот, поточно „самрачната соба“¹⁹⁸, е исто така амбиент кој му прилепува

¹⁹⁰ Исто, стр. 6.

¹⁹¹ Исто, стр. 71-72.

¹⁹² Исто, стр. 92.

¹⁹³ Исто, стр. 93.

¹⁹⁴ Исто, стр. 66.

¹⁹⁵ Исто, стр. 125.

¹⁹⁶ Исто, стр. 116.

¹⁹⁷ Исто, стр. 8.

¹⁹⁸ Исто, стр. 127.

етикети на ликот Серафим Деспотовски. Ваквиот амбиент го открива ликот како маж кој има намера да ја изневери својата сопруга. Серафим е во брак и има ќерка. Значи - сопруг и татко. *Дома има кажано дека е на работна, на работна мислајќи дека се вратиш дома...*¹⁹⁹ А тој е во мотелска соба и ја чека артистката Милица Ралева. Амбиентот во кој ликот не престојува (дома, на работа) и амбиентот во кој престојува (мотелска соба) функционираат во спрега и му припишуваат атрибут: неверен (сопруг). Дека амбиентот зборува за ликот станува свесен и самиот Серафим, како лик во романот, кога на шанкот во мотелот не може да го препознае продуцентот Сисое Спировски затоа што *...му пречеше не толку лимон со својот расилинајќи образ фактиот што беше размесен амбиентот во кој првпат го зајознал ликот.*²⁰⁰

Салата во која се промовираат книгите на Серафим, исто така, функционира како проксемички код и тоа повторно за неговиот статус во заедницата. Салата е полна со гости кои се на една страна, а на другата страна е речиси сам писателот Серафим Деспотовски. Ваквата сценографија несомнено зборува многу за овој лик.

*Салата е полна, изложбениот и продажен салон на домашната и преведена книга постојано се полни со гости... Серафим Деспотовски се пруди да ги собере на себе озрачениите погледи на бројните обожаватели, сведувајќи го својот на комплимент во скупот.*²⁰¹

Ваквиот амбиент вели: Тој е познат писател и има углед меѓу читателската публика.

2.2. Вистинскиот дублер Мирослав Милевски

Во романот има многу „дублери“ (за што зборуваме во третиот дел) и затоа ликот на Мирослав Милевски го дефинираме/определуваме како „вистинскиот дублер“. Се снима филм според сценарио на писателот Серафим Деспотовски, а Мирослав Милевски е дублер на актерот Деспот Мироски кој го толкува главниот лик во филмот.

Фактот што овој лик се поставува во улога на дублер наведува на заклучокот дека Мирослав Милевски има проблеми со сопствениот идентитет. Дали тој е тој, дали тој сака да биде тој, дали сака да биде таков каков што е или, пак, сака да биде некој или нешто што ќе нема никаква врска со него таков каков што е сега. И навистина, неговата улога на дублер се навестува веќе на почетокот на романот: *...Мирослав Милевски најпосле се буди и станува да си го потврди препознатливиот идентитет.*²⁰² Зошто на Мирослав му е потребно да го потврди препознатливиот идентитет? Несомнено, затоа што се сомнева во него, затоа што има проблеми со него, со сопствениот идентитет. Тој дури и се плаши од сопствениот идентитет: *...нема смелост да се погледне во огледало.*²⁰³ Токму затоа без двоумење ја прифаќа улогата на „дублер“ - да биде некој друг.

За Мирослав добиваме експлицитни податоци дека тој е *...корисник на средното насочено образование*²⁰⁴ и дека *...преку ноќ својот статус на полагач го има изменето во статус на повторувач...*²⁰⁵ Кога тргнува кон плажата тој поаѓа удолу и размислува вака: *Кога не те бива за ништо, сведи се погаш на поа ништо. Врши ги идеалите, мели го времето. Вчера ништо не ти одеше од рака, денес ништо не ти оди и од нога...*²⁰⁶

¹⁹⁹ Исто, стр. 126.

²⁰⁰ Исто, стр. 128.

²⁰¹ Исто, стр. 152-153.

²⁰² Исто, стр. 10.

²⁰³ Исто, стр. 11.

²⁰⁴ Исто, стр. 9.

²⁰⁵ Исто, стр. 10.

²⁰⁶ Исто, стр. 11.

Овој лик постојано се сомнева во себе и во сопствениот идентитет. Синтагмата *поаѓа удолу*, особено тоа *удолу*, како да ја навестува трагедијата што ќе му се случи на дублерот. Дублерот е лик којшто е индиферентен кон својата околина, кон она што го опкружува. Тој сака да се скрие, да побегне од себе, но и од другите: *Како кријови поод вода, ситџе џи подаваат џлавиџе од џесокџа, само Мирослав Милевски осџанува во неа.*²⁰⁷

Сетингот во овој роман многупати е поставен во функција да го декодира социјалниот статус на ликовите. Самата поставеност на сцената и на ликовите во неа зборува многу за нивното место во групата, во општеството. На коктелот, по првата успешна клапа од филмот, среќаваме ваква сцена:

*Осџанатџ сам со дублеротџ, сценарисџотџ не сџанува од својотџ сџол џуку му дава знак нему да се наведне кон неџо. Во оваа сала очигледно, има сџолови само за сценарисџи, а друџиџе џреба да висатџ како лусџери, додека на дублерџиџе не им осџанува џреџто освен да џраваџ дубак на џреџки.*²⁰⁸ *И уште: И џака, меџу седнаџиџотџ сценарисџ и наведнаџиџотџ дублер, џочнува еден оџворен и оџширен разџовор.....*²⁰⁹

Сценаристот (Серафим Деспотовски) е седнат. Дублерот (Мирослав Милевски) стои. Ваквата поставеност на ликовите на сцената, за ликот на Мирослав зборува дека: тој е во инфериорна/ подредена положба во однос на Серафим, дека е на многу пониски скалила во општеството, дека е потчинет на ситуацијата, дека е маргиналец во таа средина, па дури и дека не припаѓа таму каде што сосема случајно се нашол. Ваквата „слика“ се надополнува и со менталниот сетинг (сеќавањата) на дублерот кога Сисое го влечка по себе за да го запознае со славниот сценарист:

*Мирослав Милевски во џој моменџ се сеќава дека вака џо влечеле на бербер како мал. Не да му ја разубаваџ, џуку да му ја разурнаџ ликаџа. Од секоџаш оџшорен на џрисилни и џврр на своеволни рабџиџи, џој никако да свикне на убавинаџа со џринуда. Поџриродно му е, додека не џо бива за џовеќе, да си осџане со красџаџа на својаџа џрдоџиџа.*²¹⁰

Описот за домот (куќарката) во која живее(л) дублерот, исто така, ја надополнува сликата за општествената положба на овој лик:

*...Тоа... беше една куќарка... Мало дворче со ситџно цвеќе, ниска лозница и измиен џлочник. Никакви скалила, само еден џраџ. Плочникомџ, џреку џраџотџ, џросџо џродолжува со черџи, шџо џи џосџилаатџ сиромашки но чисџо неколкуџе варосани собички.*²¹¹

Сепак, како најчеста техника за „полнење“ на ликот на Мирослав Милевски се неговите вербални предикати (мислите, ставовите, размислувањата). Неговото зборување за него зборува дека тој е лик со незаокружен и несигурен идентитет (нешто што веќе го потенциравме), лик кој сè уште се бара себеси, лик кој трага, кој бара, лик што е најчесто изгубен во средината, збунет, лик што носи во себе страв од новите средини и од новите нешта, лик кому му е потребен некој (кој и да е) за да му помогне да успее во животот, лик кој никогаш не се потпира врз своите можности и способности, ами секогаш спасот од загубеноста го бара надвор од себе. Во разговорот со Даница Новак (ќерката на Серафим Деспотовски), Мирослав размислува вака: *...џолесно е да сџанеш свој коџа имаџ некој до џебе, одоџиџо да џо*

²⁰⁷ Исто, стр. 21.

²⁰⁸ Исто, стр. 53.

²⁰⁹ Исто, стр. 53.

²¹⁰ Исто, стр. 52.

²¹¹ Исто, стр. 107.

пошпиѓнеш тџа без никоѓо околу себе.²¹² И додава: Ушџе не се осмелувам ни да помислам на далечниџе цели.²¹³ Или дијалогот меѓу Даница и Дублерот:

- Ќе скокаш?

- Ќе скокам.

- Зошџо?

- **Ме џривлекува.**

- Шџо?

- **Дноџо на нешџаџа.**

- Кој би рекол!

- Да, од мене, џовршен.

- Добро, скокај. Ти си засеѓа сеџак дублер.

- **Коѓа не можам наѓоре, ќе скокам надолу.**²¹⁴

И вербалните предикати на другите ликови го „полнат“ ликот на Мирослав Милевски. Даница Новак вака размислува за Мирослав: ...неконвенционален и џровокаџивен, необичен, а џприроден...²¹⁵

И Серафим Деспотовски има свој став за дублерот:

*Шџо му џребаше да се зайознава со џој случаен дублер, со џој незавршен маџуранџ, со џој џринуден чџџаџел... А, симџаџично манѓуџче, нема шџо. Дури и џприродно инџтелиѓенџно, бџсџро шџо би се рекло, ама очевиѓно мрзливо.*²¹⁶

Дури и пред својот крај, пред својата смрт, Мирослав не се потпира врз своите сили, врз своите можности, ами бара помош од друг. Во креирањето на ликот, авторот сакал да остане докрај доследен и да го претстави него токму таков каков што бил и за време на целиот негов кус живот - немоќен и недоверлив кон себе, пред сѐ. Вакви се претсмртните размислувања на Мирослав, кога се бори со коренот кој го заковал на дното на реката (или на дното на нештата што тој упорно го барал):

*Госџоди, си мисли, нема ли никој да ме извади? Да ме џовлече за косаџа, да ми џи исџумџа слабџниџе, да ми џробуричка во жабриџе. Да ме извлече на бреѓоџи, ни како џџиџа ни како камен, џџуку само како оџџруена риба...*²¹⁷

И овој корен што го убива Мирослава Милевски може да се гледа како лик (и секако како актант - противник). Тој корен добива антропоморфни карактеристики:

*...овој корен е како окџоџоџ - не знаеш ни каде му е враџоџи ни каде му е оџашоџи... џој корен, разлуџен во своџо џоѓземно будење... кореноџи џо орџи на дноџо... овој корен шџо му џо орџи џлуждоџи... Окџоџоџоџ на кореноџи џо заковува за дноџо... А кореноџи џо орџи за џлуждоџи, како да сака да му докаже дека џоџекнува џокуму од неѓо...*²¹⁸

Коренот дури има и име: *Корену, му се обраќа Мирослав Милевски... Кое џџи е имеџо, да џе џроколнам, ако не џе зайомнам.*²¹⁹

2.3. Интелектуалецот од Прџорек Сисое Спиоровски

Сисое Спиоровски е најпортретираниот лик во „Дублер“, доколку може воопшто да се зборува за портретирање во овој роман. Веќе истакнавме дека портретот е техника на „полнење“ на ликот која овде сосем малку се користи. Сисое се портретира вака:

²¹² Исто, стр. 72.

²¹³ Исто, стр. 73.

²¹⁴ Исто, стр. 74.

²¹⁵ Исто, стр. 76.

²¹⁶ Исто, стр. 95.

²¹⁷ Исто, стр. 83.

²¹⁸ Исто, стр. 82-83.

²¹⁹ Исто, стр. 83.

Теѓнејќи ѓи последниве зборови низ **мусџаќиџе** како ѓума за цваќање...²²⁰; ...се илесна со сејта шаќа по челојто (**а челојто за една, не за две шаќи**)...²²¹; ...ѓо изѓледа Сисоја Сџировски во профил, од **бушаватта ѓлава** на шанќој до врзанијте ѓлуждови на подој...²²²

За овој лик често се даваат и експлицитни информации/ етикети од нараторот:

Сисое Сџировски е насушен леб за филмскајта еќија. Збијќак пој бревџта по уѓорницатта на џешќојџијте, фрчејќи лујта илунќа по долѓијте мусџаќи, а во часовијте на одмор се ојџушџта како буре по скали, џа сијте обраќи му ојџаѓаат додеќа исџо џаќа инџензивно се џрази. Маќар иџо на иџицатта ќе влезе само како иродуќенџи, пој се меша во сијте раќојти на еќијатта...²²³

Или: ...Тоа беше орѓанизаторој на снимањето и иродуќенџој на филмој, одѓоворниој меѓу оруѓојто и за анѓажирање на сџајџисџијте, Сисое Сџировски.²²⁴

Сисое е лик кој секоѓаш е активен, секоѓаш неќаде растрќан, ги завршува работите на другите, па дури и вината од другите секоѓаш ја презема врз себе:

Коѓа некој за неџо џреба да е крив, џоѓаш пој безорудо ќе е Сисое Сџировски. Сеќоја вина, иџо не е сџремен да ја џрезме оруѓ, Сисое Сџировски ја џрифаќа на својте илеќи, сеќоѓаш сиѓурен дека ќе ја умрџви џаќа како наќицан комарец по џијан здив... снимањето на филмој одамна е завршено, а со џоа и неѓоватта џреџџлајќена улоѓа на дежурен виновник.²²⁵

И кај овој лик доминираат предикатите и вербалните предикати како техники за негово „полнење“. Нему без двоумење може да му се припише епитетот „подлизурќо“, зашто постојано се врти или околу режисерот или околу директорот:

Смејќи дека е сѓ во ред, Сисое Сџировски џобарува и добива одобрение да се џовлече, џа се ѓуби низ долѓојто ходник на мојелој **ќако удрена билѓардсќа џојќа**.²²⁶

Тој едноставно ги прифаќа сите обврски што ќе му бидат наложени и без приѓовор ги извршува ...џа веќе беше џолќу ирофесионално деформиран и емојтивно ојџринај иџо му беше сеќдно дали ѓо ираќаат на ќаринарница, на ќланица или на ќлаќќалица.²²⁷

Сисое е навистина лик кај кој ништо не може да се предвиди, бидејќи е способен сѓ да направи и сѓ да прифати. Доволно е само некој од неговите претпоставени да трепне со око и Сисое веднаш знае што треба да прави. Тој дури и сосема нормално ја прифаќа (и го кажува тоа) улогата на, како што самиот вели, сресќи шпион. Тој е продуќент, но може да биде и друго и трето и сѓ што ќе треба. Се добива впечаток дека овој лик во текот на нараќијата постојано се „полни“ и се „празни“, се гради и се разградува, се конструира и се деструктуира за да може повторно да придобива нови етикети кои немаат апсолутно никаќва врсќа со претходните. Дури може да се рече дека тоа е лик што на моменти го збунува читателот, та се јавува потребата од повторно навраќање кон почетокот на текстот, за да се провери дали навистина станува збор за истиот лик. Таќа, Сисое со најпогрдни зборови ќе го избрќа од местото на снимање студентот по журналистика кој му бара информации, зашто саќа да пишува за смртта на дублерот, за потоа, неќаде на крајот, истиот тој Сисое (истиот лик, но со сосема поинаќва етикетираност) да седне во бифе со истиот студент и да му изнаприќаже сѓ, и што

²²⁰ Исто, стр. 111.

²²¹ Исто, стр. 112.

²²² Исто, стр. 129.

²²³ Исто, стр. 20.

²²⁴ Исто, стр. 111.

²²⁵ Исто, стр. 145.

²²⁶ Исто, стр. 61.

²²⁷ Исто, стр. 107.

прашал и што не прашал. Способен за сè, тој дури и пред студентот по журналистика ја презема врз себе вината за смртта на дублерот, објаснувајќи го тоа на свој начин со „својот прославен бистар ум“.

И менталниот сетинг на овој лик го зборува истото за него. Сисое се сеќава токму на една таква своја глупост со еден друг новинар (*иознаиџ колку Курџио од нужникомџ*) во својата младост кога во пијана состојба се изнајал сè и сешто, а утредента сето тоа било објавено во весник со негово име и презиме во текстот. Едвај извлекол жива глава и тоа само со укор.

*Оџиџоџаш, иџиџом ќе џо сџомнаџ зборџиџ новинар, на Сисое му се накосџпреиува мусџакоџиџ како на мачор, а моливџиџ сам му оџиџаџа од џрџикиџиџе на џрсџиџиџе. Да насџпрада од молив, во ераџиџа на филмоџиџ, и џџоа џџоџ, иџиџелекџиџуалеџ од Прџорек, аџде џџе молам.*²²⁸

И покрај ваквото искуство, тој (Сисое) на крајот ја прави истата грешка.

Дека Сисое е лик со деградирана структура потврдува и реноминацијата (промената на името) на овој лик: Тој е Сисое Спировски, филмски продуцент, но може да биде и Алекса Жуниќ, срески шпион.

2.4. Фирерот Деспот Миrowsки

Деспот Миrowsки е дволичен, најмалку. Тој и мора да е таков, зашто во своето име го има деспотизмот/ тиранијата/ деструктивноста, а неговото презиме го крие мирот/ конструктивноста. Тој мора да е таков и затоа што е актер, и тоа носител на главната улога во филмот што се снима според сценарио на Серафим Деспотовски. Ама не знае да скока од мост во река. Затоа мора да има дублер. Мора да има некој што ќе го надополнува, што ќе го скрие неговото незнаење. Тој самиот си прави свој псевдоним од името и презимето - Демир. Лошото и доброто на купче. Ѓавол и ангел во еден лик. Ѓаволот (злото) е во неговиот ментален сетинг, во детството:

*Нема никоџо дома, сџиџе се џоџдени усвеџиџ, џџоџ е сам и сеџа сака да си џи исџроба силиџиџе, а и иџџроџиџиџниџиџе, за да не излезе џосле бос да џази џо асфалиџ. Ја џримамува мачкаџиџа во џечкаџиџа, ја заџџвора враџиџичкаџиџа и џо џали оџноџиџ, џа излеџува од дома како фирер од лоџор. Всуџиносџиџ, излеџува да си иџра... Мачкаџиџа, јасно, ја наоџа џламјосана.*²²⁹

Вера Новак, сопругата на Серафим Деспотовски, вака го портретира Демир - главната машка улога: *Висок и сџџроен, духовиџиџ но и умен, шармер за оруџиџџво и авџџориџиџеџиџ во сџџрукаџиџа, маж на свое месџџо и машко во секое време... Неџовиџоџиџ џоџлед е џолн и џродорен, не џразен и водникав...*²³⁰

И уште експлицитните коментари на нараторот дека е тој несомнено модерен тип, најмодерниот тип од скопското корзо, ама сепак за некои работи сè уште „конзерва“. Има дарба да изговора приучени зборови и талент да тормози со споредни работи.

Ликот на Демир се вклопува потполно во амбиентот. Тој е актер. Заедно со Мира (Милица Ралева, негова сопруга, а истовремено и носител на главната женска улога во филмот од познатиот сценарист) се сместени „на сцена“. Имаат стан кој е, всушност, гардероба, а веднаш до него како да почнува бина за претстави. Каде на друго место би биле сместени актери, ако не на сцена!?

Демир е џубоморен: *Дека сум иџиџоџиџ, иџиџоџиџ сум. А дали сум иџедер, ќе видиџе. А, иџиџоџиџ сум заџџоа иџџо џџе осџџавив да се лиџавиџи со сценарисџиџоџиџ.*²³¹ Деспот Миrowsки знае и да се надува како манастирски паун: *Живоџиџоџиџ е џлума, - изјавува*

²²⁸ Исто, стр. 113.

²²⁹ Исто, стр. 32-33.

²³⁰ Исто, стр. 63.

²³¹ Исто, стр. 104.

Десиој Мировски, во курзив но и со зајирка, - а јас знам само да ѓлумам!²³² Знае само да глуми затоа што е лик со сто лица.

2.5. Мочлата Милица Ралева

Милица Ралева, Мира (ако Деспот Мировски е Демир, зошто Милица Ралева да биде покусо и да не може да биде - Мира!), е сопруга на Деспот Мировски, главна женска улога во филмот на познатиот писател и сценарист Серафим Деспотовски, актерка со еден здодевен лик од кој сака да направи повеќе поинтересни лица, мочла од мома која се омажила за мочкото Демир (*Знаеш, кога сум се родила, наречницијте веднаш ми преорекле: оваа мочла од мома, Милица Ралева, ќе го земе за сојуѓ оној мочко од момчак, Десиој Мировски, за да живеат во брак цел животи, за указание и приказание на оруѓијте. Ејте, така.*)²³³, најдобрата типка од Драмската академија, заводничка, ама и несудена љубовница на Серафим Деспотовски, жена што ги љуби огледалата (како и секоја жена, впрочем), таа е *...ујаолива женска, искористилива артистичка и оруѓар без грешка. Со неа можеш да поделеш куќија цигари, да испиеш некој и оруѓ вињак, и да ги озборуваш ситите претии што не се на масата, со и без превртен филцан кафе...*²³⁴ и жена што еманципацијата на понежниот пол ја гледа зад воланот на некаков си автомобил.

Истиот проксемички код (сцената) што го „полнесе“ (или надополнуваше) ликот на Демир, важи и за артистката Мира. И нејзе, како на главна женска улога и актерка, местото ѝ е на сцената, а не (како што би забележал можеби љубоморниот Демир) во скутот на Серафим Деспотовски за кого таа е *млада жена, надежна артистичка и филмско ојкријие.*²³⁵

2.6. И други...

Вера Новак е сопруга на Серафим Деспотовски, новинарка, мајка на Даница, несудена љубовница на Демир, жена која ја знае мерата колку да им се приближи на луѓето - никогаш толку блиску за да можат да ја повредат или навредат.

Даница Новак е ќерка на познатиот и признат писател и на новинарката Вера Новак. Несреќно се вљубува во пијаниот дублер на крајот од неговиот живот. Девојка која сака да се осамостои, па бега од дома од деспотизмот на Серафим Деспотовски и ја нема таа среќа дублерот да ѝ раскажува што има на дното (од животот).

Тука се и режисерот Спиро Мојсовски, директорот, студентот по журналистика Серафим Деспотовски, „дублерот“ по име и презиме (и по професија - идна) на познатиот писател и сценарист Серафим Деспотовски.

Техниките на „полнење“ и кај овие ликови се исти како и кај другите. Доминираат предикатите и вербалните предикати, проксемијата, портретот и неизбежното име и презиме кое кај секој лик при секое спомнување се повторува (и име и презиме). Од биографијата и генеалогичката ни трага ни глас.

3. Ликови - дублети

Темел на романот „Дублер“ од Димитар Солев се „севгар - ликовите“, во јарем впрегнати два лика кои единствено така функционираат. Еден лик го надополнува другиот во неговите слабости/ недостатоци/ мани од една страна, додека од друга страна се јавуваат ликови кои меѓу себе се преклопуваат во своите сличности како во огледало.

²³² Исто, стр. 62.

²³³ Исто, стр. 102.

²³⁴ Исто, стр. 59.

²³⁵ Исто, стр. 66.

Веќе го споменавме прашањето за позиција/ опозиција кај ликовите, односно проблемот на сопоставувањето на ликовите еден со друг, за нивното меѓусебно влијание. Беше потенцирано дека еден лик надополнува друг, дека еден лик „полни“ друг лик. Тоа и го покажавме при разгледувањето на „полнењето“ на секој лик поодделно. Го наведовме и тврдењето на К. Леви-Строс дека „удвојувањето е само камуфлажа за деградирана структура“. Тоа го протолкувавме вака: на кој и да е лик секогаш нешто му недостига, тој лик нешто не поседува или нешто не може (не е способен) да направи; токму затоа на тој лик му е потребен друг лик кој ќе го надополни она што му недостига, ќе го покрие неговиот хендикеп; или, неопходно е во текот на раскажувањето да се вметнат ликови-дублети (дублери) кои ќе ги исполнуваат функциите на друг лик со одреден недостаток/ хендикеп. Како ова функционира во „Дублер“?

Деспот Мироски е главната машка улога во филмот. Тој е главниот актер. Но, Деспот Мироски има еден недостиг/ мана - не може да скока од мостот во реката, а сценариото го предвидува токму тоа - главниот лик во филмот треба да скока од мост. Бидејќи Деспот има недостиг (не може), неопходно е да се појави друг лик кој нема таков недостиг (може) и кој ќе го анулира тој хендикеп кај главниот актер. Филмскиот речник за ваквиот лик го смислил зборот „дублер“ - оној што ги заменува актерите во опасните сцени. Таков лик кој го покрива недостигот на Демир е Мирослав Милевски. Тој со својата способност да скока од мостот го надополнува оној дел што му недостига на ликот на Демир и навистина овие два лика се зависни еден од друг - Демир не може да функционира (да постои?) без Мирослав, но и појавувањето на Мирослав во крајна мера е условено од постоењето/ појавувањето на Деспот Мироски. Мирослав знае да скока од мостот, ама не знае да глуми. Тој негов хендикеп го покрива Демир. Значи, и Демир му е дублер (лик - дублет) на Мирослав.

Мирослав Милевски (вистинскиот дублер) му е двојник (значи, дублер) и на дежурниот виновник Сисое Спироски. На погребот од Мирослав, Сисое сосема се поистоветува со дублерот размислувајќи за тоа дека животот сосема слободно можел да им ги смени улогите:

...И навистина зарем не можеше на времето и тој да заврши вака, кога се испилуваше од сокакои на своето дејство, како што сега еве заврши овој незавршен мајураниј, нивни дублер, а негов двојник? Зашто, сè е не само слично, туку и исто. Исто такаво мало, исто такава куќарка, исто такаво семејство... Сисое Спироски со ништо на времето не бил особено од Мирослав Милевски, не е ни сега. Комито можел живоитој да ги сложи своите арути така, што Мирослав Милевски да стане продуцент, а Сисое Спироски да скока од мостој за хонорар... друг живоит завршил, а како неговиот да е гошов.²³⁶

Дублерот (Мирослав Милевски) му е дублер и на сценаристот Серафим Деспотовски. Тој го заменува главниот јунак, кој пак е автобиографски лик, значи никој друг, туку самиот Серафим Деспотовски:

Главниот јунак во ирониј филм е автобиографски лик на самиот писател... Главниот улога, пак, на главниот јунак ја има младото артисти... А единствениот дублер на главниот глумец е токму овој незавршен мајураниј, што си го скрише враитој во ирониј скок по мостој. Според тоа, свртувајќи го овој опасен круг, не излегува ли сејак дека дублерот е на некој начин и тој? Серафим Деспотовски се спаша од соствената размисла...²³⁷

Наведениов фрагмент допушта да се направи паралелата, односно опозицијата Деспот Мироски/ Серафим Деспотовски. Во филмот, Демир ја презема (толкува) улогата на Серафим, зашто станува збор за автобиографски лик. Значи,

²³⁶ Исто, стр. 109.

²³⁷ Исто, стр. 97.

Деспот Миrowsки му е дублер на Серафим Деспотовски. Доутврдување на ваквото дублерство е кокетирањето меѓу Демир и Вера Новак, сопругата на Серафим. Демир ја презема улогата што му припаѓа на Серафим во животот на Вера. Демир и тука му е дублер на Серафим. По аналогија на веќе наведеното, произлегува дека и Серафим му е дублер на Демир поради кокетирањето меѓу Серафим и Милица Ралева, сопругата на Демир. Тоа би значело, секако, дека Вера Новак ѝ е дублер(ка) на Милица Ралева и дека и Милица Ралева ѝ е дублер(ка) на Вера Новак. Овие ликови си ги пополнуваат празнините што ги имаат, се надополнуваат еден со друг.

Надополнување има и меѓу Серафим Деспотовски, сценаристот, и Спиро Мојсовски, режисерот:

*...режисерот и сценаристот се надополнуваат колку во своите разлики, толку и во сличните слабости. Додека сценаристот пишеше цигари како илјавици, режисерот чуреше пури како епруветки. Додека сценаристот сакаше секогаш пред себе да има чиста отчукан лист, режисерот уживаше дебело да го прошара со својата разнобојна ишалка...*²³⁸

Преклопување на ликовите - дублети имаме не само на планот на содржината, ами и во рамките на формата. Имињата и презимињата на ликовите - парови се преклопуваат исто онака како што тие ликови се преклопуваат во текот на нарацијата. Во преклопувањето по форма се забележува една доследност: името на еден лик се преклопува во еден дел со презимето на другиот лик. Тука се паровите: Серафим Деспотовски - Деспот Миrowsки; Мирослав Милевски - Деспот Миrowsки; Сисое Спиrowsки - Спиро Мојсовски. Кај третиот „севгар“ (Сисое Спиrowsки - Спиро Мојсовски) не успеавме да најдеме преклопување по содржина. Евентуалниот спој би можел да се бара во нивната меѓусебна зависност во снимањето на филмот: режисерот не може да функционира без продуцентот, но и продуцентот без режисерот. Вака изгледа преклопувањето на ликовите - дублети по формата на нивните антропоними:

Серафим **Деспотовски** ; Мирослав Милевски ; Сисое **Спиrowsки**
Миrowsки **Деспот** ; Миrowsки Деспот ; Мојсовски **Спиро**

Серафим Деспотовски, познатиот писател и сценарист си има уште еден двојник (дублер) и тоа со исто име и презиме - Серафим Деспотовски, студент по журналистика. Тој, студентот по журналистика, му дава нему, на познатиот писател и сценарист, ракопис со наслов „Дублер“. Станува ли збор за истиот текст што е пред (пардон, зад) нас, или пак и романот „Дублер“ си има свој дублер?

4. Интенцијата на авторот на романот „Дублер“

Потсетуваме уште еднаш на тврдењето од К. Леви-Строс дека „удвојувањето е само камуфлажа за деградирана структура“. Токму таа „деградирана структура“ е основата/ темелот/ фундаментот на авторовата намера при градењето на дискурсот во овој роман, особено при креирањето на ликовите во него. Целта е сосема јасна, а таа веќе беше најавена во повеќе наврати при читањето на постапката на „полнење на ликот“. Да ги оцрта и да ги потцрта луѓето од денешницата кои го загубиле сопствениот идентитет во дунглата наречена цивилизација (општество, култура). За сметка на губењето на својата антрополошка идентификација, за сметка на губењето на своето вистинско лице во животот кој не е ништо друго освен глума, како што знае да рече „фирерот“ Деспот Миrowsки, луѓето/ ликовите/ карактерите се деградирале до крајна мера. Секој, пред да го направи првиот утрински чекор вон

²³⁸ Исто, стр. 26.

својата интима, за секој случај ги понесува со себе маските и ги менува во зависност од приликите и потребите, а веројатно и неопходностите. Можеби и пред сопственото огледало се практикува дволичната денешница, којзнае!?

Ете, тоа сака да ни каже (или тоа е - како што вели Хирш - неговата интенција) Димитар Солев, авторот на романот „Дублер“. Барем нам така ни се чини.

АМОНОВИТЕ НЕСТАБИЛНИ ЛИКОВИ ВО ЧИНГОВИОТ „БАБАЦАН“

0. Воведната глава во која се кажува како ги купив тезите на Амон за нестабилноста на ликот; 1. Беној оцајта слезе од минаре и се качи на слива; 2. Втората глава во која се прикажува како сенкајта Сиасија Сиасеноска му дојде до глава на Цицко Машала; 3. Гологлавојто младо Турче од жена се стори маж; 4. Како анкичето Јолакоско стана сенка во сонот на Бабацан; 5. На стирико Илија Иориз преку глава му поминаа тирисјта вери и две умирачки; 6. Рисјанијте станаа Турци. За една чаша вино ефенди Ризо пак си го доби името Дедо Рисјо Машала; 7. А чумајта само доаѓаше, но никогаши никој не ја дочека; 8. Мајсторот Марко, Мајсторот Варција и Мајсторот Бербер; 9. Последната глава во која се кажува што му беше муабетот на Живко Чинго.

Романот „Бабацан“ на Живко Чинго беше за првпат објавен во 1989 година од издавачката куќа „Наша книга“ и тоа постхумно, односно по смртта на авторот, како дел од неговата необелоденета литературна заоставштина. Поради ваквите околности под кои беше објавен романот, во литературните кругови се испроблематизира прашањето за неговата довршеност, односно недовршеност. Кон тврдењето за недовршеноста на ова дело се приопштуваше најчесто тезата дека има места во романот кои упатуваат на приказни кои ќе се раскажат подоцна, а кои не се дел од неговата конечна структура.

Сепак, наше мислење е дека се изврши едно излишно и банално мешање на категориите „недовршен“ и „нестабилен“ роман. „Бабацан“ е романескно книжевно дело кое изобилува со зачудувачки функционална нестабилност. Сметаме дека тоа беше основната причина за непотребното прашање околу (не)довршеноста на романот.

Во овој скромн прилог кон егзегезата на монументалното книжевно дело на Чинго ќе се обидеме да ја покажеме сигнализиранијта нестабилност преку елаборацијата на ликовите во романот „Бабацан“.

0. Воведната глава во која се кажува како ги купив тезите на Амон за нестабилноста на ликот

Нестабилноста (=лабилноста) на ликот се манифестира, според Амоновите согледби и сознанија, на неколку нивоа. За да му се припише на еден лик атрибутот „нестабилен“, тој треба да исполни одредени услови. Прво, нестабилните ликови се појавуваат на рамништето на нивното деномирање. Нестабилен лик ќе биде оној којшто се јавува со две или повеќе имиња во текот на наративната програма. Второ, нестабилност манифестираат и оние (различни) ликови кои во рамките на дискурсот се јавуваат со исто име. Трето, нестабилни се и ликовите кај кои се јавуваат чести трансформации од различен тип. На пример, еден ист лик последователно се јавува во улога и на маж и на жена, или еден ист лик последователно се појавува и како русокос и како црнокос и слично. Четврто, нестабилноста на ликот може да се појави и на рамништето на неговата предикативност. Така, глобалната етикета „нестабилност“ ќе ја добијат оние различни ликови кои исполнуваат исти дејства во наративната структура. Петто, нестабилност во рамките на дескрипцијата, односно

описот (стазисни наративни искази). Различни ликови кои добиваат исти или слични описи по автоматизам стануваат нестабилни.²³⁹

Примарната деноминантна детерминанта на ликот е личното име и неговите деривати. Како супститути, односно еквиваленти, на ваквата сема во дискурсот се јавуваат заменките: јас, ти, тој, мене, ме, тебе, те, овој, оној итн. или етикети од типот господинот, јунакот, нашиот јунак, професијата (професорот, сидарот, гробарот, претскажувачот...), именки коишто означуваат роднински врски (дедото, бабата, мајката, татко ми, сине....) и слично. Сосема иста функција на супститути (но и на примарни деноминанти) можат да вршат и перифрастичките (описните) деноминации како на пример Човекот Што Садеше Бостан или Девојката Од Корзо Што Излегла (кај Владо Малески) и слично.

Постојаноста (односно стабилноста) на личното име (или неговите супститути) како примарна означувачка сема (признак) на ликот, или повратноста како што вели Амон, ја конструира кохерентноста, а со самото тоа и читливоста на текстот. Тоа секако значи дека *текстот во кој признациите на ликот ќе се менуваат со секоја пропозиција што следува (од текстот: Павле стигна, ние ќе се, тој може, јас сум јал, којшто рече, вие сите мошне љубезна итн.) не би можел, нема сомнение, да образува 'читлив' текст.*²⁴⁰

Ваквите појави во кои се соочуваме со непостојаност на признаците на ликот во дискурсот Амон ги детерминира како нестабилност на ликот. Од таквата теза, впрочем, Амон ја изведува дефиницијата на ликот како *уреден систем од еквиваленции насочен кон тоа да му ја осигури читливоста на текстот.*²⁴¹ Од ваквата определба на ликот може да се подразбере дека оној дискурс во кој ќе доминираат стабилни ликови (со постојани, односно исти повторливи признаци) ќе биде читлив, и обратно - дискурсот во кој ќе доминираат нестабилни ликови (со променливи, односно непостојани признаци) ќе биде помалку читлив, или во краен случај нечитлив. Во таа смисла Амон прави една дистинкција помеѓу реалистичниот од една и модерниот книжевен дискурс од друга страна. Според него, реалистичното раскажување се карактеризира со специфичност и различност на знаковните етикети од различните ликови и во него се избегнуваат лични имиња кои би биле фонетски блиски. Односно, признаците на ликот во реалистичната наративна програма имаат цел да го издиференцираат него до крајна граница од другите ликови во истата раскажувачка структура. Додека, пак, *модерниот текст систематски ќе ја пренесува... нестабилноста на ликот во завршениот текст.*²⁴²

Ваквите раскажувачки постапки, и во реалистичниот и во модерниот книжевен дискурс, имаат свои специфични наративни функции во секој конкретен текст. Ќе се обидеме да покажеме како функционира доминантната нестабилност на ликовите во романот „Бабаџан“ од Живко Чинго за кој веќе е напишано дека е *шежок за следење*²⁴³ или кажано со речникот на Амон - (условно) „нечитлив“ (=помалку читлив!).

1. Бенот оцата слезе од минаре и се качи на слива

Менливоста на признаците на еден лик со секоја последователна пропозиција подразбира нестабилност на ликот, твреше Амон. Појавноста на тие признаци не мора (и не треба!) да биде само експлицитна, но може (и треба!) да биде и имплицитна. Формалните показатели за променливоста, односно нестабилноста на

²³⁹ Филип Амон, За еден семиолошки статус на ликот, во Теорија на прозата, избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 266.

²⁴⁰ Исто, стр. 266.

²⁴¹ Исто, стр. 267.

²⁴² Исто, стр. 266-267.

²⁴³ Јасмина Мојсиева-Гушева, Чинговата апартна поетика, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 105.

ликот, значи, треба да се бараат и во рамките на површинската, но и во рамките на длабинската структура на дискурсот.

Ликот на оцата Бен Јусуф Биринги се дестабилизира на (најмалку) две имплицитни семантички рамништа - предикативноста на ликот и сетингот во којшто е сместен тој лик.

Предикативноста ја подразбира дејствителноста на ликот - тоа што ликот го прави. Слегувањето на Оцата од минаре е првиот структурно-наративен чекор кон деградација (=дестабилизација) на овој лик. Со неговиот наративно-предикативен знак кој содржи *слеѓување од минаре* ликот веќе почнува да ги губи семите со кои бил конструиран до таа фаза на наративната структура. Ликот на Оцата кој не е веќе на минаре е сè помалку она што бил, односно она што треба да биде - оца. Предикативноста на овој лик во натамошната раскажувачка постапка и натаму го деструктурира него како оца. Оцата Бен Јусуф Биринги не само што *слеѓува од минаре*, ами и *се качува на слива*. Неговата дејствителност која подразбира *качување на слива* нема ништо заедничко со семантичкиот квантум од признаци кои би имплицирале дека станува збор за лик на оца. Напротив, ваквите атрибути на ликот Бен Јусуф Биринги имплицираат дека нема предикативни семи со чија помош би бил изведен заклучок оти станува збор за лик кој во еден наративен исказ ја извршувал тематската ролја оца. Значи, предикативноста *слезе од минаре и се качи на слива* го деструктурира ликот на Бен Јусуф Биринги од *оца* во *сливар*, или *ошавкар* како што вели Чинго. Само по себе се подразбира дека кај еден стабилен лик во наративната структура нема да се мешаат семите кои го градат еден *лик - оца* со семи кои конструираат еден *лик - сливар*. Ваквата симбиоза на семите кај Бен Јусуф Биринги ја покажува неговата нестабилност како *лик - оца*.

Сетингот, односно проксемичкиот код, е вториот индикативен елемент којшто ја сигнализира дестабилизацијата на ликот - оцата Бен Јусуф Биринги. Просторот (амбиентот) каде престојува еден лик е исто така признак (сема, атрибут) на истиот тој лик. Тоа секако значи дека просторот зборува за ликот, ни нуди одредени податоци во текот на наративната програма за неговите својства и за неговите дејства. За да биде стабилен ликот, сетингот во кој тој престојува треба да биде компатибилен со неговиот опис и со неговата предикативност. На пример, семите за еден лик од типот *живее во кралска џалајџа, сеџи на џрон и носи круна на џлавајџа* ќе имплицираат дека станува збор за лик - крал. Доколку истиот тој лик биде „преместен“ да живее во *една сџара куќа која малку џо малку се урива*, тогаш ваквите семи од проксемички карактер ќе имплицираат забуна кај адресатот - станува збор за истиот лик - крал, или пак за некој друг лик? Проксемичките семи кои го детерминираат живеалиштето на ликот како *една сџара куќа која малку џо малку се урива* не се компатибилни со преостанатите семи кои би му се припишале на еден лик - крал. Тоа значи дека несоодветниот проксемички код го дестабилизира ликот - крал.

Идентична е ситуацијата и со (не)компатибилноста на сетингот од една и ликот - оца Бен Јусуф Биринги од друга страна во романот „Бабаџан“. Оцата е на минаре и тоа е најкомпатибилниот проксемички код што му соодветствува на ликот. Меѓутоа, последователната наративна структура (пропозиција) го дислоцира овој лик во друг, крајно некомпатибилен сетинг - на слива. На еден оца не му е местото на слива и токму ваквата дистрибуција на променливи проксемички семи обезбедува нестабилност на ликот - оца којшто подоцна ќе биде деградиран од оца во раја:

...Во истџиоџџ час му се сврџи и на Арбуле Машала, иџџо иравџи бре несреќник, му велиџџ, иџџо рабоџџи, кај илџиџи?

- Умниоџџ оца на џамија џее, му оџџовори Машала, буџалиоџџ каурин сливи џо рачајоџџ берџџ, - вака му оџџовори, а овој збор мноџу му џо наирави кејџоџџ на чауџи Мизо, и џој ова џо рече:

жена²⁵¹, кога јаде бостан нејзините семчиња свејќајќи како злајќо²⁵², кога таа станува призрак, Машала не знае дали е жена или лична самоодива на јаснојќо месечинче, во џој врбји честќак како риба белвица на мев на лице, наоќаку се џреврџување²⁵³, таа станува оживеана сенка кај врбијќе.²⁵⁴

Очигледно е дека нестабилноста на ликот на Спасија Спасеноска се гради на две рамништа. Прво, нејзе ѝ се припишуваат етикети кои се семантички контрадикторни, односно добива семи според кои таа еднаш е „гласно човечко суштество“, а потоа истиот лик се гради со семи според кои станува „самовила“. Ваквата менливост на признаците на ликот ја осигурува неговата нестабилност во рамките на раскажувачката структура. Второ, Спасија Спасеноска станува сенка, призрак, флуиден лик кој фигурира само со својот нејасен глас што го слуша само Цицко Машала. Спасија станува невидлив и недопирлив лик. Таа е митолошко суштество кое му го уништува сонот на Машала, му го зема здивот и му го заматува умот. Нејзината трансформација од човечко суштество во битие со божествени особини е показател за нестабилноста на ликот, за неговата честа менливост и поради тоа непрепознатливост во дискурсот. Токму затоа, во таа сенка кај врбијќе која се јавува во понатамошната наративна структура на романот, со големи напори би се препознал ликот на Спасија Спасеноска. Во куси црти кажано, станува збор за лик со мошне лабилна семантичка структура.

Личното име на ликот *Спасија* Спасеноска е исто така еден од елементите со којшто се дестабилизира овој лик. На стр. 95 ја среќаваме сличната форма *Спасенка* за истиот лик. Од друга страна, во дестабилизацијата на ликот учествуваат и деноминантите (поточно реноминантите) од типот *џризракојќи*, *сенкајќа*, *гласов*, *еребица*, *безџрижна џџица на јаснајќа месечина* и слично.

3. Гологлавото младо Турче од жена се стори маж

Овој лик нема лично име. Неговата деноминација и реноминација се врши преку перифрастички, односно описни модели. Во стартот на неговото внесување во наративната структура ликот е непознат, анонимен. Нараторот не знае и не може да го детерминира овој лик²⁵⁵, па затоа ја користи перифразата *едно џологлаво младо џурче*. Овој лик, практично, е нестабилен уште на почетокот од неговото појавување во дискурсот. Последователните наративни пропозиции делумно го определуваат (го стабилизираат) овој лик, но повторно со перифрастички деноминанти: *младово џурско јуначе*, *џологлаво џурче*, *син на џрилејќиојќи валија - кадија*, *беџовско чедо*, *бејчево*, *беџовски син*²⁵⁶ итн. Меѓутоа, откако ликот ќе ги добие најнеопходните примарни (сиромашни) семи во структурната постапка на неговото интегрирање, во наративниот исказ се воведува еден функционален наративен дефицит, односно телесен хендикеп на беџовскиот син:

*...кому ќе му фали едно, да речиме малку ум, ама џоа не е џолем зијан во џоа време, џанам за умов не е џолем зијан во ниедно време, да не бројме, да не кажуваме, наши сме, џука нека осџани зборојќи. Рековме, некому му фали ум, на вџор неџио друџо, на џреј џрејќо, разни болешџини имайќи на веков, а на бејчево, џак да речам не дај боже, малку џо маџки сереј, џаќва маја.*²⁵⁷

²⁵¹ Исто, стр. 79.

²⁵² Исто, стр. 80.

²⁵³ Исто, стр. 82.

²⁵⁴ Исто, стр. 142.

²⁵⁵ Романот „Бабаџан“ има сложена структура на наратори, односно раскажувачи, и многу честа е појавата еден од нараторите да биде крајно колеблив, односно крајно „незначаќи“. Ваквата организираност на нараторските функции создава солидна подлога за целта на авторот да создаде нестабилна наративна структура, а во тие рамки и нестабилни ликови.

²⁵⁶ Живко Чинго, Бабаџан, цит. дело, стр. 121-124.

²⁵⁷ Исто, стр. 124.

Импотентноста на беговскиот син е функционален наративен инструментариум за неговата последователна трансформација. Како што веќе рековме, откако ликот ќе добие минимум стабилност во наративниот исказ, тој веднаш се дестабилизира со тоа што се проблематизира (станува дискутабилна) неговата полова припадност, се разбира не во буквална смисла на зборот. Признакот „импотентност“ му служи како алиби на нараторот да го дефинира овој лик како „жена“. Сега веќе ликот станува крајно нестабилен. Признаците *син на ирлеицкиоѝ валија - каџија* од една, и *жена* од друга страна не се компатибилни и создаваат привидна контрадикторност во наративната структура. Ако е *син на ирлеицкиоѝ валија - каџија*, тогаш последователно ќе биде *маж*. Ако, пак, е *жена* тогаш (исто така последователно) ќе биде *ќерка на ирлеицкиоѝ валија - каџија*. Сета наративна забуна ја создава, впрочем, дефицитот, хендикепираноста, односно импотентноста на беговскиот син. Затоа велíme дека токму тој дефицит (недостиг) е функционален - ја овозможува дестабилизацијата на ликот.

Импотентноста овде има уште една функција - таа е лик,²⁵⁸ односно актант поставен во улога на противник на беговскиот син. Како антипод на овој актант - противник се јавува бостанот, односно неговата лековитост. Во актанцијалниот модел бостанот ја игра улогата на актант - помошник на беговскиот син. Со негова помош ќе биде анулирана импотентноста, односно ќе биде елиминиран хендикепот. Со ваквиот актанцијален инструментариум во наративната структура се создава подлога за последователната трансформација на ликот од „жена“ во „маж“. Транспарентноста на ваквата трансформација ја обезбедува уште една дополнителна трансформација на друг лик којшто во наративниот исказ се јавува како лик - рефлектор на беговскиот син. Станува збор за коњот на кого јава гологлавото Турче. Функцијата на овој лик е да ја демаскира трансформацијата на беговскиот син од „жена“ во „маж“, со тоа што и кај самиот лик - рефлектор ќе се изврши неопходната полова трансформација од „коњ“ во „кобила“:

...уиѝе на часоѝ коџа му се качи на коњоѝ за враќање, коњов беше неѝиѝо му заиџра и џоре и долу, иѝиѝо се вели, врзани се, сѝлеѝкани се рабокево, внимаваѝиѝе. Коњов кобила беше, расна, араѝцка.²⁵⁹

Во оваа фаза на наративната програма, ликот на беговскиот син повторно се стабилизира по извршените трансформации. Се добива впечаток дека сега веќе го имаме, во основа, интегрираниот лик на беговскиот син и дека тој и натаму ќе се „исполнува“ со дополнителни компатибилни семи. Меѓутоа, овој лик во натамошната раскажувачка програма повторно ќе почне да станува лабилен преку фокализантни наративни искази.

Станува збор, всушност, за реноминантна дестабилизација преку фокализација. Како примарен принцип овде се применува аголот на гледање на оној што ја врши описната деноминација, односно реноминација. Во последователните наративни искази деноминацијата на овој лик им се препушта на други *колебливи* ликови кои манипулираат со описот на беговскиот син и неговиот коњ. Тука, во прв план се „чпиуните“ кои ја вршат неадекватната перифрастичка реноминација:

*За среќа, чѝиунѝе на време џо ирбудија Сѝариоѝ беџ, валија - каџија, вака и вака, бунѝи, сѝоѝ Прилеѝец ирџнал наваму, а џи води еден **Москов џаур на бел коњ**, а кобилава беше црно влакно, нејсе, чѝиунска рабоѝа, во крвѝа им е сѝ џа е на нивноѝо.²⁶⁰*

Дополнителниот коментар на нараторот (*а кобилава беше црно влакно*) нуди дистанцирање од несоодветната реноминанта, меѓутоа факт е дека во наративната

²⁵⁸ Само да потсетиме овде дека ликот не мора секогаш да биде антропоморфен. Постојат и неантропоморфни ликови.

²⁵⁹ Живко Чинго, Бабаџан, цит. дело, стр. 125.

²⁶⁰ Исто, стр. 127.

структура се јавува дестабилизирачко описно преименување на *гологлавојто шурче на црната кобила* во *Москов заур на бел коњ*.

Идентична е и понатамошната реноминација на беговскиот син и неговата црна кобила од страна на еден од Мариовците кои се дојдени пред куќата на бегот да се жалат за зулумите од страна на разбојниците:

...Ама кога ја чуја журулијава, еден побуден меѓу мариовциите, прв шито се разбуди... ја чу журулијава, голем народ, војводајта шито ги водел, за гоголавојто шурче на коњ, црвен коњ пак нему му се кажа, го пробуди првиот до него и му вели:

*- Баце, ситанувај да не ситаниш, вјаса војводајта на црвен коњ со црвен бајрак, почна.*²⁶¹

Очигледно е дека во овие примери дестабилизацијата на ликот се врши со помош на аголот на гледање на оние ликови кои ја вршат перифрастичката реноминација. Во овие наративни искази фокализацијата е ставена во функција на дезинтегрирање на ликот на беговскиот син.

4. Како анкичето Јолакоско стана „една рака бела мала“ во сонот на Бабаџан

Ликот на Стојне Јолакоска е во основа недоинтегриран лик. Би можело да се рече дека станува збор за тематска ролја - анка. Семите со коишто се гради овој лик се минимални и по квантитет и по квалитет. Личното име *Стојне Јолакоска* во „сорботка“ со семата *анка* имплицира дека станува збор за жена - православна Македонка којашто се исламизирала, односно се потурчила. Наративните искази во врска со овој лик нудат и експлицитни атрибути од типот: живее во Стамбол, децата ѝ умираат два-три дена пред раѓањето, таа е проколната од Машала, се враќа назад да бара прошка, добива нова клетва од Машала и - толку.²⁶² Колку и да се сиромашни овие етикети, сепак даваат одредена слика за ликот на Стојне Јолакоска.

Дезинтеграцијата, односно дестабилизирањето на овој лик започнува со потрагата по неа од страна на Машала и на Бабаџан. Во наративната структура на романот нема податок дека тие воопшто ќе ја најдат. Отсуството на ваков податок имплицира не-лик, непостоење на лик, а би можело дури и да се изведе заклучок дека станува збор за лик - фикција со оглед на фактот дека овој лик се јавува само во приказните на Машала кои му служат за да го „заемелка“ малиот Бабаџан по патот.

Делумно интегрираниот лик на Стојне Јолакоска ќе продолжи да се разградува во сонот на Бабаџан. Тоа што ликот се појавува во сон, значи во рамките на менталниот сетинг, само по себе говори дека станува збор за лабилен лик или, пак, како што веќе беше речено, за лик - фикција. Во рамките на ваквиот проксемички код ликот на Стојне Јолакоска ќе добие крајно дезинтегрирачки семи. Таа во сонот на Бабаџан се детерминира како „сенка“ или пак перифрастички само со *една рака бела мала, како жена, како дејска*.²⁶³ Овие „флуидни“ семи имплицираат, секако, оти станува збор за нестабилен, односно дестабилизиран лик.

5. На стрико Илија Идриз преку глава му поминаа триста вери и две умирачки

Примарни формални показатели за нестабилноста на ликот, според Амоновите белешки, се забележливо различните имиња на еден ист лик. За ликот Илија, третиот син на Ристо Машала, може да се рече дека е школски пример за нестабилност на ликот која се темели врз неговата појавност во наративната структура со различни имиња. Динамичната предикативност на овој лик е инструментот со чија помош се вршат различните реноминации. Илија ќе смени многу вери и националности, многу пати ќе се ожени со жени од различни етникуми, многу години ќе патува низ светот како сајгија (оној што носи абер), а ваквите

²⁶¹ Исто, стр. 128.

²⁶² Исто, стр. 146-148.

²⁶³ Исто, стр. 157.

само му се испрџна насмевка, прелејќа, и со шаа насмевка си умре, кој знае шќќ аманејќа сакаше да осќќави. Умре, џо просќќи џосќќор.²⁶⁶

Втората смрт на Илија (=стрико Идриз) е насилна: ...во шаа луќќа војна, испќќорическа, машалоска, прво шќќој ден, на прв ден Велиџден, со секира поџоѓен по левајќа сќќрана и како вејќа му се оќќкавќќи левојќа рамо со се рака на сќќрико Идриз.²⁶⁷

Дискутабилно е овде прашањето дали станува збор за невнимателност, односно за пропуст на авторот во градењето на романескната структура, или пак за интенција до крај да се разобличи, односно да се дестабилизира ликот на Илија Сајѓијата, односно на стрико Идриз. Склони сме да се определиме за втората теза со оглед на фактот дека сиот наративен материјал којшто служи за конструирањето на овој лик, како што веќе покажавме, е употребен во функција на негово дезинтегрирање, односно дестабилизирање. Неопходната елементарна наративна логика ја согледуваме во тоа што авторот „го умира“ двапати овој лик со неговите две имиња - еднаш како Илија Сајѓијата и другпат како стрико Идриз. Всушност, станува збор за умирање на две тематски ролји шизофренично инкорпорирани во еден лик - првиот пат умира *кауриниој* Илија, а вториот пат *шурчиниој* Идриз. Со тоа се замаглува претставата како да станува збор за еден ист лик и се постигнува ефектот на нераспознавање на ликот што имплицира во крајна мера расцепкан, дезинтегриран, дестабилизиран лик.

6. Рисјаните станаа Турци. За една чаша вино ефенди Ризо пак си го доби името Дедо Ристо Машала

Веќе деноминираниите ликови добиваат по уште една сема од антропонимски карактер. Таа сема (атрибут, етикета) во наративната програма функционира како знак, како формален показател дека станува збор за исламизација на личностите (ликовите), односно за менување на нивниот веќе утврден национален и верски идентитет. Принципот е идентичен со оној што веќе беше виден кај ликот Илија (=Идриз), меѓутоа овде реноминацијата е во редуцирана форма. Ако кај Илија се јавуваа, така да се каже, безброј имиња, овде имаме само уште една дополнителна деноминанта, поточно реноминанта. Но, во овој наративен сегмент реноминацијата се случува кај многу ликови. Практично, таа техничка наративна операција добива масовен карактер: *Рисќќо Машала џо добива имејќо Ефенди Ризо Машала; неџовајќа жена Ефќќимќќа џо добива имејќо Анума Есвија, Ризојќа Машала; Пејќќре џо добива имејќо Ефенди Пискул; неџовајќа жена Пејќќрејќа сќќанува анума Пискулица; синојќа на Пејќќре, Рисќќо, џо добива имејќо Риза Вќќори Машала; Филип џо добива имејќо Ферат Пискулоски; Томе се прекрсќќува во Тариф Пискулоски; Сќќасе џо добива имејќо Аќќиб; Павле се преименува во Плойќќ; Камче џо добива имејќо Демир; неџовајќа жена Усќќе добива име Ула, а неџовајќа вќќора жена Сќќасенка Снеџароска сќќанува анума Елвија.²⁶⁸*

Ова преименување на мноштво ликови претставува една масовна наративна дестабилизација на ликовите. Тоа е кулминацијата на реноминантните раскажувачки процеси во глобалната наративна програма во романот „Бабаџан“ на Живко Чинго. Основната карактеристика на масовната реноминација е тоа што таа не е проследена со некакви дополнителни дестабилизирачки постапки. Ниту предикативноста, ниту проксемичките кодови, ниту стазисните наративни искази не се поставени во функција на инструментариум во постапката на дестабилизација на ликовите. Едноставно, тие само добиваат дополнителни имиња.

²⁶⁶ Исто, стр. 271.

²⁶⁷ Исто, стр. 278.

²⁶⁸ Исто, стр. 254-272.

Исклучок од ваквата едноставна наративна постапка на реноминација е ликот на Дедо Ристо Машала кој го добива реноминантот Ефенди Ризо Машала. Неговата еднаш дестабилизирана дискурсна состојба повторно ќе биде разнишана, но со сосема поинакви раскажувачки средства. Со помош на три неантропоморфни лика - актанти во улога на противници во рамките на актанцијалниот модел се врши повторна ретроградна дестабилизација на ликот. *Гравоиџ, црвениџе луџи џиџерки и виноџо* во сонот на Бабаџан се противници на реноминацијата на Дедо Ристо Машала во Ефенди Ризо Машала. Предикативната колебливост на Ефенди Ризо кој ќе посегне по овие три секундарни наративни дестабилизатори го доведува него во примарно деноминираната состојба. Пред смртта Ефенди Ризо ќе побара чаша вино и ќе му викнат поп. Тоа се предикативни функции во нарацијата кои имплицираат дека Ефенди Ризо Машала повторно станува Дедо Ристо Машала. На тој начин се затвора дестабилизирачкиот наративен круг кај овој лик.

7. А чумата само доаѓаше, но никогаш никој не ја дочека

Чумата е неантропоморфен лик чијашто појавност не е регистрирана во наративната структура на романот „Бабаџан“. Присутна е само потенцијалноста, односно евентуалноста од појавата на овој лик. Станува збор за лик - сенка, лик којшто фигурира само во вербалните предикати на нараторите и на другите ликови. Тоа, секако, имплицира дека чумата е еден крајно нестабилен лик, зашто неговата евентуална структура воопшто не почнала да се интегрира со семи, односно со знаци, туку само се најавува со општите својствени предзнаци. Тоа е лик во раѓање, лик - фетус кој не излегува од наративната утроба ниту со последната страница од романот. Но, затоа пак честа е најавата на овој лик, чести се вербалните предикати на нараторот кои го потенцираат идното појавување на чумата. Четири глави од вториот дел на романот завршуваат со најавата за доаѓањето на чумата:

*Значи, прво беше вадењево, после, после дојде чумата,*²⁶⁹

*Прво беше џрилеџкаџа буна, а после, после уори чумата,*²⁷⁰

*Пак не беше чумата, после, после фаџи чумата,*²⁷¹

*А чумата џа џи бидџи пред враџи, само џолку лоша, џрилеџиво џо чекала џоследниџи знак и нишан.*²⁷²

Нестабилноста на ликот на чумата во наративната програма врши функција на надополнување на нестабилноста на другите ликови. За чумата може да се каже дека е и лик - рефлектор на оние ликови за кои веќе покажавме дека се нестабилни, односно дестабилизирани. Празниот семантички код на чумата како неантропоморфен лик во потполност се вклопува во мозаикот на дезинтегрираните антропоморфни ликови во романот „Бабаџан“.

8. Мајсторот Марко, Мајсторот Варџија и Мајсторот Бербер

Како што веќе беше кажано, романот „Бабаџан“ е изграден со помош на една мошне сложена структура на наратори, односно раскажувачи. Функцијата на наратор многу често се префрла од еден на друг раскажувач што имплицира дека станува збор за динамична нараторска структура. Од друга страна, честа е појавата кога еден од ликовите ја презема улогата на наратор во романот, но повторно преку дискурсот на еден од тројцата, ако може така да се каже, главни раскажувачи. На пример, добар дел од дејството во романот го раскажува ликот Цицко Машала, а често неговото раскажување го презема Бабаџан. Сепак, основата на раскажувачката улога ја имаат Мајсторот Марко, Мајсторот Варџија и Мајсторот Бербер.

²⁶⁹ Исто, стр. 113.

²⁷⁰ Исто, стр. 123.

²⁷¹ Исто, стр. 132.

²⁷² Исто, стр. 281.

Нестабилноста на нараторот се согледува на две рамништа во романот „Бабаџан“. Прво, раскажувачот често се деноминира со заедничката вокативна форма за тројцата наратори - „Мајсторе“. Второ, сите наратори покажуваат крајна колебливост при раскажувањето.

Заедничкиот атрибут „мајстор“ на тројцата раскажувачи е индикатив за тоа дека станува збор за нестабилни нараторски функции. Сепак, во наративната програма (многу ретко!) се вметнуваат дополнителни информанти кои ја вршат функцијата на дистинкција меѓу тројцата наратори. Така, стартот на нарацијата му е препуштен на мајсторот Марко, но преку говорот на Мајсторот Варџија: *Навистина меснојќа пред ѝоа го имаа за свејќо, - ѝака ѝочна Мајсјор Марко - рече Варџијајќа.*²⁷³

Но, последователната наративна структура во првиот и сегменти од вториот дел на романот раскажува лично Мајсторот Варџија: *Повторно замолче Мајсјоројќи, ѝак му се јави џласојќи, но сега не ѝраша, не изустѝи ни збор. Сѝана за да го видијќи оџнојќи во варницјајќа... Коџа се врајќи Мајсјоројќи, бараа да ѝродолжи со ѝриказнајќа.*²⁷⁴

Одредени сегменти од вториот дел на романот ги раскажува Мајсторот Бербер:

*После, - велијќи Госјодоинојќи бербер, вака Машала му рече, - Се искикојќи.*²⁷⁵

Употребата на единствената вокативна форма „Мајсторе“ за тројцата наратори имплицира дека авторот свесно сака да креира нестабилни наратори кои ќе се дополнуваат со нестабилните ликови во рамките на глобалната нестабилна наративна програма.

Од друга страна, нестабилноста на нараторите ја согледуваме и во нивната колебливост во раскажувањето. Чести се местата во романот каде нараторот појаснува дека не знае некој податок, или пак дека не е сигурен како завршила нечија судбина и така натаму. Колку за илустрација ќе ја наведеме колебливоста на Мајсторот Бербер:

...да ѝќи ја речам висѝинајќа, ѝречесни, не знам ѝијќо најравија со млеџкалџајќа... Ал ќе ѝрашам. Тоа заборавив да го ѝрашам нашиојќи Бабаџан... ќе ѝрашам ќе ви кажам...

- Требаше веднаш да ѝќи ѝекне, рекоја луѓејќо, ѝќува да не е маџијајќа.

*- Пројустѝ, рече, ѝризнавам, а можеби рече ќе најдиме некое објаснување ѝонајќаму....*²⁷⁶

Ваква колебливост, исто така, се јавува и кога улогата на наратор ја зема еден од ликовите во романот. Особено колеблив е раскажувачот Цицко Машала:

Нејсе, не вјасајќи, ејќи во висѝинајќа и несакајќи ќе ја зџреиевме рабојќајќа, рече, ќе ѝќе ѝодизлажев, аман ќе ми ѝросѝиши, жијќи Алах.

*- Реков сѝќе сесѝри, не, не беше ѝака, ѝќуку коџа го ѝочнавме разџговор, а рековме аманејќиски, висѝинајќа да ја кажиме, вака беше...*²⁷⁷

Ваквата раскажувачка нестабилност на нараторот Цицко Машала би можела да имплицира и одреден степен на нестабилност на неговиот лик и тоа на ниво на целокупната наративна програма на романот.

9. Последната глава во која се кажува што му беше муабетот на Живко Чинго

Основните структурални карактеристики на романот „Бабаџан“ од Живко Чинго се: нестабилни ликови, нестабилни наратори, нестабилна глобална наративна

²⁷³ Исто, стр. 36.

²⁷⁴ Исто, стр. 86.

²⁷⁵ Исто, стр. 190.

²⁷⁶ Исто, стр. 168.

²⁷⁷ Исто, стр. 200.

програма. Основните семантички кодови на сижето, пак, упатуваат на нестабилно време, несигурен (небезбеден) живот, проблематичен опстанок, нестабилен општествен систем во рамките на Империјата и незагарантиран и нестабилен национален и верски идентитет на индивидуата.

Очигледно е дека функцијата на креирањето на нестабилни ликови во дискурсот е да ја поткрепат и да ја засилат генералната теза на романот дека Македонецот низ историјата минувал низ разноразни нестабилни времиња во кои неговиот живот се обезвреднувал до крајни граници. Значи, нестабилните ликови не само што мошне умешно се вклопени во целокупната наративна структура, туку тие се и еден од позначајните елементи кои ја создаваат кохерентната целост на сложената раскажувачка постапка. Мајсторската рака на Живко Чинго не само што тежнеела, туку и успеала во намерата да создаде еден (парадоксално, но вистинито!) функционален нестабилен книжевен систем.

СЕМАНТИЧКИТЕ СЛОЕВИ ВО „ПАПОКОТ НА СВЕТОТ“ ОД ВЕНКО АНДОНОВСКИ

1. Композиција - сижe; 2. Писмо; 2.1. Писмо - писмо; 2.2. Писмо - жена; 2.3. Писмо - иајок; 2.4. Писмо - ојров; 3. Жена; 3.1. Жена - иајак; 4. Човек - слово; 5. Наративнајта конекција на релација „Клучалница“ - „Клуч“/ „Книга светлина“; 5.1. Еџезегајти; 5.2. Сјазисни наративни искази; 5.3. Процесуални наративни искази; 6. Вечнајта висјина во „Папокој на светот“.

Меѓу критичките дескрипции за „Папокот на светот“, чиј автор е Венко Андоновски, е и онаа дека овој роман претставува *особено дело, дело на книжевна, но и на живојна јолнојта, словијто, јовекезначно, глабоко.*²⁷⁸ Ние овде ќе се обидеме да ја покажеме и да ја докажеме повекезначноста и повекеслојноста на романот, тргнувајќи од (но и секогаш имајќи ја на ум) забелешката на Ролан Барт дека: *Целјта на сјруктуралнајта анализа не е висјинајта на тексјтој, јуку неговатајта јовекезначностј; работатајта значи, не може да се сосјои во јтоа да се јрѓне од формата за да се воочатј, да се разјаснатј и да се формулираатј содржинијте... јуку, најројтив, во јтоа јрвијте содржини да се расјураатј, оддалечатј, размножатј и да се ојсјиратј јод влијаниејто на една формална наука. Анализајта со јтаквајта јосјатајка ќе добие, зајшто јтоку јтаквајта јосјатајка истовремено овозможува анализајта да јочне од неколку јознајти кодови и дава јраво јше кодови да се најушјатј (да се јтрансформираатј) во текотј на... работатајта.*²⁷⁹

Во природот кон романот тргнуваме од неколку кодови за кои сметаме дека ја сочинуваат основата на наративната програма и чија трансформација ја компонира повекезначноста и повекеслојноста на „Папокот на светот“. Станува збор за кодовите - *писмо, жена, иајок, човек, ојров, иајак, јланина*. Овие кодови меѓу себе се испреплетуваат и се надополнуваат на семантички план создавајќи на таков начин една мошне сложена, но и кохерентна наративна структура. Така, кодот *писмо* се манифестира преку, условно кажано, поткодовите *писмо, жена, иајок, ојров*. Кодот *жена*, пак, може да се детерминира преку поткодовите *писмо, иајок, ојров, иајак*. Кодот *иајок* се покажува како *писмо, како жена, како јланина*. Кодот *човек* ги содржи во себе поткодовите *писмо, жена, иајок, буква* итн. Дешифрирањето на кодовите и на поткодовите, се разбира не до крај, ами до одредена мера, го растајнува основното семантичко јадро на наративната структура на овој роман.

1. Композиција - сижe

Романот „Папокот на светот“²⁸⁰ е составен од три базни, основни делови: „Клучалница“, „Клуч“ и „Книга светлина“.²⁸¹ Настаните и ликовите од првиот дел („Клучалница“) се сместени некаде во 9 век во „Аја Софија“ во Цариград. За нив во

²⁷⁸ Слободан Мицковиќ, Петар Т. Бошковски, Васе Манчев, Александар Прокопиев, Свездан Георгиевски во Соопштението за наградата „Роман на годината“ на „Утрински весник“, во Венко Андоновски, Азбука за непослушните, Фрески и гротески, Култура, Скопје, 2001, стр. 332.

²⁷⁹ Структурални прилаз книжевности, приредил Милан Буњевац, Нолит, Београд, 1978, Ролан Барт, Одакле почети, стр. 152-153.

²⁸⁰ Го користиме следното издание: Венко Андоновски, Папокот на светот (дополнето и изменето во однос на првото, објавено 2000 година), Култура, Скопје, 2002.

²⁸¹ Велиме „базни, основни делови“ затоа што ова издание на „Папокот на светот“ содржи и други делови како што се: Предговор на приредувачот; Поговор (Рецензија на изданието „Папокот на светот“); Дополнение: За оригиналноста на фотокопијата, или - „Енигма“ во кое се сместени песните на Јан Лудвик и писмото на Бранко Варошлија. И овие „прилепени“ делови кон основното јадро претставуваат структурни наративни сегменти на романот „Папокот на светот“.

прво лице еднина раскажува отец Иларион Сказник. Основната предикативност во првиот дел е насочена кон тоа да се протолкува таинственото (мистичното) писмо - запис (од Соломон?) сместено во таинствената „источна одаја“ во Аја Софија. Главниот толкувач на овој запис е Константин Кирил Филозоф.

Дејствието на вториот дел од романот („Клуч“) е лоцирано во нашата современост, но и во иднината. Како најилустративен формален показател за темпоралната детерминираност на предикативноста се јавува идеолошкиот код - во сила е политичкиот плурализам што секако е препознатлив белег на нашата животна стварност од последната деценија на 20 и почетокот на 21 век. Раскажувачот, Јан Лудвиг, се обидува да ја одгатне таинственоста (мистичноста) на девојката, негова соученичка, Луција. Неговото враќање во Скопје по петнаесетгодишно талкање низ Европа со циркусот „Медрано“ и неговиот трагичен крај ги расветлуваат дел по дел односите меѓу него и Луција, меѓу него и пријателите, меѓу него и директорот на училиштето, меѓу него и општествените стеги.

Третиот дел („Книга светлина“) претставува сведочење на Луција за несреќниот настан во кој Јан Лудвиг трагично загинава. Овде се расветлуваат, се дешифрираат кодовите кои се основни двигатели на нарацијата во вториот дел од романот.

„Папокот на светот“, покрај тоа што е составен од три основни делови, е изграден и со помош на повеќе егзистенти (ликови - актанти) „исполнети“ со повеќе значајни етикети/ атрибути, со многу настани од 9, од крајот на 20 и почетокот на 21 век и безброј идеи, слоеви, значења кои ја сочинуваат комплексната и сложена нарративна структура на ова книжевно дело.

2. Писмо

Писмото е основниот код врз којшто е изградена нарацијата во романот. Неговото декодирање е примарниот генератор на раскажувачката структура. Станува збор за многузначноста на зборот „писмо“, за неговата полисемичност која е изразена во повеќе слоеви од расказноста на ова дело. Попрецизно кажано, овде кодот „писмо“ се користи со неговото значење на говор, и тоа говорот сфатен во неговата најопшта смисла - говор на напишаното, говор на маргината, говор на кажаното, говор на премолченото, говор на видливото, говор на невидливото, говор на движењето (говор на телото), говор на предметите и нивната поставеност и слично. Едноставно кажано - говор на универзумот. Проблемот којшто го наметнува овој книжевен текст е како, на кој начин, со кои средства, со кои сетила да се проникне во тој универзален говор (односно код) за (ако е тоа можно!) да се протолкува неговата смисла, за да се допре до неговото најавтентично значење.

Читањето на тој говор не е бесцелно. Целта на растајнувањето на кој и да е говор е преку него да се најде смислата на опстојувањето, да се најдат врските меѓу сите нешта, да се демистифицира најголемата тајна за човекот - животот. Филозофската нишка на овој роман упатува кон неколку кодови со чие растајнување (декодирање) секоја индивидуа, ако ништо друго, барем би се обидела да ја открие смислата на неуништливиот човеков живот.

2.1. Писмо - писмо

Кодот „писмо“ во неговото примарно семантичко јадро упатува на нешто што е напишано - на запис. Функцијата на записот е да пренесе значење, да упати на одреден познат или непознат, видлив или невидлив сегмент, да пренесе порака од адресантот до адресатот. Но, за да се стигне до значењето на писмото, тоа треба да се прочита, да се протолкува. Треба да се познава кодот на записот, треба да се знае азбуката со која тоа е напишано, да се знаат буквите. Со прочитувањето (декодирањето) на писмото дознаваме.

Откривањето на непознатото во писмото е главниот сегмент на кодот „писмо - писмо“ во романот. Константин Кирил Филозоф (во натамошниот текст - Филозофот) растајнува неколку писма. Низ таа предикативност (која подразбира декодирање) на овој лик се растајнуваат постапките на растајнување на писмото, на записот, на напишаното. Влегувајќи во играта наречена патување од познатото кон непознатото (или од видливото кон невидливото) наративната структура на романот се надградува со принципите на толкувањето на шифрата „писмо - писмо“.

Првиот допир со толкувањето на писмото е дешифрирањето на познатата азбука за која отец Стефан Писморонецот тврди дека е нова, од него создадена. Филозофот ја декодира лагата. Станува збор за познато старо писмо, а не за ново. Овој код (писмо - азбука) ја имплицира почетната декодирачка постапка: од познато кон непознато.

Читањето на записот на прстенот од логотетот претставува веќе толкување на непознатото, на невидливото. Демонстрираната постапност во толкувањето на записот од прстенот има функција да го подготви основниот декодирачки инструментариум за толкувањето на главното „писмо - писмо“: тајниот запис во кобната источна одаја.

Толкувањето на тајниот (главен) запис од источната одаја веќе ја проблематизира автентичноста во декодирањето на кодот „писмо - писмо“. Ваквото проблематизирање има функција да создаде наративен дефицит, односно да овозможи простор за понатамошно градење на дискурсот, да создаде предуслови за последователно генерирање на наративна структура. Со постапката на дешифрирање на записот се демонстрира можната негова повеќезначност, се покажува дека писмото, всушност, има најмалку две базни семантички јадра во зависност од тоа кој декодира и од каде, од кое место декодира, од кое место го чита писмото. Текстот на романот нуди и експлицитни тези за ваквата можност при читањето на записот од источната одаја:

Ојќи секогаш сум велел: словото една рака го сочинила, ама многу очи го читават и сите очи различно го читават истото, од рака сочинето клоиче, мрежа јајакова, преѓа дусија, ојќи по разни конци врват читавелите кон средето, кон изворот на шексот...²⁸²

Тајниот запис од источната одаја има (најмалку!) две значења, две толкувања. Едното е на Филозофот кое во основа се совпаѓа со она на отец Стефан Писморонецот (односно на неговиот татко, отец Мида), и второто е толкувањето (читањето) на отец Иларион Сказник кој го гледа записот со очите на „нечестивиот“, со очите на ѓаволот, односно го дешифрира со подруг код. Тој го гледа вториот запис којшто е „скриен“ под првиот, горниот запис:

...иод словото оруѓо слово има, иод буквите видливи - оруѓи, скриени, иод душата на словото оруѓа душа е наситанета... Како да сакал отец Мида да каже дека човек треба да заситане на месото од ѓаволот, во ѓавол да се преситори за да го разбере словото; ија е цената на читането на скриените значења! Само ѓаволот го гледа она што ние не го гледаме!²⁸³

Тоа значи дека кодот „писмо - писмо“ е полисемичен и повеќеслоен со што неговото автентично декодирање станува проблематично, односно дискутабилно. Тој код допушта, значи, секој да го толкува по свое, онака како што секој си ги знае и онака како што секој си ги гледа знаците и нивните значења. Секој за себе и само за себе треба да си ги бара одговорите на прашањата што го мачат, што го обеспокојуваат. Нема универзално читање ниту на еден запис, ниту на едно писмо!

²⁸² Венко Андоновски, Папокот на светот, дополнето и изменето во однос на првото, објавено 2000 година, Култура, Скопје, 2002, стр. 123. (Во натамошните фусноти: ПС).

²⁸³ ПС, стр. 164.

2.2. Писмо - жена

Основната теза дека *сè на овој свет е писмо, целиот свет е книга*²⁸⁴ го имплицира заклучокот дека писмото, меѓу другото значи, е и жена. Кодот „писмо - жена“ се манифестира во дискурсот на „Папокот на светот“ на неколку рамништа.

Прво, тука се експлицитните ставови (мислења, судови) кои ги нуди наративната структура во врска со тврдењето дека писмото е жена или дека писмото е исто како жена. Така, писмото е жена и жената е писмо, писмото има топлина како жена, има буква-девојка, писмото е создадено поради жена и писмото го чува жена и слично. Колку за илустрација наведуваме неколку експлицитни цитати од романот чии семантички јадра ја потврдуваат истозначноста на релацијата писмо - жена:

*...и секој човек е Слово, и жената дури*²⁸⁵; *...кој и да е творецот, побудата да сочини слово му била жена; буквата Ж, која е почеток и крај на клицето, сосема на жена личи, и затоа во записот на средето од буквите е поставена! Само жената го одржува писмото во живото*²⁸⁶; *...И редовно, како што секое слово најмалку два созерцателка има, еден сочинител и еден читател, така и жената, записан и совршен, обично двајца мажи крај себе води: еден од десната и еден од левата страна. 'Значи, жената е сочинение, и сочинението е жена', реков јас со сигурност. 'Точно', рече. 'Тие две нешта воопшто не се различни. Тоа сакал непознатото сочинител да ни каже. Оти, она Ж, средето на клицето, во себе ја има стравата на жената; што е тоа што ги привлекува буквите да се подредат во зборови, а зборовите во мисли, ако не љубов, стравот женска, привлечност на телата нивни?'²⁸⁷; *...првобитниот запис е кружен, како клице, и... во центарот негов стоти жена, стравот*²⁸⁸; *...Така и Луција: таа беше таен и непознат запис за мене... нејзиното тело го споредував со вжарен запис од некое непознато писмо*²⁸⁹; *...јас веќе не мислев на телото на Луција на еден апстрактен начин: не мислев ни на нејзините гради..., ни на нејзините колкови..., а најмалку на просветлото меѓу нејзините нозе, таа клучалница со непознат запис*²⁹⁰.*

Од наведените цитати е сосема очигледно дека кодот *писмо* се идентификува со кодот *жена*. Семите коишто му припаѓаат на семантичкото јадро на знакот *писмо* се проектираат во семантичкото јадро на знакот *жена*: писмото се чита - и жената се чита; писмото е запис - и жената е запис; писмото има страст - и жената има страст итн.

Второ, кодот „писмо - жена“ се манифестира и преку трансформацијата на поткодот *писмо* во поткодот *жена*. Буквата Ж, којашто се наоѓа на средината од записот во форма на клице во источната одаја, но и како голема почетна украсена буква во старите ракописи, во наративната програма на романот се декодира како жена:

*И кога виде Писмороецот, крај мене застапат, дека во буквата (Ж - н.з.) сум гледал, се вврви и тој (Боже, дали и нему таа буква на блудна девојка му личеше, на блудница Вавилонска што ѝ довикува меѓу нозете свои?), светила со окојто мрежесто, ја зеде и со својот калем ја покри убавината соблазнителна...²⁹¹; Но, прочитал и 'Жено' наместо 'Чашо', затоа што поставено гледал во онаа буква, Ж што се вика, центарот на клицето-слово, а што на жена наликува, и погледот не можел да го симне од средето на клицето!*²⁹²

²⁸⁴ ПС, стр. 81.

²⁸⁵ ПС, стр. 81.

²⁸⁶ ПС, стр. 162.

²⁸⁷ ПС, стр. 163.

²⁸⁸ ПС, стр. 164.

²⁸⁹ ПС, стр. 192.

²⁹⁰ ПС, стр. 255.

²⁹¹ ПС, стр. 149.

²⁹² ПС, стр. 169.

Дури, во наративниот исказ во кој отец Мида го препишува тајниот запис од источната одаја, буквата Ж од средето на записот буквално се трансформира во девојка која ќе го улови во својата страстна мрежа и отец Мида:

*Проклеј да си џајко, оче мој, и џи, брајте Лесјвичнику! Оји: си влегол, џајко, во одајата со зајисој проклеј, ирејис си сочинил, но очите не си можел да ги одвоиш од буквата Ж, сјајица вечна, буквата девојка... со раце и нозе раширени, сиремна да го познае мажот свој; Оји: си видел жена, сјодобие сјрасно во писмо...; Оји: џвојот сјрасјен погледа и дал џојлина на буквата-девојка, и џаа живеала, и скокнала од писмото-клојче, ја паднала пред џвојите нозе и почнала да џи ги бакнува сјајалата.*²⁹³

Извршената антропоморфизација на буквата Ж во девојка покажува дека својствата на делот (буквата) се пренесуваат врз целината (писмото). Буквата добива антропоморфни својства, а со тоа и писмото. На тој начин писмото се детерминира како нешто живо, нешто што е хуманизирано, очовечено. Оттука и тврдењето за топлината на буквите, на писмото. Оттука и кохерентноста и компатибилноста на двата члена од кодот „писмо - жена“.

Трето, неможноста (немоќта) да се протолкува, да се прочита кодот *писмо* соодветствува со неможноста да се протолкува, да се прочита кодот *жена*. Отец Стефан Писмородецот, Филозофот и отец Иларион Сказник не можат долго време да го протолкуваат тајниот запис во источната одаја, што на тројцата им создава неудобност, несоница и мака. Исто така, Јан Лудвик не може да ја разбере, да ја сфати Луција, не може да ги протолкува нејзините постапки, односно не може „да ја прочита“. Тоа, нему, му создава чувство на неудобност, на мака, му создава нервози и го доведува до состојба на фрустрираност. Очигледно е дека преку принципот „нечитливост“, односно неможноста да се прочита, се врши аналогија меѓу писмото, записот, буквите од една и девојката, жената од друга страна. Навистина станува збор само за една сема, за едно заедничко својство (нечитливост, таинственост), но оваа аналогност само ја потврдува веќе демонстрираната идентичност на кодовите *писмо* и *жена* во раскажувачката структура на романот.

2.3. Писмо - папок

Папокот на светот е планина. На крајот од планината наречена Папок на светот, на една карпа со огромни букви е запишан текст за којшто се претпоставува дека е идентичен со таинствениот запис од источната одаја. Еден дел од планината (карпата на нејзиниот крај) е трансформиран во запис, во писмо - *карпата шјо говори*.²⁹⁴ Значи, планината во еден свој дел е писмо. Тоа, секако, имплицира (делот за целината) дека Папокот на светот е писмо, односно дека папокот е писмо. На тој начин во првиот дел од романот е изграден кодот „писмо - папок“ којшто во митолошката свест се детерминира како центар на светот. Ваквиот атрибут го овозможува мистичноста, таинственоста на записот, односно тоа што никој не може да го прочита, никој не знае што пишува на Папокот на светот.

Филозофот го демистифицира записот на планината со тоа што ќе го прочита, односно ќе го протолкува. Непознатото станува познато, невидливото станува видливо. Со тоа Папокот по автоматизам ја губи својата митолошка конотација и избледува неговиот статус на центар на светот. Дотолку повеќе што се дознава дека станува збор за фалсификуван потпис (Дариј, а не Соломон) и за препис од некој стар ракопис, а не за оригинал. Се елиминира, значи, една мошне важна сема на кодот „писмо - папок“, а тоа е неговата мистичност. Извршено е едно семантичко „разголдување“, значенско „отскривање“ на Папокот. Дешифрирањето на

²⁹³ ПС, стр. 170-171.

²⁹⁴ ПС, стр. 137.

неавтентичноста на кодот „писмо - папок“ на планината Папок на светот ги одржува во „наративен живот“ актанцијалните функции на Филозофот и на отец Иларион Сказник. Нивната предикативност којашто подразбира толкување на таинствениот запис од источната одаја, едноставно, мора да продолжи. Кодот „писмо - папок“, значи, овозможува натамошна продукција на наративна структура во првиот дел од романот „Папокот на светот“. Тој го содржи во себе конструктивниот принцип што е фундаментална филозофска идејна нишка на сиот дискурс во овој роман.

За Јан Лудвик, како што веќе покажавме, телото на Луција Земанек е *вжарен запис од некое нејознајно писмо*.²⁹⁵ Тој исто така вели дека не знаел „да ја чита“ Луција. Тоа значи дека Луција, барем во менталната структура на Јан Лудвик, е писмо. Ако телото на Луција е писмо, тогаш и нејзиниот папок (како дел од нејзиното тело) е писмо (целината за делот).

Кодот „писмо - папок“ во вториот дел е сосема идентичен со веќе елаборираниот код „писмо - папок“ од првиот дел во романот. Ќе го покажеме тоа само на неколку сегменти колку за потврда на тезата. Прво, планината Папок на светот крие непознат запис, непознато писмо. Луција Земанек крие во своето тело (значи и во својот папок) непознат запис, непознато писмо. Второ, Филозофот успева да го прочита записот на Папокот на светот. Јан Лудвик, исто така, успева да ја разгатне тајната на папокот на Луција. Трето, за Папокот на светот се верува дека е центар на светот. Јан Лудвик верува дека папокот на Луција е неговиот центар на светот. Четврто, со растајнувањето на записот на Папокот на светот се елиминира неговата мистичност. Со растајнувањето (разголувањето!) на папокот на Луција, за Јан Лудвик се губи нејзината мистичност, таинственост, недопирливост итн. Практично, кодот „писмо - папок“ од вториот дел го верификува истиот тој код од првиот дел на романот.

Од друга страна, пак, Јан Лудвик го дефинира (метафорички) папокот на Луција како „чаша“:

*Тој беше наведнај врз мојот сѝомак; со иалецој го беше зајворил ојворот на шишејто шолку колку од него да каже по некоја кайка; сијуваше од винојто во мојот пайок и појтем ишеше. 'Ја полнам чашата на свејот со вино', рече.*²⁹⁶

Таинствениот запис на Соломон е познат уште како „Чаша Соломонова“. Тоа е тој таинствен запис од источната одаја. Јан Лудвик го „чита“ папокот на Луција којшто прилега на чаша; Филозофот го чита записот од Чашата којашто личи на папок.

2.4. Писмо - отров

Семата *ојровно* којашто му се припишува на кодот *писмо* во наративната структура има функција на лик, поточно речено има функција на актант поставен во актанцијалната куќичка *пројивник*. Противник на субјектот чијашто интенција е да го прочита, да го растајни, да го дешифрира писмото. Станува збор за еден, така да се каже, одбранбен механизам на кодот *писмо* кој не се подведува така лесно на „читливост“ и кој воопшто не се подведува на „читливост до крај“.

Записот во источната одаја е отровен, односно смртоносен. Оние што влегле во одајата и се обиделе да го прочитаат записот веднаш умираат од отровното писмо:

Се ирејшосѝавуваше дека зајисој говори за ѝајни нешѝа, за кои човек ежедневен не е кадарен да ги ирими. Зајисој, очигледно беше ојровен, а неговите букви - смрѝоносни... 'Еѝе. Нешѝо поѝубно не се случи, оѝи јас само ирејшав слово ојровно, а не го шолмачев, и зајшоа ојровој не влезе во мене и не ме поѝуби'. И ја заклучил исѝочнајта одаја... И се повлекол во одајата своја па сочинувал

²⁹⁵ ПС, стр. 192.

²⁹⁶ ПС, стр. 309.

неишо цела вечер во некаква книџа. Нокта... силен вресок ги кренал сити оу
иосителити... Коџа влегле, во неџовиој кревети немало нишио, освен - букви. Сејшо
ишло, месито и коскии на оиџец Мида се ирејвориле во слова, во букви...²⁹⁷

Меѓутоа, семантиката на кодот „писмо - отров“ не е лимитирана само на
записот од источната одаја. Тоа се однесува на записот воопшто, на писмото како
глобална категорија. Може да се најдат повеќе места во романот каде експлицитно
се интегрира кодот „писмо - отров“ со оваа сема:

*Филозофои... погледа во записој на карпајта и рече: 'Писмошо е слајка,
но смртносна работта, како и медој и виношо, и оруџити неоишровни сласитија, ако
во неумерени количеситва се земаат. Колку ли души загинале при ова неверојатно
дело, при овој пошвиџ, при сочинувањето на ова писмо неумерено... Но, познато е
шоа, и кажано е: оној ишо сочинение сочинува, секоџаш илака со живои.'²⁹⁸*

Кодната релација „писмо - отров“ ја содржи и вториот дел од романот, но сега
веќе во неговата длабинска структура. Експлицитно, како што наведовме, Луција
Земанек за Јан Лудвик е писмо (*вжарен запис, буква девојка*). Но, таа за него е и
„отров“ со оглед на наративниот факт дека ликот на Јан Лудвик се интегрира
најмногу преку предикативноста на Луција. Таа предикативност на Луција, меѓу
другото, ќе го одведе Јан во белиот свет, далеку од семејството и од пријателите. Во
таа смисла, предикативните перформанси на ликот на Луција проектирани во ликот
на Јан се движат кон границата на категориите „болно, жолчно, отровно“. Ако
Луција е (како што покажавме дека е) писмо, и ако нејзините дејства насочени кон
Јан се „отровни“, тогаш ликот на Луција Земанек го содржи во себе како
интегрантна сема кодот „писмо - отров“. Семата „отровно“ и во овој случај ја игра
актанцијалната улога на *проивник* - безмалку сите предикати на Луција се во
функција да го оддалечат од неа субјектот Јан Лудвик, да ја осуетат неговата намера
(желба) да се приближи до неа.

3. Жена

Ако кодот *писмо* го детерминираме (условно!) како примарен во
наративната структура на „Папокот на светот“, тогаш за кодот *жена* би можело да
се каже дека е секундарен, односно втор по неговата поставеност, по неговата
функција во дискурсот. Меѓутоа, кон ваквата теза ќе мора да приложиме и една
фуснота со дообјаснувањето дека, сепак, овие два кода не може да се подведат во
рамките на опозицијата супериорно - инфериорно, зашто кодот *писмо* навистина е
доминанта во првиот дел од романот, се појавува и како мошне значаен сегмент и во
вториот дел од романот, но од друга страна кодот *жена* е доминантен во вториот дел,
а се појавува и како значаен сегмент и во првиот дел на романот. Значи, примарноста
на кодот *писмо* не е заради неговата супериорност над кодот *жена*, ами затоа што од
него (од *писмошо*) тргнува генерирањето на оваа прозна раскажувачка структура.

Во елаборацијата за двочлениот код „писмо - жена“ веќе ги маркиравме
најзначајните појавности на кодот *жена* во овој роман на Андоновски. Обидот да се
анализира структурата на пермутираниот код „жена - писмо“ нема да даде некои
суштински разлики во семантичките изводи. Ова најдобро го потврдува веќе
покажаната значенска еднаквост на кодовите *писмо* и *жена* во наративната
структура на романот. Знакот за еднаквост помеѓу нив е гаранцијата за идентичните
аналитички заклучоци од разработката на кодовите „писмо - жена“ од една и „жена
- писмо“ од друга страна. Во слична насока би се движеле и изводите од
елаборацијата на кодовите „жена - папок“, „жена - отров“, „жена - чаша“ и слично.

²⁹⁷ ПС, стр. 51-52.

²⁹⁸ ПС, стр. 136.

3.1. Жена - пајак

Но, сепак, кодот „жена - отров“ манифестира извесни знаци на негова експлицитна и имплицитна кореспондентност со кодот „жена - пајак“. Пајакот ја плете мрежата над записот во источната одаја, а таа мрежа ја имплицира на симболичен начин отровноста, смртоносноста на писмото. Оној што го толкува записот е поставен пред опасноста да „се фати“ во таа мрежа на писмото:

Ако сакаш да се ујайиши во укаџа на џолкување џисма и заџиси џајни, џџреба да ја научиши укаџа за џајакоџи и неџоваџа мрежа. Наџ секоја книџа, наџ секое слово, сџоџи џо еџен ваков (невидлив за беџниџе и ниџиџе духом) оџџровен џајак шџџо ја расџнал својаџа мрежа; нема секој џрисџаџи да она шџџо џо џлаџоли словоџо, оџџи не секој дух е џоџџоџвен да џо џрими секое слово. Словоџа се оџџровни за џуџи неџоџџоџвени за чџџение. Оној кој не знае наџџрвин да џо оџџсџирани џајакоџи шџџо џемне наџ словоџо, оној кој не знае да ја расџлеџе мрежаџа наџ словоџо, џџој само оџдалеку чџџа и не разбира; само оној шџџо ќе ја оџџсџирани џајаџинаџа оџ џред очџџе ќе џо види словоџо како видение, оџџкровение и ќе разбере, оџџи ќе џи чџџа не само зборовџџе, џуку и џласовџџе, боџџе нивни, белинџџе меџу нив и редовџџе.²⁹⁹

Пајакот, значи, е тој што со неговата мрежа му дава на писмото атрибут „отровно“. Семантичката испреплетеност на кодовите „писмо - жена“, „писмо - отров“, „писмо - пајак“, „жена - писмо“, „жена - отров“ и „жена - пајак“ допушта да се стави знак на еднаквост меѓу кодот *жена* и кодот *пајак*. Жената (Луција) е, како што видовме, отров за Јан Лудвиг. Писмото е отров. Пајакот плете отровна мрежа, значи и пајакот е отров. На ваков начин кодот „жена - пајак“ функционира како семантичко-наративен енергенс - од една страна создава дефицит (го попречува читањето на тајниот запис со што ја „одолговлекува“ нарацијата) кој овозможува натамошно „плодење“ на дискурсот, а од друга страна го збогатува неговото значенско јадро и, меѓу другите елементи, и тој помага во одржувањето на врската меѓу трите делови на романот. Кодот „жена - пајак“ се појавува во првиот дел (стр. 161), тој се појавува во вториот (стр. 261), но и во третиот дел на романот (стр. 311).

Од друга страна, потководите во кодот „жена - пајак“ имаат аналогна, односно идентична актанцијална функција во нарацијата. Тие се јавуваат во улога на противници. *Пајакоџи* плете мрежа над (или околу!) писмото (записот во источната одаја) и тој е пречка (противник) за оној (субјектот - Филозофот, отец Стефан Писмордецот, отец Иларион Сказник) што има намера (желба) да го протолкува, да го прочита тоа писмо. *Женаџа* (Луција) плете мрежа над (или околу!) оној (субјектот - Јан Лудвиг) што има намера да ѝ се приближи, да ја освои, да ја „прочита“, да ја има. Филозофот, отец Стефан Писмордецот и отец Иларион Сказник се поставени пред опасноста да се заплеткаат во пајаковата мрежа над записот. Јан Лудвиг е поставен пред опасноста да се заплетка во мрежата што околу него ја плете Луција Земанек. Значи, предикативните функции на поткодот *жена* и поткодот *пајак* манифестираат идентичност. Оттука и кохерентноста, цврстината на кодот „жена - пајак“ во целокупната раскажувачка структура на романот.

4. Човек - слово

Трансформацијата на телото на отец Мида во букви е најилустративниот формален показател за компактоста на кодот „човек - писмо“. Тука го предлагаме, се разбира, како мошне демонстративен и експлицитниот наративен исказ според кој *секој човек е слово*.³⁰⁰ Ваквиот семантизам кореспондира со почетокот на Светото евангелие од Јована каде се вели: *Во џочџџокоџи беџе Словоџо, и Словоџо беџе во Боџа, и Боџ беџе Словоџо... Сџ џосџана џреку Неџо и без Неџо ниџџџо не*

²⁹⁹ ПС, стр. 122.

³⁰⁰ ПС, стр. 81.

сџана, шџо постојана... И Словојќо сџана џело и се всели во нас, полно со благодајќи и висџина; и ние ја видовме Неџовајќа слава...³⁰¹

Отец Мида, откако ќе го протолкува преписот што го направил од таинствениот запис во источната одаја, ќе се престори во слово, во писмо, во букви: ...Коџа влеџле, во неџовиојќи креветџи немало нишџо, освен - букви. Сејќо џело, месојќо и коскиџе на ојќец Мида се прејвориле во слова, во букви: коскиџе се прејвориле во џврди џласови, а месојќо неџово во меки џласови. Ојќиџе џи собрале буквиџе од поод покривкајќа, џи положиле во едно ковчеже, и појќем џо сохраниле во дворојќи на црквациа.³⁰²

Но, наративната структура на романот нуди трансформација и во спротивна насока - буквите од отец Мида повторно стануваат тело.³⁰³ Ова е показ за тезата дека пермутацијата на сложените кодови (од „човек - слово“ во „слово - човек“) не менува ништо суштинско во нивните семантички јадра. Во таа смисла, би „држелo вода“ и тврдењето дека кодот „човек - слово“ е истозначен со кодовите „човек - писмо“, „жена - писмо“ и „отров - писмо“. Идентична трансформација како во кодот „човек - слово“ имаме и во кодот „жена - писмо“ (буквата Ж се трансформира во девојка, буква - девојка). Сложениот код „отров - писмо“ ја врши функцијата на наративен катализатор во ваквите трансформации. Тие се случуваат под влијание на својството (атрибутот/ етикетата) „отровност“ на писмото (словото).

Демонстрираната интерактивност на сложените кодови во „Папокот на светот“ на најдобар можен начин ја покажува и ја потврдува тезата дека ова книжевно дело е повеќеслојно и повеќезначно. Интеракцијата на мноштвото фундаментални кодови обезбедува цврсто поврзана наративна структура.

5. Наративната конекција на релација „Клучалница“ - „Клуч“/ „Книга светлина“

Кохерентноста на целокупниот дискурс на романот ја обезбедуваат и мноштвото заеднички наративни сегменти во првиот дел („Клучалница“) од една и во вториот („Клуч“) и третиот („Книга светлина“) дел од друга страна. Беглото читање би извело заклучок според кој првиот дел на романот нема некои суштински допирни точки со другите два дела и дека станува збор за сосема одделни наративни структури. Но, тоа не е така. Трите делови од романот се поврзани меѓу себе со суштински наративни сегменти. Со досегашната елаборација на семантичките кодови и поткодови во извесна мера го начнавме прашањето за поврзаноста на деловите од романот и на одделни места беше покажана и докажана таа врска. Фундаменталните кодови во нарацијата од типот „писмо - жена“, „писмо - отров“, писмо - папок“, „жена - отров“ и слично, функционираат идентично во сите три делови на романот. Но, овде станува збор за еден мошне сложен систем од линкови кои формираат функционална наративна мрежа меѓу издвоените делови на романот. За да ја илустрираме ваквата теза ќе ги проанализираме врските меѓу „Клучалница“ од една и „Клуч“ и „Книга светлина“ од друга страна на три рамништа: на рамниште на егзистенти (ликови во широка смисла на зборот); на рамниште на стазисни наративни искази (описи); и на рамниште на процесуални наративни искази (дејства).

5.1. Егзистенти

Заедничките семи на различните ликови во различните делови од романот се една од нишките кои ја држат во заедништво целокупната наративна структура на

³⁰¹ Свето евангелие од Јована, глава прва, стихови 1, 3 и 14, во Новиот завет на нашиот Господ Исуса Христа, со одобрение на Македонската православна црква, СМ, 1974, стр. 203.

³⁰² ПС, стр. 52.

³⁰³ ПС, стр. 72.

ова книжевно дело. Уште во старт ќе го нотираме маргиналното појавување на историскиот лик на Архимед со кого се поистоветуваат, се идентификуваат два лика - отец Иларион Сказник од првиот дел и Јан Лудвик од вториот дел на романот:

Во „Клучалница“: *Јас Архимед над Архимеда, ѝочкаџа ја најдов со која ирревиувам иланини, свезри, свейови цели.*³⁰⁴

Во „Клуч“: *Јас сум, на некој начин, Архимед. Барам ѝочка: само една ѝочка, доволно сѝабилна, за да можам да сѝојам.*³⁰⁵

Од друга страна, овие два лика од двата дела на романот со реноминација добиваат слични имиња. Отец Иларион Сказник најпрво бил наречен *Лесѝвичник* поради тоа што како мало дете бил најден на скали. Јан Лудвик во циркусот ќе го земе името *Лесѝвичник* (Соломон Лествичник), поради тоа што изведува циркуска точка со одржување на непотпрена скала. Очигледно е дека личните имиња на двата лика се мотивирани, односно тие функционираат како кондензанти на наративната програма.

Идентични етикети добиваат и други два лика - отец Стефан Писморородецот (Лествичникот) од првиот дел и Фисот (Фискултурецот) од вториот дел. Отец Стефан, како и Фисот, имаат необични очи, а и двајцата демонстрираат елементи на двојство во себе:

Во „Клучалница“: *Оѝец Сѝефан имаше едно сосема бело око...;*³⁰⁶ *И ровја ме шибна кога ѝомислив дека и Лесѝвичникоѝ личеше на ѝаков човек: ирѝѝворен, во едно време блаѝ, а во друѝо оѝпровен, како ѝчела: на усѝаѝа мек, а во ѝрлоѝо осило.*³⁰⁷

Во „Клуч“: *Фискулѝурецоѝ не ме сакаше... Тој дваесѝ и осумѝоциен маж имаше две различни очи: едноѝо му беше зелено, а друѝоѝо сино (оѝсекоѝаш се илашев од неѝо, оѝи ми личеше дека од дваѝа е сосѝавен)...*³⁰⁸

Потписот „јас“ (личната замена за прво лице еднина) фигурира како егзистент и во првиот и во вториот дел. Пред сѝ, се соочуваме со идентична елаборација на семантичкото јадро на заменката „јас“ во двата дела од романот. Во првиот дел тоа го прави Филозофот, а во вториот дел Јан Лудвик:

Во „Клучалница“: *...Оѝи ирвиоѝ збор, главаѝа, обично секоѝаш е: **јас**, а во секое слово **јас** различен човек е, сѝодобие различно, душа различна. И оној кој ирѝѝшува, не е исѝоѝо сѝодобие шѝо ѝо сочинило изворникоѝ, ѝа заѝоа, она **јас** во умножениѝо не е веќе она **јас** шѝо ѝо сочинило словоѝо ирворородено.*³⁰⁹

Во „Клуч“: *...најмонсѝируозна рабоѝа се ѝокму ѝие формулари кои заѝочнувааѝ со 'јас', а кои ѝи викаме ирѝѝаѝниѝи. Кое е ѝоа 'јас'? Јасно е дека ѝоа 'јас' е сосема ирзно месѝо во ѝексѝоѝи, еден вид **црна белина**: неѝо ѝо исѝолнувааѝ сѝоѝиѝи, илјадниѝи имиња на оние кои ѝо ѝоѝѝѝувааѝ формулароѝ.*³¹⁰

Со личната замена „јас“ почнува таинствениот запис во источната одаја во првиот дел од романот. Таа го заменува потписот кон записот: *Цар Соломон 909.*³¹¹ Тоа „јас“, значи, има функција на егзистент, зашто е еквивалентно на „Цар Соломон“. Во вториот дел од романот личната замена „јас“ треба да стане егзистент и да биде замена, меѓу другите, за Јан Лудвик, доколку тој ја потпише пристапницата. Но, тој не ја потпишува и така тоа „јас“ не станува еквивалент на Јан Лудвик. Меѓутоа, со реноминацијата, Јан Лудвик станува Соломон Лествичник, а на

³⁰⁴ ПС, стр. 179.

³⁰⁵ ПС, стр. 185.

³⁰⁶ ПС, стр. 22.

³⁰⁷ ПС, стр. 131.

³⁰⁸ ПС, стр. 188-189.

³⁰⁹ ПС, стр. 139.

³¹⁰ ПС, стр. 196-197.

³¹¹ ПС, стр. 161.

есејот се потпишува со шифра *Соломон 909*³¹² со што на индиректен начин неговото име станува еквивалентно со она „јас“ од записот во источната одаја во првиот дел од романот. Личната замена „јас“, практично, станува линк, врска, меѓу наративната структура во првиот и наративната структура во вториот дел од романот.

Од друга страна, потписот на таинствениот запис „Цар Соломон 909“ од првиот дел кореспондира со знакот на регистерската табличка на автомобилот од Фисот во вториот дел од романот: „С - 909“. За бројката „909“ од записот, Филозофот има свое толкување:

*И рече дека дури и бројот во пошисој криел тајна, оти значел: еден сочинител (деветка ена, тројство совршено, оти триаши тројството се поворува во бројот девет) од левата страна, и еден читател од десната страна. А нулата меѓу деветте деветки била сочинението, клојче иркалезно, безна неизнајта, сѐ во ништо ставено. Сочинението е мрежа тајаква, круѓ, нула числа во која се содржи сѐ, од која сѐ излегува и во која сѐ се враќа.*³¹³

Во првиот дел од романот нулата (сочинението) е тајниот запис. Сочинителот е непознат (деветката од левата страна), додека читателот (деветката од десната страна) го претставуваат повеќе ликови - отец Мида, Филозофот, отец Стефан Писмородецот, отец Иларион сказник, ѓаволот. Во вториот дел од романот (бројот се манифестира и преку регистерската табличка на Фисот), нулата (сочинението) е Луција. Сочинителот (деветката од левата страна) останува непознат,³¹⁴ додека читателот (деветката од десната страна), како и во првиот дел, го сочинуваат повеќе ликови - Јан Лудвик, Фисот, Земанек, партискиот лидер. Тоа значи дека ликовите (актантите) од трите делови на романот имаат подеднаква примарна предикативна функција - да го прочитаат и да го протолкуваат писмото, записот, сочинението.

Ѓаволот од првиот дел и партискиот лидер од вториот дел се исто така идентични ликови, ликови со аналогни позиции и функции во дискурсот. Позицијата на ѓаволот во источната одаја е од десната страна на записот и со негови очи се чита што е напишано под записот, со негови очи невидливото станува видливо. Позицијата на партискиот лидер е од десната страна на бирото во канцеларијата на Фисот и со негови очи Јан Лудвик го чита од последната страница на својот есеј скриениот запис, оној под текстот, со што невидливото станува видливо:

Во „Клучалница“: *Застанав јас кај ѓаволој, токму пред него, додека ти и Лесвичникој го гледавте словото чудно; и со очи негови, на нечестивиот, го видов словото. И тоа поинакво се укажа, оошито е... Друѓи зборови и гласови покажа, оруѓо значение...*³¹⁵

Во „Клуч“: *...и додека крвта од носот ми се слеваше во устата и грлото, ме овлечка кон сликата на партискиот водач, ме исправи пред неа и рече: 'Читај. Читај што пишува на последната страница (единствена што осџана неискрива) од твојот есеј. Но, читај со негови очи, не со твои, бедеру еден!'*

Стоев десно од неговото биро; гледав кон листот, но свешта ми се виеше... погледнав кон последната страница и видов нешто што никој оруѓ не го гледаше:

*Луција беше гола. Беше распорена; врз неа лежеше телото на Фисот. Се пареа како животи...*³¹⁶

Сосема очигледно е дека се поставува знак на еднаквост меѓу овие два егзистенти (еден во првиот дел, а другиот во вториот дел од романот).

³¹² ПС, стр. 277.

³¹³ ПС, стр. 162-163.

³¹⁴ Наративната структура нуди мошне оскудни генеалогски етикети за ликот на Луција.

³¹⁵ ПС, стр. 163.

³¹⁶ ПС, стр. 287.

Импликациите се дека ѓаволот е како партиски водач, а партискиот водач е како ѓавол.

Јан Лудвик верува во реинкарнација. Не треба да се прават имплицитни изводи за ваквата теза, зашто вербалните предикати на Лудвик даваат експлицитни информации за тоа:

*...можеби иџаа оисесија беше, и иџоа сега ирвџаиџи оџворено ќе го кажам - осџаиџок од некој мој ирџеходен живоџи, од некоја моја ирџеходна инкарнација. Како иџио разџовороџи иџио го слушнав и свеџлининаџа иџио ја џледав она иџоладне коџа се оџкри неверсџивоџио на Луџија во џиџоџи, во иџоа сум убеден, не беа исечоџи од мојоџи живоџи, иџуку од некој оруџ...*³¹⁷

Јан Лудвик, всушност, гледа и слуша нешта кои ги гледал и ги слушал отец Иларион Сказник од првиот дел на романот. Овие наративни сегменти, како и фактот дека настаните во првиот дел временски се оддалечени околу илјада години од настаните во вториот дел, се сосема доволни за да се декодира индиџијата дека ликот на Јан Лудвик во првиот дел со повеќе свои семи функционира како инкарнаџија на ликот на отец Иларион Сказник. По аналогија, така функционираат и одредени семи на Фисот во однос на отец Стефан Писмородеџот: дваџцата имаат чудни очи, дваџцата се сурови и немилосрдни, дваџцата се користољубиви итн.

5.2. Стазисни наративни искази

Како врска помеѓу првиот од една и вториот и третиот дел на романот од друга страна функционираат многу описи коишто во одделни наративни искази се јавуваат дури и во сосема иста форма. Нивната функција е да го дополнат главното сврзувачко семантичко ткиво од ликовите во посебните делови на романот.

Веќе спомнавме дека таинствениот запис од источната одаја (писмо - писмо) кореспондира со Луџија како таен запис за Лудвик (писмо - жена); Филозофот го препишува записот од планината Папок на светот качен на скали кои изгледаат како да се „забуџани во небото“.³¹⁸ Јан Лудвик изведува еквилибрџистички точки на скала. При тоа „скалата изгледа како да е забодена во небото“.³¹⁹ Описот на буквата Ж како жена со раширени раџе и нозе и детерминаџијата како буква - девојка се јавува и во првиот и во вториот дел на романот; Во источната одаја има мозаик, мрежа и црн пајак на мрежата.³²⁰ Јан Лудвик на археолошкиот локалитет Стоби, во состојба на опиеност, гледа исто така мозаик, мрежа и пајак на мрежата.³²¹ Отец Иларион Сказник ја слуша случката што му ја раскажува Филозофот за стариот слепец од Кападоџија и за топлината на буквите. Истите зборови коишто ги слуша отец Иларион³²², по илјада години Јан Лудвик во пијана состојба ќе ги запише во својата тетратка.³²³ Отец Иларион гледа чудна светлина околу телото на Филозофот: *...свеџлининаџа, облакоџи од свеџлинина иџио никој не го виде освен мене, коџа иџој влезе во одајаџа на лоџоџеџоџи... Свеџлина иџаква никоџаиш немам видено, дури ни коџа сум го ирџизивал Боџа, во часови бесџелесни, бесчулни.*³²⁴ Слична светлина ќе види и Јан Лудвик кога наслушнува што зборуваат во џипот Фисот и Луџија: *И одеднаиш сонџеџио се навали сосема на иланинаџа и силен одблесок од едно сџакло на џиџоџи ме заслеџи сосема; во моменџоџи коџа видов свеџлина, ресеџи илјади иџаиџи иосилна од сонџеџио, коџа веќе не џледав ниџиџио, одеднаиш слушнав џласови...*³²⁵

³¹⁷ ПС, стр. 255.

³¹⁸ ПС, стр. 139.

³¹⁹ ПС, стр. 221.

³²⁰ ПС, стр. 153.

³²¹ ПС, стр. 236.

³²² ПС, стр. 79.

³²³ ПС, стр. 254.

³²⁴ ПС, стр. 16.

³²⁵ ПС, стр. 239.

Записот во источната одаја има форма на клопче со буквата Ж во центарот.³²⁶ Во видението на Јан Лудвик, кога го чита записот на последната страница од својот есеј со очите на политичкиот водач, Фисот и Луција се претвораат во клопче од букви со вжарената буква Ж на средината.³²⁷

Идентично завршуваат првиот и вториот дел на романот:

Во „Клучалница“: *Но: онаа светлина! Ке ја видам ли ѝаа светлина прејодобна уиѝе еднаш, макар и во некој друџ живоѝ?*³²⁸

Во „Клуч“: *Но, оној циметѝ! Дали ќе џо сеѝам уиѝе еднаш мирисоѝ на циметѝ од косаѝа на Луција, макар и во некој друџ живоѝ?*³²⁹

На крајот од првиот дел на романот се опишува настанот по смртта на Филозофот кога сакале да го отворат ковчегот и кога се слушало од ковчегот шушкање на книги.³³⁰ На крајот од третиот дел на романот сосема исто се опишува ковчегот на Јан Лудвик и шушкањето на книги во него.³³¹

5.3. Процесуални наративни искази

Предикативноста на Филозофот и на отец Иларион Сказник во првиот дел од романот е насочена кон потрагата по центарот на светот, по центарот на вселената, по Папокот на светот. Јан Лудвик во вториот дел на романот, исто така, го бара центарот на светот; Отец Иларион Сказник го поместува мозаикот во источната одаја за една педа, ја поместува вселената.³³² Павел Земанек е подготвен, исто така, да ја помести вселената (ако треба) за Јан Лудвик.³³³ Јан Лудвик ќе го види мозаикот со мрежа и со пајак во Стоби како средношколец, но кога по 15 години ќе се врати на истото место со Луција, тој веќе не може да го пронајде и да го види мозаикот: *Луцијо, каде е друџиоѝ мозаик?... Оној со ѝајакоѝ... Имаше џолем мозаик, со џолем црн ѝајак, среде раскошна мрежа... Некој џо има ѝренесено мозаикоѝ, камче ѝо камче... Некој џо има ѝомесѝено на друџо месѝо.*³³⁴ Поместувањето на мозаикот од Стоби кое се случува само во менталниот сетинг на Јан Лудвик, кореспондира со поместувањето на мозаикот што го врши отец Иларион Сказник во источната одаја.

6. Вечната вистина во „Папокот на светот“

Сите делови на романот „Папокот на светот“ (Предговор на приредувачот, Клучалница, Клуч, Книга светлина, Поговор, Дополнение - За оригиналноста на фотокопијата, или - „Енигма“!) функционираат како една цврста наративна целина. Неговата структура е, значи, кохерентна. Ликовите, дејствата и описите од трите негови носечки делови меѓусебно се испреплетуваат и се поврзани или со одредени семи, или преку предикативноста, или пак преку идентични елементи на сетингот.

„Папокот на светот“ навистина е, како што покажавме, повеќеслојно и повеќезначно книжевно дело. Семантичките кодови во неговата наративна структура не подлежат под влијанието на времето и на просторот, тие се универзални - општочовечки, општопросторни и општовременски. Тоа најдобро го илустрира фактот што настаните во првиот дел се случуваат некаде во 9 век, додека настаните од вториот и третиот дел се случуваат во нашата сегашност, по повеќе од илјада години. Временското растојание од нешто повеќе од еден милениум не

³²⁶ ПС, стр. 169.

³²⁷ ПС, стр. 288.

³²⁸ ПС, стр. 181. (Се потврдува со ова уште еднаш тезата дека отец Иларион се инкарнира во Јан Лудвик кој по илјада години ќе види слична светлина!).

³²⁹ ПС, стр. 291.

³³⁰ ПС, стр. 180.

³³¹ ПС, стр. 315.

³³² ПС, стр. 176.

³³³ ПС, стр. 288.

³³⁴ ПС, стр. 306.

сменило нешто суштинско во душата на човекот. Во таа смисла, неговиот живот на планетата Земја е идентичен во сите времиња. И во 9 век и во 20 или 21 век човековата душа ја мачат и ја потиснуваат сè едни и исти нешта - да се протолкува, да се дознае, да се стигне до посакуваното, да се најде среќата, да се продре во смислата на овоземниот човекот кус живот. Колку за илустрација, во текстот под таинствениот запис (видено, значи, со очите на Ѓаволот) читаме: *Цароѝ Соломон е лажѡ/ како и секој владеѝел арамија шѝѡ е.*³³⁵ Вториот стих од записот е вистина која се однесува на сите времиња, на сите простори и за сите владетели. Тоа е вечна вистина. Има многу такви места во „Папокот на светот“.

Дискурсот во романот нуди поинакво читање на познатиот запис од Соломоновата чаша. Поточно речено, ја нуди опцијата со други очи да се погледне записот, да се продре во неговата суштина. Така треба да се „чита“ и сопствениот живот, но и животот на другите. Воопшто, на животот треба да му се приоѓа од сите негови страни. Сè што се „чита“ да се чита од сите страни, да се дознаат сите негови значења. Да се пронајде темелот, основата и за себеси, да се продре во суштината на сопствениот опстој на земјата. Секој на свој начин да си го открие за себе папокот на светот, центарот на сопствената вселена. Онака како што најдобро знае и умее. Зашто, во секое *јас* „различен човек е, сподобие различно, душа различна“.

³³⁵ ПС, стр. 177.

НАРАТИВНИТЕ СЕГМЕНТИ ВО РОМАНОТ „ПРОРОКОТ ОД ДИСКАНТРИЈА“ ОД ДРАГИ МИХАЈЛОВСКИ

1. Минајтојто; 1.1. Имејто; 1.2. Сидој; 1.3. Уџорницајта; 1.4. Дуализмој; 1.4.1. Василиј и имејто vs Теофилакт и реноминацијајта; 1.4.2. Деџрадирање на дуализмој = појврда на Боџомилсјвојто; 1.5. Новозавејен модифициран паралелизам; 1.5.1. Делајта на Исус vs делајта на Василиј; 1.5.1.1. Исус со Самарјанкајта vs Василиј со Асаматчанкајта; 1.5.1.2. Лазаровојто воскресение vs Воскреснувањејто на јарикој Лазар; 1.5.2. Демисјификација на еванџелскијте чуда; 2. Сеџашносјта; 2.1. Реноминација; 2.1.1. Дискантјрија; 2.2. Сидој - Боџ и џавол; 2.2.1. Морфолоџијајта на сидој; 2.3. Осојницајта и сонцејто; 2.4. Возој; 2.4.1. Црвениој воз vs синиој воз; 2.5. Беџсјвојто; 3. Иднинајта.

Романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски е објавен во 2001 година од издавачката куќа „Каприкорнус“ од Скопје. Станува збор за приказна којашто поврзува настани од македонското тло од два периода со огромна временска дистанца. Првиот период е крајот на единаесеттиот и почетокот на дванаесеттиот век, а вториот е крајот на дваесеттиот век. Така и е поделен романот - на два дела. Првиот ги третира настаните и личностите (ликовите) од единаесеттиот и дванаесеттиот век, додека вториот дел се однесува на настани од нашата современост - крајот на дваесеттиот век. Значи, првиот дел е преокупиран со историјата (минатото), додека вториот дел со актуелното (сегашноста).

Романот е структуриран во форма на дијалог меѓу Василиј, проповедник на Богомилството, и Теофилакт, Архиепископ охридски. Но, дали станува збор за дијалог во вистинска смисла на зборот? Василиј, кој по чуден (чудесен, фантастичен) сплет на околности по својата смрт во почетокот на дванаесеттиот век, „вратен од долгиот полусон“ се наоѓа себеси во Скопје во годината 1991, ја раскажува приказната покрај гробот на Теофилакт. При раскажувањето навистина имаме директно обраќање до Теофилакт, но тој не учествува во конверзацијата (во наративниот тек). За Теофилакт дури и не може да се каже дека е пасивен слушател, зашто во романот нема ниту еден индикатор за тоа дека Теофилакт на кој и да е начин учествува во разговорот (комуникацијата). Пред Василиј, впрочем, не е Теофилакт, ами неговиот гроб, неговата могила. Би се рекло дека текот на нарацијата е повеќе лична исповед на Василиј пред самиот себеси, отколку дијалог меѓу Василиј и Теофилакт. Ниту во еден сегмент на дискурсот Теофилакт не се вклучува во комуникацијата. Тој е повеќе замислен соговорник од страна на Василиј, отколку вистински соговорник. Токму затоа може да се каже дека не станува збор за дијалог, ами за монолог на богомилскиот проповедник Василиј. Тој монолог, таа исповед на Василиј, е насочена кон гробот, кон могилата на Теофилакт, зашто токму тој, Теофилакт, е еден од двата носечки ликови (актанти) на наративната програма.

Во првиот дел од романот Василиј раскажува за настаните од една огромна временска дистанца. Тој, Василиј, е сместен во крајот на дваесеттиот век пред могилата на Теофилакт и зборува за настани од единаесеттиот и дванаесеттиот век во кои и самиот бил учесник. Овде се соочуваме со еден дисконтинуитет меѓу времето на раскажувањето (кога се раскажува) и времето на раскажаното (кога се случува дејството за коешто се раскажува). Ваквата конструкција на нарацијата има своја функција - да поврзе настани кои се случуваат со временско разминување од околу осум - девет века и тие настани да ги спои со атрибутот истозначност. Таков атрибут добиваат и настаните од вториот дел на романот за кои Василиј раскажува од аспект на сегашноста - раскажува кон крајот на дваесеттиот век за настани од

крајот на истиот тој век. И овде Василиј му се обраќа на Теофилакт (поточно на гробот, могилата од Теофилакт), иако сега течат настани во кои Теофилакт не е директен учесник.

Меѓутоа, Теофилакт е учесник во настаните кои се раскажуваат во првиот дел од романот. Тоа што Теофилакт и во наративната програма од вториот дел на романот извршува иста функција (тој, наизглед, ја има улогата на крајно пасивен примач - адресат во процесот на комуникацијата) претставува детерминирање на линкот (врската) меѓу случувањата од 11 - 12 век од една и 20 век од друга страна. Понатамошната елаборација на наративните сегменти ќе покаже (а тоа, впрочем, е и во неколку наврати експлицитно потенцирано во романот) дека коренот на настаните во 20 век се наоѓа токму во збиднувањата од 11 - 12 век.

Просторот (проксемичките кодови) во кој се случуваат настаните е уште една врска (линк) меѓу првиот и вториот дел на романот. Безмалку сите збиднувања се случуваат на тлото на Македонија (Охрид, Скопје, Гевгелија, Солун), а само еден мал (но значаен) сегмент од нарацијата се одвива во Цариград (спалувањето на Василиј во 1111 година). Времињата и настаните се испреплетуваат на еден простор кој си има(л) свое име, но по тој простор и по тоа име посегаат сите поради неговото славно минато (и на името и на просторот). Тој простор, иако со име, сепак е безимен за дојденците со подли намери во 11 век и е преименуван од дојденците со подли намери во 20 век. На сите кои доаѓаат како јабанции просторот наречен Македонија (и во 11 - 12 и во 20 век) целта им е иста - да го преименуваат и да го реидентификуваат тој простор и тој народ кој со векови живее на тоа тло.

Наративната структура во „Пророкот од Дискантрија“ се темели врз неколку сегменти. Тоа се раскажувачки единици (материјал) со чија помош се гради (конструира) нарацијата (ткивото) на романот. Како прв и основен генерирачки елемент е *името*. Станува збор за проблематизирање на името на македонскиот народ и името на македонската држава. Друг мошне важен сегмент е рефлексивната на *библискиите новозаветни мотиви* во наративниот тек. Како елемент со кој се конструира раскажувањето е и инволвирањето на основните постулати на *богомилското движење* (дуализмот) на македонската земја. *Сидој* е исто така еден од наративните сегменти како неантропоморфен лик со богата симболичка функција. Меѓу симболите фигурира и *узорницата* како наративна единица. Во вториот дел од романот, покрај некои од веќе наведените, наративни сегменти се и *црвениот воз* и *синиот воз*. Покрај овие раскажувачки елементи, во романот се јавуваат и други, но со поредуцирана функција, а тоа се *беѓсвиото*, *одмазата* и *огној*.

1. Минатото

Првиот дел од романот „Пророкот од Дискантрија“ е исполнет со настани од минатото чии ефекти во голема мера се рефлектираат во сегашноста. Станува збор, како што веќе потенциравме, за времето од крајот на 11 и почетокот на 12 век. Местото каде што се одвиваат клучните настани е Охрид, а на крајот и Цариград. Во основата на наративната програма лежат два темелни конфликта. Првиот конфликт е меѓу македонскиот народ во рамките на Охридската архиепископија од една, и немакедонскиот Архиепископ Теофилакт од друга страна. Вториот значаен конфликт е христијанското учење од една, и богомилското движење од друга страна. Овие два основни конфликта се реализираат преку веќе маркираните наративни сегменти.

1.1. Името

Името претставува една од категориите со чија помош се врши идентификација. Проблематизирањето на името автоматски означува проблематизирање на идентитетот. Во „Пророкот од Дискантрија“ станува збор за

проблематизирање (негирање) на националниот идентитет на македонскиот народ. Тоа прашање на проблематизираниот национален идентитет се јавува на почетокот на романот, но временски во 20 век. Меѓутоа, корените на ваквиот проблем лежат во 11 век. Олицетворение на оспорувањето на националниот идентитет е Архиепископот Теофилакт којшто и многу векови по смртта остава свој белег (знак/нишан) кој не само што ќе сведочи, туку и константно активно ќе влијае врз губењето и обезличувањето на македонскиот национален идентитет. Тој знак (белег/нишан) на крајот на 20 век ќе се јави во форма на сид (бедем) кој ќе значи реноминација (преименување) на македонскиот национален идентитет. Темелите на тој проблем со идентитетот се поставени од Теофилакт со неговата активност во Охрид, со пишувањето на житието за Свети Климент и со неговите бројни писма во кои ниту еднаш не го спомнува името на Македонците. Во врска со тоа, Василиј вака му се обраќа на Теофилакт:

*Алал да ти е! Никаде и ни еднаш не ни го сїомна висїинскоїо име! Неверојатїно е како никогаиш и никаде не ти се ѓровна дури ни на ѓрешка! Твојої брилијанїен ум очигледно мислел на сè!*³³⁶

Ја потенцираме последната реченица (*Твојої брилијанїен ум очигледно мислел на сè!*) која допушта да се изведат импликации кои говорат за добро обмислената намера на Теофилакт да работи на реидентификација на македонскиот народ. За да се акцентираат ваквите предикати на Теофилакт, во романот се потенцираат неговите чести реноминации (преименувања) на македонскиот народ. Тој, Теофилакт, овој народ го реноминира (преименува) во *Буѓари*³³⁷, *сморливи варвари*³³⁸, *варварски коїлиња*³³⁹, *сморливи жаби*³⁴⁰ и слично. Ваквата етикета (сема, атрибут) на Теофилакт му се прилепува и експлицитно од страна на Василиј:

*Зашїо ѓреку скроїувањето на варвариїинаїа иїо ја виде во нас си имаше ѓониеїено да нє најераиш да забораваме кои сме и иїо сме...*³⁴¹ И уште: *Добро се окисели иївоеїо блаженсїво на ова ѓоле. Ни го зеде името, нє фрли во вечна кавѓа со нашиїе соседи Буѓариїе за корисїи да имаиї нашиїе сїїоиани - Ромејциїе. Тиїично визанїиски, би рекле денес Американциїе...*³⁴²

Името (на македонскиот народ и на македонската држава) е основниот наративен сегмент во романот. Врз проблемот со името, всушност, е изградена целосната конструкција на раскажувањето. Тоа особено е согледливо во вториот дел (во сегашноста) од романот „Пророкот од Дискантрија“ каде конфликтот зачнат во првиот дел (минатото) сè повеќе и повеќе се продлабочува.

1.2. Сидот

Сидот е неантропоморфен лик, симбол за сите препреки (и негирања) кои се поврзани со името (националниот идентитет) на Македонија и на Македонците. Во семантичкото јадро на овој симбол се инкорпорирани сите причини за конфликтот во врска со името. Тој (сидот) изникнува (ја манифестира својата сила) кон крајот на 20 век, но темелот (на конфликтот = сидот) е поставен уште во 11 век од страна на Теофилакт. Сидот е бедем за оние чиј идентитет е проблематизиран (негиран). Тој (сидот) е поставен во функција на огромна пречка (противник) на оние (субјекти) кои се стремат (се насочени кон тоа) да си го вратат своето име (објект):

³³⁶ Драги Михајловски, „Пророкот од Дискантрија“, Каприкорнус, Скопје, 2001, стр. 27. (Во понатамошните фусноти: ПД).

³³⁷ ПД, стр. 29.

³³⁸ ПД, стр. 22.

³³⁹ ПД, стр. 25.

³⁴⁰ ПД, стр. 27.

³⁴¹ ПД, стр. 27.

³⁴² ПД, стр. 29-30.

Име! Име ни треба. Мора да најдеме начин да го искачиме сидов, да му дојдеме до главата и никој досега од нас не ја видел и по вториот да се сѝекнеме со име.³⁴³

Сидот не случајно добива епитети од типот *тѝемен*.³⁴⁴ Темното (мракот) е импликација за злото, за фаволот. Во тој сид народот гледа најголем непријател, го гледа злото во неговото најстрашно издание кое претендира да му го одземе на тој народ најсветото, најважното - идентитетот. Темелите на тој страшен сид се поставени од раката на Теофилакт (во минатото):

Ја продаде душата на Саѝана само за да им се омазриши на простициите мокренци, оние оврајни враѝови иѝио, сѝоред тѝебе, немаа ни најмала надеж да добијат глави, а иѝио сега добија сид пред себе, голем и недосѝижен, оној бедем чиј тѝемел го уори свесно тѝи пред деветт века во мигови на сѝрав, омраза, мислечко луцило.³⁴⁵

Со текот на времето сидот сѝ повеќе и повеќе расте, се зголемува бедемот. Тоа значи дека народот чиј идентитет е поставен пред сомнеж и пред голема опасност секојдневно низ вековите се соочува со сѝ поголема и поголема пречка (противник) која кулминацијата ја достигнува на крајот на 20 век. Сидот сега станува чудовиште, змеј³⁴⁶, кој има намера да бара жртви, а тоа е двомилионскиот народ на угорницата, како што често ја нарекува Василиј државата Македонија чие име е под лупа на бројните негатори од минатото, сегашноста и иднината.³⁴⁷ Такви жртви и навистина се прават во последната деценија на 20 век. Тоа секако зборува за вековниот раст на тоа чудовиште кое е зачнато таму некаде во далечното минато, во 11 век, и кое постојано е потхранувано со тенденциозните стремежи на лакомите претенденти кон македонскиот идентитет. Површно гледано, временската дистанца во наративниот тек можеби на некој начин ја амортизира силата на сидот, силата на тоа чудовиште, но предикативноста во вториот дел од романот експлицира нешто сосема друго. Сидот се здобива со бескрајни димензии и со немерлива сила. Барањето спас од тој сид, од тоа неколкувековно чудовиште, е преокупација на цел еден народ. Староста на сидот имплицира дека постои опасност приказните за него да станат мит и на таков начин тој (сидот) да стане бесмртен, неуништив. Во сознанието за таквата можност, всушност, треба да се бара коренот на стравот од тој сид - чудовиште.

1.3. Угорницата

Угорницата претставува код којшто ја надополнува наративната програма чијашто цел е да ги експлицира категориите *мака*, *несреќа*, *болка*, *тѝага* кај народот чиј национален идентитет се уништува. Во ваквиот глобален семантички код на романот, симболот на угорницата се вклучува како сегмент кој ќе помогне во

³⁴³ ПД, стр. 10-11.

³⁴⁴ ПД, стр. 14.

³⁴⁵ ПД, стр. 28.

³⁴⁶ Ваквата транскрипција на симболот „сид“ асоцира на разните чудовишта од фолклорната традиција на кои постојано им се принесуваат жртви. Наративната програма во таквите приказни бара јунак кој со сила, но многу често и со мудрост, ќе го победи и ќе го уништи чудовиштето. Во таа смисла, сидот во романот би бил метаморфозизирано чудовиште од приказните. Со оглед на шематизираноста на фолклорните приказни, една од импликациите на романот би била дека тоа чудовиште (сидот) „плаче“ по јунак кој ќе знае и ќе умее да го уништи (сидот).

³⁴⁷ Во романот многу вешто се манипулира со ваквите категории од временската оска. Со оглед на тоа што дејството во романот почнува со 20 век, па продолжува со 11 - 12 век, а потоа повторно се враќа во 20 век, настанува мешање на минатото, сегашноста и иднината. Годината 1991 е сегашност кога се зборува за дејството во таа година, таа е иднина кога се случуваат настани од 11 век, но таа е исто така и минато кога се случуваат настани од, да речеме, 1999 година. Со тоа се маргинализира (или се анулира) значењето на категоријата време. Тоа е особеност на митолошката свест која се развива под влијание на непознатото и несовладливото.

детерминацијата на таа огромна несреќа што го снашла македонскиот народ. Угорницата, всушност, е симбол (знак), условно речено друго име (идентитет) за земјата Македонија.³⁴⁸

Угорницата е просторна категорија, односно проксемички код. Просторот којшто е дефиниран со поимот *угорница* подразбира ограниченост со две точки. Едната од тие две точки се наоѓа на пониско рамниште од другата точка (која се наоѓа на повисоко рамниште). Релацијата од едната (пониска) до другата (повисока) точка се детерминира со поимот *угорница*. Релацијата, пак, од другата (повисока) до првата (пониска) точка се определува со поимот *удолница*. Движењето (совладување простор) по првата релација (угорницата) подразбира употреба на поголема сила (енергија) поради потребата од совладување на висинската разлика во правец од пониска кон повисока точка. И обратно. Движењето по втората релација (удолницата) подразбира употреба на помала сила (енергија) затоа што се совладува висинска разлика во правец од повисока кон пониска точка.³⁴⁹ Значи, совладувањето на угорницата подразбира употреба на поголема сила, трошење повеќе енергија за што е потребен напор кој создава мака.³⁵⁰ Затоа, многу често симболот угорница во романот е збогатен со епитетот (атрибутот) мачна: *оваа мачна угорница*; *мачнава угорница*. Тоа значи дека народот којшто живее „на угорницата“³⁵¹ е подложен на секојдневен напор, односно мака. Тој народ живее во секојдневна мака која подразбира изминување пат на релацијата безименост ==> именување. Очигледно е дека точката безименост е долу, а точката именување е горе, бидејќи станува збор за угорница. Маката на народот е во оспорувањето на неговиот идентитет (безименост) и тој народ мора постојано да вложува напор за да ја елиминира таа мака (да стигне до точката именување). Таа релација што треба да ја совлада народот (безименост ==> именување) е еден од наративните сегменти кој безусловно ја овозможува (и ја оправдува) реализацијата на наративната програма во романот.

1.4. Дуализмот

Функцијата на богомилското движење како еден од наративните сегменти во „Пророкот од Дискантрија“ е да го „болдира“, да го потенцира конфликтот кој е носител на една од основните наративни програми - конфликтот меѓу Теофилакт (олицетворение на уништувачите на националниот идентитет на Македонците) и Василиј (олицетворение на бранителите на националниот идентитет на Македонците). Веќе спомнавме дека токму тој конфликт е основниот генератор на нарацијата во овој роман. Од една страна е Теофилакт, немакедонски Архиепископ во македонската Охридска архиепископија, а од друга страна е Василиј, Македонец кој го шири Богомилството во Македонија како отпор (противтежа) на византиската (ромејската) намера за национално обезличување на Македонците.

Станува збор, всушност, за едно верско, но и политичко и социјално движење кое се појавило во Македонија во 10 век и кое подоцна се проширило на целиот Балкански Полуостров, па дури и во некои западноевропски земји. Во основата на Богомилството лежи неговата спротивставеност кон основните постулати на

³⁴⁸ Василиј, меѓу другото, раскажува: *...а не, уише веднаш, по соземањето од сиресои ишо го доби по она прво морбидно плање во Охрид, да ја ирекрсиши оваа мачна угорница во варварска земја...* (ПД, стр. 22.). Импликацијата е јасна кога ќе се земе во контекст името, односно преименувањето (прекрстувањето) на Македонија. Синтагмата „оваа мачна угорница“ на тој начин (контекстот) се декодира во „Македонија“.

³⁴⁹ Физичките закони од областа на кинетиката секогаш ја земаат предвид силата на гравитацијата.

³⁵⁰ Токму во ваквите импликации од угорница до мака ја гледаме мотивираноста на симболот угорница во таков контекст како што е употребен во овој роман.

³⁵¹ Потенцираме дека станува збор за „угорница“ со оглед на можните (во овој контекст невалидни и ирелевантни) импликации дека „секоја угорница е истовремено и долница“.

христијанството поради што ова движење било детерминирано од страна на црквата како ерес. Во основата на богомилското движење е дуализмот, двојството на светот. Според богомилите (или богунемилите како што ги нарекува Презвитер Козма во својата „Беседа против новопојавената богомилска ерес“) сè што е небесно и духовно е творба на Бога, а сè што е земно и телесно е дело на ѓаволот, сатаната. Бог ја создал вселената од четири елементи: оган, воздух, вода и земја. Пошто создал седум небеса. Создал безброј ангели што управувале со вселената. Со нив создал и еден помошник наречен Самаил, Саџанаил или Саџана, како што е нарекуван разновидно во мнозубројните текстови. Во 'Беседата' на Козма што е наречен ѓавол или мамон. Саџаната ги надгледувал другите началници и во еден момент ѓосакал целата вселена да е негово. Ги побудил ангелите да преминат на негово страна... Господ ја открил оштатата намера и ги победил. Им ја одзел божествената светлина и ги победил сите грешници на земниот свет... Ангелите ја победиле земјата од среда водите и таа се исушила. Од венецијанецот на еден ангел Саџаната ги направил небесните светилки. Пошто ги создал: дождот, снегот и на сите творби управувале ангелите. На земјата ѓ наредил да раѓа разни животни, дрвја, треви, а на морињата - риби. Така Саџаната изградил уште едно небо под другите седум небеса.³⁵²

Според богомилите, значи, добриот Господ владеел на небото, а лошиот ѓавол владеел на земјата. Богомилите не го почитувале крстот, не се крстеле пред иконите, не ја признавале причесната, а за светите мошти тврделе дека се само обични коски и дека сите чуда во библиските книги се само обична измислица.

Византиското Христово учење го согледувале преку четирите новозавештани еванџелија. Одлично ги познавале: 'Дејанијата на апостолиите', 'Апокалипсисата на Јован', 'Посланијата на апостол Павле'. Обично се движеле постојано со еванџелието в раце. Најмногу го ценеле Јовановото еванџелие, бидејќи во него Исус Христос се јавувал како слово (логос). Новозавештаниот еванџелие го толкувале своевидно, само да докажат дека нивните тврдења се единствено исправни.³⁵³

Основната цел на ваквото богомилско учење, односно движење, на експлицитен начин ја открива Василиј во „Пророкот од Дискантрија“: „зашто има еден идеал што се вика борба против саџаната и сè што потекнува од него.“³⁵⁴

1.4.1. Василиј и името vs Теофилакт и реноминацијата

Во таа „борба против сатаната“ се согледува, всушност, функцијата на Богомилството во овој роман кој е изграден врз повеќе конфликтни опозити: Василиј му се спротивставува на Теофилакт, името ѓ се спротивставува на реноминацијата (преименувањето), Богомилството им се спротивставува на христијанските догми, Бог му се спротивставува на ѓаволот, доброто се бори против злото, верниците во Охрид му се спротивставуваат на византискиот (ромејскиот) македонски Архиепископ. Станува збор за двојство (конфликтни парови), односно дуализам што е основното учење (или верување) на богомилите. Конфликтите ја градат наративната програма во романот.

Уште еден факт оди во прилог на ваквата теза за функцијата на Богомилството во овој роман. Богомилите се залагаат за „човечка правда“ која ќе завладее на угорницата.³⁵⁵ Синтагмата „човечка правда“ со своето богато семантичко јадро, значи меѓу другото и право на секоја индивидуа, на секој човек да го зачува, да го негува и да го манифестира своето национално име и својата

³⁵² Д-р Вера Антиќ, Низ страниците од јужнословенските книжевности, Наша книга, Скопје, 1977, стр. 76-77.

³⁵³ Исто, стр. 90 - 91.

³⁵⁴ ПД, стр. 72.

³⁵⁵ ПД, стр. 66.

национална припадност. Таквото право им е загрошено (ако не и одземено) на Македонците што значи дека е доведен во прашање најмалку еден сегмент од основната цел на богомилите - човечката правда. Повеќе од функционално е во улога на бранители на таа одземена „човечка правда“ да се стават токму оние кои се најголеми поборници за таа „човечка правда“, а во 10 век тоа се богомилите - Василиј против Теофилакт, името против националното разнебитување.³⁵⁶ Предикативноста на Василиј е насочена кон тоа да се зачува името. Предикативноста на Теофилакт, пак, е насочена кон тоа да се уништи до крај тоа име. Значи, и Василиј и Теофилакт се поставени во иста актанта функција - субјекти кои се стремат кон еден ист објект, но со спротивна мотивираност. Достојноството (гордоста) на Василиј и омразата на Теофилакт се мотивите (испраќачите) за таквата предикативноста на двата актанти. Нивната насоченост кон ист објект, но со спротивни мотиви и намери, ги генерира категориите напнатост и конфликтност кои се носители на раскажувачкиот тек. На таков начин дуализмот (или богомилското движење) во „Пророкот од Дискантрија“ ја добива улогата на мошне значаен наративен сегмент чија главна функција е да го „оплодува“ дискурсот и да го потенцира основното раскажувачко јадро - борбата на доброто (името) против злото (реноминацијата).

1.4.2. Деградирање на дуализмот = потврда на Богомилството

Василиј во 10 век го проповеда и го шири богомилското учење, па дури и гине за него. Но, Василиј во 20 век, на могилата од Теофилакт, во повеќе наврати демонстрира потсмешливост кон одредени постулати на Богомилството. Во каква функција е негирањето на дуализмот од страна на еден од неговите најголеми поборници, па дури и основоположници?

Во 10 век Василиј е богомилски пророк. Во 20 век истиот Василиј е во одреден степен негатор на Богомилството. Во неговиот лик, значи, е демонстрирано двојство, дуализам. Тоа двојство (дуализам) е основната особеност на Богомилството (дуализмот) што тој го проповедал. Негацијата (потсмешливоста) што Василиј во одредена мера ја демонстрира кон Богомилството, всушност, е потврда на тоа Богомилство. Се соочуваме значи со една парадоксална ситуација: манифестираната недоследност кај Василиј ја потврдува доследноста на Василиј. Тој е дуалист, се жртвува за тој идеал и тој мора да остане таков до крај. Практично да го потврдува дуализмот. Тоа го прави на еден двосмислен, парадоксален начин - со негацијата всушност го потврдува Богомилството, ја потврдува определбата вечно да се бори за „човечката правда“, за името.

1.5. Новозаветен модифициран паралелизам

Во наративната структура на „Пророкот од Дискантрија“ се инкорпорирани (или инволвирани!) новозаветните приказни (мотиви) поврзани со Исус Христос со помош на инструментите на модификацијата. Станува збор за разобличување на чудата на Исус, односно за обид тие чуда да се разгатнат преку еден рационален систем за декодирање. Пророкот Василиј, впрочем, е поставен во улога (во функција) на Исус и воочлив е на сите нивоа паралелизмот меѓу богомилскиот проповедник Василиј и новозаветниот месија Исус Христос. Василиј, исто како Исус, е зачат на еден, барем за оние коишто треба да веруваат во тоа, мистичен начин; Василиј има дванаесет ученици; тој, исто како Исус, прави чуда во кои народот верува; исто како Исус е погубен поради своето учење, односно пропагирање и, исто

³⁵⁶ Богомилското движење, покрај другото, е и политичко и социјално движење. Името на државата Македонија и името на македонскиот народ е, секако, политичко и социјално прашање. Основната наративна категорија во „Пророкот од Дискантрија“ е името на Македонија и на Македонците. Значи, богомилското движење мошне функционално се вклопува во наративниот сетинг.

како Исус, воскреснува. Меѓутоа, новозаветните чуда на Исус се покриени со превезот на мистиката, тие остануваат такви и не се растајнуваат. Нивната функција е да ја манифестираат божјата моќ, божјата надмоќ над сè и божјата неприкосновеност. Тоа се чуда и... точка. За разлика од овие чуда на Исус, чудата на Василиј (кои се аналогни со чудата на Исус) се објаснуваат рационално, тие само навидум изгледаат како чуда, а впрочем имаат сосема логични (рационални) објаснувања.

1.5.1. Делата на Исус vs делата на Василиј

Го демонстрираме веќе наведениот паралелизам Исус - Василиј преку споредба на сегменти од Евангелието од Јован од една и од романот „Пророкот од Дискантрија“ од друга страна. Фрагментите ја илустрираат постапката на модификација на новозаветни предикати во романот на Михајловски.

1.5.1.1. Исус со Самарјанката vs Василиј со Асаматчанката

7. Дојде една жена од Самарија, за да ѝполни вода. Исус ѝ рече: дај Ми да ѝијам.

8. А ученициѝе неѓови беа оѝишле во градоѝ да куиатѝ храна.

9. Женатѝа Самарјанка Му рече: како Ти, бидејќи Евреин, бараш од мене жена Самарјанка да ѝиеш? - зашѝто Евреиѝе со Самарјаниѝе не се мешаатѝ.

10. Исус ѝ одговори и рече: кога би знаела шѝто е ѝоа дар Божји и Кој е Овој шѝто ѝи вели: дај ми да ѝијам, ѝи сама би ѝобарала од Неѓо и Он би ѝи дал вода жива.

11. Женатѝа му рече: Госѝоди, Ти немаш со шѝто да нацрѝиш, а кладенецоѝ е олабок, од каде ѝак имаш вода жива?

12. Зар си Ти ѝоѓолем од нашиѝтѝ ѝаѝко Јакова, кој ни го даде овој кладенец, и ѝој сам ѝиеше од неѓо, и синовиѝе неѓови, и сѝокаѝа неѓова?

13. Исус ѝ одговори и рече: секој шѝто ѝие од оваа вода, ѝак ќе ожедни;

14. а кој ѝие од водатѝа шѝто ќе му ја дадам Јас, во неѓо ќе настѝане извор со вода, шѝто ќе ѝече во живоѝтѝ вечен.

15. Женатѝа му рече: Госѝоди, дај ми ѝаква вода за да не ожеднувам, ниѝу да идам овде за ѝолнење.

16. Исус ѝ рече: иди, ѝовикај го мажа си и дојди ѝука.

17. Женатѝа одговори и Му рече: немам маж. Исус ѝ рече: ѝраво кажа дека немаш маж;

18. зашѝто ѝеѝмина мажи си имала и овој шѝто го имаш сега не ѝи е маж; ѝраво рече.

19. Женатѝа Му рече: Госѝоди, гледам дека си Ти пророк.³⁵⁷

...И ѝогаѝи од саматѝа ѝросирностѝ на денѝтѝ, ми се сѝори, бувна ѝаа ѝреубава Асаматѝчанка. Во рацеѝе оржеше две сѝомни а снагаѝа, ѝокриена со ѝенка кошула, се кршеше ѝред мене. 'Залеј ми да се наѝијам!' ѝ реков и машкоѝто срце заѝгра во мене. А ѝаа, свесна за својатѝа ѝривлечностѝ, бесрамна, можам за ѝогаѝи да кажам, само ме ѝоѓледна гаволски ѝод око (нели ѝи велев дека луѓеѝто се гаволски ѝворби?) ушѝе ѝовеќе ми се одближи и ми рече: 'Како ѝи, ѝуѓинец во оваа убавина, бараш од мене да ѝи дадам вода?' Ме возбуди нејзинаѝа оѝвореностѝ и блаѓосѝта шѝто ѝ ѝечеше од зборѝтѝ. Првѝатѝ се ѝочувствѝував неѝријатѝно во долгаѝа манѝија шѝто ја бев ѝреѝушѝил ѝреку ѝлеќи а испиеноѝто лице со реѝкаѝа, црна брада ушѝе ѝовеќе ми се издолжи. 'Да знаеш со коѓо зборуваѝи', ѝ реков, 'и кој е ѝој шѝто ѝи бара вода, ѝи и саматѝа би ѝобарала вода од неѓо а ѝој жива вода би ѝи дал'. А ѝаа ми рече: 'Па ѝи немаш ни со шѝто да залееш, а кладенецов е олабок. Од каде ѝак ќе најдеш жива вода? Да не си ѝи ѝоѓолем и од големиѝтѝ наш Самуил којѝѝто ни го даде кладенецов од којѝѝто ѝиеше самиѝтѝ ѝој и синоѝтѝ неѓов Гаврил и сестѝра му

³⁵⁷ Евангелие од Јована, 4: 7-21.

Косара и коњите нивни? Да не си оу пеколоит?'. Споев така спайисан оу восхит, нишио вака йорано не ме возбудило како тој духовити разговор пред кладенецот, на самоити иладне йоу шумовитиити иадини на зазеленитиот Пелиситер. 'Пеколоит за мене е во дружити луѓе како шито сигурно е и рајот!' реков и се йовеќе се доближував оу ирекарнаита жена, 'секој шито ќе ише оу овој кладенец пак ќе ожедни а кој ќе ише оу водаита шито јас ќе му ја дадам, никогаи нема да ожедни иуку водаита шито ќе му ја дадам во неѓо ќе биде извор на вода која ќе ише во вечен живот'. Боже, како ми надоаѓаа зборови и како красноречиво, ми се спори, ја маѓеисував. Но и обраино. Зрацити шито болскаа оу неа и шито го ирава меситио оу убаво йоубаво, ме нитераа да заборавам кој сум, шито сум, и на каков суров живот сум се ветил. Маѓосанитио срце го йобеди спудениот разум. 'Господине', ми рече, 'гај ми оу ишаа вода за да не идам йоспидано да йолнам!'. И ја бакнав. 'Жено', и реков, 'оу викни го маж ии иа ојди овде'. 'Немам маж!' ми рече и ми се обеси на врат. Тоилоитио ишло ми се иикна йоу манитијатити и сеитив како уфунет ми ишаа кон главатити. 'Немаи маж велии а знам дека ией-шест ии ги имала' реков иирецизно за во секој случај да бидам во ираво. 'Оу каде знаеи?' ми йоитври и цврсити иикајки се во мене ми рече: 'Па ии си иророк! Ти си нависитина иророк!'. И се така йовиторуваише оури ја љубев и леѓнат иа оу неа го благословував боѓа за ваквити иреубав грев.³⁵⁸

Очигледна е интенцијата на авторот во романот „Пророкот од Дискантрија“ да се разобличи, да се модифицира новозаветната приказна. Да се протолкува што порационално, што почовечки една „божја постапка“. Да се приземји небесната светост, да им се даде што повеќе човечност на божјите постапки и на божјиот збор. Да се растајни сакралниот збор со импликации од профан карактер.

Дијалогот во Евангелието и дијалогот во романот се идентични. Но, манифестираната предикативност на Исус е спротивна на манифестираната предикативност на Василиј. Во „Пророкот од Дискантрија“ се надградува актантната функција на идентичниот лик. Василиј е пророк, свето лице, но тој во исто време е и човек. Настанува конфликт во него меѓу духовното и телесното, меѓу сакралното и профаното. Профаното ја презема доминантната улога и ја потенцира човечноста на пророкот, односно профаноста во сакралното. Богомилството учеше дека светот е изграден врз двојството, врз дуализмот. Со ваквата предикативност на Василиј се потврдува токму тој дуализам. Ваквата теза се потврдува и со вербалната манифестација на Василиј: *Пеколоит за мене е во дружити луѓе како шито сигурно е и рајот.*³⁵⁹

Воочлива е при споредбата на двата текста (од Евангелието и од романот) и една тенденција за адаптирање (трансформација) на евангелската приказна во романот на Михајловски. Самарјанката од Евангелието се трансформира во Асаматчанка во романот. „Изворот на Јакова“ од Евангелието се трансформира во „кладенецот на асаматските ниви“. „Јаков и синовите негови и стоката негова“ од Евангелието се трансформира во „големиот наш Самуил и синот негов Гаврил и сестра му Косара и коњите нивни“. Импликациите изведени по аналогија се очигледни: Ако Евреите си имаат свој завет, свој пророк, свој извор, свои славни предци, свое име, зошто и Македонците да немаат исти такви атрибути? Се алудира, значи, на идентитетот, а како што веќе покажавме, наративната програма во „Пророкот од Дискантрија“ се потпира токму врз проблемот на идентитетот на Македонците и на Македонија. Ваквата трансформирана новозаветна шема, како наративен сегмент, само ја поткрепува и ја надополнува наративната постапка.

³⁵⁸ ПД, стр. 42-44.

³⁵⁹ ПД, стр. 43.

1.5.1.2. Лазаровото воскресение vs Воскреснувањето на парикот Лазар

1. Беше пак болен некој си Лазар, од Витанија, од месито на Марија и нејзината сестра Марта.

2. А Марија, чиј брат Лазар беше болен, беше онаа, која Го помага Господот со миро и ги избриши нозете Негови со својата коса.

3. Тогаши сестрините нарачаа по Него, велјќи: Господи, ејте, оној што го милуваш, болен е.

4. Штом чу Исус, рече: оваа болест не е за умирање, туку за слава Божја, за да се прослави Синој Божји преку неа...

6. А кога чу дека е болен, штогаши остана два дена во месито, каде што се наоѓаше.

7. Појдоа им рече на учениците: да отидеме пак во Јудеја.

8. Учениците му рекоа: Рави, сега сакаа да Те убијат со камења, и пак ли тиаму ќе одиш?

9. Исус одговори: нели дванаесет часови има во деној? Кој оди деге, не се соиња, зашто ја зледа светлината на овој свет.

10. а кој оди ноќе се соиња, оти нема светлина во неа.

11. Ова им кажа, и појдоа им рече: Лазар, пријателот наш, заспал; но ќе отидам да го разбудам.

12. Тогаши учениците Негови рекоа: Господи, ако заспал, ќе оздрави.

13. Исус го рече штоа за смртта неговата, а тие мислеа дека говори за заспивање со сон.

14. Тогаши рече Исус откриено: Лазар умре;

15. ама се радувам заради вас, зашто не бев таму, тиа да поверуваат - туку, да отидеме при него...

17. Кога дојде Исус, најде, дека штој веќе четири дена е во гроб...

21. Тогаши Марта Му рече на Исуса: Господи, ако беше Ти овде, немаше да умре брат ми.

22. Но, и сега знам дека што и да посакаш од Бога, Бог ќе ти даде.

23. Исус ѝ рече: твојот брат ќе воскресне...

38. А Исус пак се нажали во Себе и дојде до гробот; штоа беше пештера и камен лежеше на неа.

39. И рече Исус: дигнете го каменот. Марта, сестрата на умрениот, Му рече: Господи, мириса веќе, оти четири дена има како е закопан.

40. Исус ѝ рече: нели ти реков дека ако поверуваш ќе ја видиш слава Божја?

41. Тогаши го дигнаа каменот каде што лежеше умрениот. А Исус ги подигна очите нагоре и рече: Оче, Ти благодарам, оти ме послуша.

42. А Јас знаев дека Ти секогаши Ме слушаш; но ова го реков заради народот што стои наоколу, за да поверуваат дека Ти си Ме пратил.

43. Кога го рече ова, извика со висок глас: Лазаре излези надвор!

44. И излезе умрениот, завијан во платно по рацете и нозете, а лицето забранено со крв. Им рече Исус: одвијкајте го и оставете го да оди.³⁶⁰

...Тогаши стигна глас до мене дека Лазар е смртно болен. Веќе бев тамна наумил да дојдам во Охрид зашто штоку таму, во центарот на нашето духовно живеење, требаше да се испроба силата на нашето учење... Веста за тешиката болест на Лазара што ми ја испратил Марија само ја забрза оваа неопходност и веднаш пргнав за Охрид. Јас бев веќе познат како врач-лекар и илјадници ми веруваа во мојата исцелителна моќ што по видено што по чуено, а најмногу од сите Марија која, две години пред штоа, кога ме прими во белото одаче од изнајмената кука на периферијата од градот во која ги примаше сите свои

³⁶⁰ Евангелие од Јована, 11: 1-44.

мушиџериц, ме намачка со миро и ми џи избриша уморниџе нозе со својајта долџа, кадрава коса. Прости ми шџто вака завиено, меџафорички џоворам за својоџ шреџ џрев со жена, но мноџу оу реџорскиџе вешиџини џи џрезедов оу шџебе...

Трџнавме веднаш кон изнајменото соџче на Марија. Мнозина охриџани беа дојдени на свеиџта. Коџа се расчу дека доиол Василе сиџе се џоџшрџнаа и наиравија месџто џред орвениот ковчеџ сџавен на орвеноџо масиче среде одајчеџто. Марија, убава и џривлечна во својајта бескрајна џаџа, ми џриџде и ми рече 'Тој умре'. Го џоџледнав лицеџто на Лазара. Беше бледо и исџиено како моеџто. Оу враџотоџ надолу невидливоџо шџело џрубо џикнаџто во џесниот кџур му беше џокриено со бел чаршав на којшџто беше веке фрлена сребрената џаричка шџто џребаше да му џлаџи на Харона за џревозоџ џреку Ахерон. Реков: 'Кој оуи денски не се соџнува зашџто ја џледа свеџлината на свеџов а кој оуи ноке, се соџнува зашџто во неџо нема свеџлина. Лазар џак ке оуи денски. Лазар не е мрџов. Тој е само болен'. Го реков ова не оџи верував во чуда џџуку зашџто знаев дека мојоџ џријаџел е еџилеџиџичар. Наџаошџе шџто му доаџаа оу време на време, џо денот коџа џи му џи зеде имоџотоџ и чесџта фрлајќи ја во бесчесџие сесџра му, сџанаа сџе џочесџи и џонабрџу џо фрлаа во џодолџи бесознанија со сиџе џрчења и џени шџто му излеџуваа на усџта. Знаев дека и сеџа ке се враџи. Му џриџдов, џо фаџив за раце и му реков: 'Сџани Лазаре!'. И џој на часот се исџрави и сџана џа дури и се расџрикаџа со насобраниот народ. Мнозина џоџаи ми џоверуваа но некои ушџе рано изуџринаџта оџрчаа и џе известџија за чудото шџто џо сџорив.³⁶¹

Цитатите и парафразите земени од Евангелието од Јован во „Пророкот од Дискантрија“ имаат функција да ја потенцираат насоченоста на нарацијата кон чудата на Исус, односно да ја декодираат постапката на модификација. Разобличувањето на чудото се врши со аналогни инструменти како во претходниот пример. Нешто слично се случува со многу други чуда на Исус кои во романот му се припишуваат на Василиј, но тие чуда самиот Василиј ги разоткрива, ги толкува, им придава логично (рационално) причинско-последично појаснување. Ја разоткрива мистеријата на нивната генеза.

1.5.2. Демистификација на евангелските чуда

Станува збор, всушност, за наративна постапка во романот којашто може да се детерминира како демистификација на чудата што ги прави Исус Христос во новозаветните евангелија. Таму, во евангелијата, чудата на Исус се под превезот на мистичноста, на необичноста, на тајната до која не може да допре човековиот ум и разум. Тие чуда, впрочем, и ја имаат функцијата да ја потврдат, да ја покажат и да ја докажат безграничната сила, непоимливата моќ Божја. Човекот е поставен пред тајни (мистерији) кои не може да ги декодира. Неговиот избор е сведен на тоа да ги прифати тие чуда како такви или да ги отфрли, да верува или да не верува во нив. Тој, човекот, не може да направи ништо во врска со тие чуда (човековата предикативност во таа смисла е сведена на нула, тој не смее ни да помисли да ја земе функцијата на субјект) и е доведен во состојба на крајна пасивност. Од таквата латентна состојба човекот (ако има амбиција и интенција да стане субјект) може да се извлече единствено ако успее на некој начин да ги декодира, да ги дешифрира, да ги растајни, да ги демистифицира чудата на Исус со својот разум. Таа неопходна демистификација на Исусовите чуда е извршена во „Пророкот од Дискантрија“. Постапката на демистификација на чудата во романот е во функција да ја испровоцира предикативноста (дејствителноста) на инфериорната страна (народот) кој се соочува со мистичноста (тајноста) на сидот (неантропоморфен лик во функција на реноминацијата). Човекот ке стане субјект (и актант - дејствуваач, а не

³⁶¹ ПД, стр. 49-52.

само карактер - лик) во оној момент кога ќе почне да ги демистифицира чудата Исусови. Народот (македонски) ќе стане субјект (и актант, а не само лик) тогаш кога ќе почне да го демистифицира (растајнува, разоткрива) *сидот што значи име*.³⁶² Демистификацијата на сидот подразбира и демистификација на проблемот со името, проблемот со идентитетот.³⁶³

Суштината на неопходноста да се демистифицира сидот (проблемот со името) би можела да се бара и во постоечките историски факти (кои со текот на вековите се трансформирале во приказни - митови) за славното минато на името - идентитетот Македонец, Македонија. *Рейко кој овде знае по нешто за своето минато* - резигнирано потврдува Василиј на почетокот на нарацијата.³⁶⁴ Демистификацијата на актуелниот (сегашниот) проблем со името е изводлива (и оправдана) само со помош на историскиот инструментариум, со демистификација (знаење, познавање, распознавање) на „своето минато“. Идентификацијата на своето минатото подразбира идентификација на сопствениот идентитет. Митовите за минатото (генерирани со трансформација на историските факти) треба да се демистифицираат како што се демистифицираат чудата на Исус. Минатото лежи во сегашноста и во иднината. Сегашноста лежи во минатото и во иднината. Иднината лежи во минатото и во сегашноста. Овие временски категории во „Пророкот од Дискантрија“, како што веќе потенциравме, се испреплетуваат. Тогаш кога проблемот со името (со идентитетот) ќе се демистифицира и кога ќе стане вонвременска категорија, него едноставно ќе го снеса. Ќе стане ирелевантен.

2. Сегашноста

Настани од последната деценија на 20 век ги полнат страниците на вториот дел од романот „Пророкот од Дискантрија“. Станува збор за времето по осамостојувањето на Македонија, за сите перипетии околу (не)признавањето на македонската држава. И во овој втор дел од романот како конструктивни елементи на нарацијата се јавуваат неколку конфликти. Конфликтот со јужниот сосед (името - сидот), конфликтот меѓу сините и црвените (возот), стариот конфликт (сега во мошне поублажена форма) меѓу Василиј и Теофилакт и други. Како наративни сегменти, сепак, и натаму функционираат името (поточно реноминацијата³⁶⁵), сидот, угорницата, возот (синиот и црвениот) и бегањето (иселувањето) на многу Македонци од сопствената „безимена земја“.

2.1. Реноминација

Во врска со името (Македонија, Македонци), особеност на првиот дел на романот е обезименувањето, додека особеност на вториот дел на романот е преименувањето (реноминацијата). Сепак, меѓу овие две категории ставаме знак на еднаквост затоа што и преименувањето на еден народ претставува обезименување. Националното име е еден од најзначајните сегменти на човековиот идентитет и токму затоа каква и да е промена во неговата структура не може да значи ништо друго освен обезименување, губење на препознатливиот национален идентитет.

³⁶² ПД, стр. 109.

³⁶³ Потсетуваме на фактот дека сидот во „Пророкот од Дискантрија“, како неантропоморфен лик, добива митски димензии. Приказните за него се толку испреплетени со мистичност, што тие стануваат митови на еден народ. Бидејќи сидот е симбол (знак) за името (или безименоста - преименувањето), тоа имплицира дека и проблемот со името (со идентитетот на еден народ) станува мит. Митот престанува да биде тоа (мит) тогаш кога ќе се растајнат сите негови елементи. Тогаш тој станува обична приказна. Проблемот со името (со идентитетот) ќе престане да биде тоа (проблем) тогаш кога ќе се растајнат (демистифицираат) сите негови елементи. Тогаш тој (проблемот со името) станува обична приказна за себе, за проблемот со името. Тогаш веќе ќе го нема проблемот со името, односно народот ќе ја достигне точката на идентитетот.

³⁶⁴ ПД, стр. 7.

³⁶⁵ Терминот *реноминација* го употребуваме со значење преименување (менување на името, на идентитетот).

Корените на проблемот со името, според наративната структура на овој роман, се поставени во 10 век од страна на немакедонскиот Архиепископ Теофилакт. Во последната деценија на 20 век категоријата обезименување еволуира во преименување (реноминација) на Македонците и на Македонија. Сето тоа се прави под притисок на западноевропската дипломатија, онака како што обезименувањето во 10 век се вршело под притисок на византиското (ромејското) царство. Изменети се околностите и претендентите кон обезименувањето, но целта е иста - да се обезличи националниот идентитет на Македонецот. Станува збор, всушност за аналогна актантна структура во првиот и во вториот дел од романот во врска со овој наративен сегмент.

Актантниот модел во врска со реноминацијата во вториот дел од романот содржи и една апсурдна конструкција. Ако западноевропската дипломатија е субјект кој се стреми кон промена на името (објект) на еден народ и на една држава, тогаш тој народ, бидејќи не би се согласил да се промени неговото национално име, се јавува во актантната функција на противник. Но, покрај оваа предикативна функција, народот (како актант) под влијание (сугестија) на субјектот (западноевропската дипломатија) ја трансформира (на несакана) својата актантна функција и во актантниот модел од противник се претвора во помошник (за промена на својот национален идентитет). Западноевропската дипломатија, не сакајќи да го употребува името на државата (Македонија), ја користи синтагмата „this country“.³⁶⁶ Народот поставен во актантна функција на противник многу лесно и брзо ја прифаќа оваа игра на зборови и ја зема функцијата на помошник.³⁶⁷ Апсурдноста на ситуацијата (да се бара од еден народ да го промени своето име) очигледно бара апсурдност во наративниот тек. Тоа е реализирано со промена на позицијата на народот од актантната куќичка на противник во актантната куќичка на помошник.

Се наметнува прашањето кој е вистинскиот мотив за ваквата гротескна трансформација на актантната функција и која е функцијата на ваквиот сегмент во наративната програма. Предикативноста на ваквата актантна трансформација ја содржи во себе категоријата автореноминација (себепреименување), односно самонегација или негирање на сопствениот национален идентитет. Ваквата дејствителност на народот како лик ја имплицира категоријата автодеструкција или самоуништување. Синдромот на самоуништување е атрубит (етикета, сема) кој му се припишува на народот. Историските факти од минатото на истиот тој народ ја потврдуваат ваквата етикета, односно ваквата негова особеност. Идентична предикативност народот манифестира и преку уништувањето на возот кој треба да биде поставен во функција на помошник за уривање на сидот, односно за враќање на името на македонскиот народ. Значи, во вториот дел од романот раскажувачката структура ја полни уште еден сегмент, а тоа е таканаречениот синдром на самоуништување илустриран со помош на веќе спомнатата категорија автореноминација, односно себепреименување.

³⁶⁶ *Секогаш кога ќе сџанеше збор за нашијќа земја или кога синџаксајќа на реченицајќа едностџавно вршијќеше по нашејќо име, џие, очигледно по договор, велеа или this country или your country за еднаш, боџ нека му илајќи на едниој, да го ујојреби она the country of your minister кое беше врв на иронијајќа и дефинијќивно не појврдуваше како науушќено сџадо овци кое ејќе, можело да пријаџа дури и на еден минисџер.* (ПД, стр. 136).

³⁶⁷ *Простџо нема да ми веруваш колку брзо народојќ го научи и сфајќи... Веќе следниој ден... иочна да го изговара овој чудовишен склој на два џуџи збора ијќо џака лесно и неодојворно излезе оу устџије на оние двајца. Во следније денови, луѓејќо дури не се пооздравуваа со вообичаеније поозрави за добро ујќро или добар ден, џуку едностџавно си велеа 'Кај си бе, дис канџри?'. А ојќооздравувањќо редовно беше 'Еве сум бе, дис канџри!'... И џака, оу ден на ден, ова дис канџри џолку се одомаќини ијќо наскоро... уѓорницава сами си ја завикавме дисканџрија.* (ПД, стр. 137-138).

2.1.1. Дискантрија

Ефектот на реноминацијата е Дискантрија. Коренот на експликацијата (значи, зборуваме за површинското ниво) на ваквата реноминирана форма на националниот и државниот идентитет се содржи во англиската синтагма „this country“, чијашто семантика алудира на „оваа земја“. Станува збор, всушност, за „лингвистички трик“ на западноевропската дипломатија која, не сакајќи да го употребува името на државата Македонија, ја користи оваа синтагма и други слични на неа. Од ваквата синтагма (показна заменка + именка) се раѓа новото име (реноминацијата) на државата Македонија во држава Дискантрија. Експлицитен е податокот во романот дека државата е примена во Организацијата на обединетите нации под името Дискантрија.³⁶⁸ Значи, во наративната програма на романот се јавуваат груби манифестации на автоцинизам (или автоиронија) проследен со комични (смешни!) структурални елементи кои алудираат на комичната ситуација која подразбира промена на име на една држава и на еден народ. Како што веќе потенциравме, народот чиј национален идентитет е доведен во прашање ја прифаќа играта и ја изведува конструкцијата Дискантрија како име за сопствената држава. Но, ваквата конструкција покрај семантиката од англиската синтагма (this country = оваа земја) имплицира и други, поинакви значења кои не само што се поклопуваат во контекстот на проблематиката на романот, туку и на особен начин ја надградуваат наративната програма. Станува збор, всушност, за полисемијата на префиксот (морфема, но и лексичка единица - лексема) „дис“ кој во контекст со „кантри“ (како име на една држава) имплицира сосема поинакви значења од значењето кое го елабориравме од површинското ниво (this country = оваа земја):

а) *дис*: Во сложени зборови значи двапати, двојно. Во контекст со „земја“ тоа изгледа вака: „двапати земја“, „двојна земја“. Наталошната импликативна транскрипција на синтагмите покажува дека станува збор за „земја која е двапати именувана“, односно „земја со двојно име“³⁶⁹ - Македонија и Дискантрија.³⁷⁰

б) *дис*: Во сложени зборови, како префикс, значи „не“. Во контекст со земја се добива конструкцијата „не - земја“. Значи, станува збор за „земја“ која ги губи сите атрибути (етикети, семи) на земја. Испразнето е нејзиното семантичко јадро кое експлицира или имплицира дека станува збор за земја со што таа земја (со значење на држава) се „обезземјува“ (се обездржавува) и станува „не - земја“ (= „не - држава“).

в) *дис*: Во сложени зборови, како префикс којшто со своето значење одговара на нашето „раз-“ и изразува разидување, раздвојување, спротивност воопшто. Во контекст со „земја“ („раз - земја“) имплицира земја на разидувања (во врска со името), раздвоена земја. Потенцираме дека „раздвоеноста“ е насочена кон проблемот со името (реноминација).

г) *Дис*: Староиталски бог на подземниот свет. Детерминацијата „бог на подземниот свет“ не значи ништо друго освен „ѓавол“ (сатана, демон итн.). Во

³⁶⁸ Излегувајќи сосема надвор од текстот на романот (или вршејќи груба дигресија), ќе го потенцираме историскиот факт дека Република Македонија е примена во Обединетите нации под привременото име „Поранешна Југословенска Република Македонија“, односно ПЈРМ, или FYROM, како што ја детерминираат западноевропските земји. Тоа значи дека земајќи ги предвид историските факти и гротескните (можеби и трагикомичните) конструкции во романот, може слободно да се стави знак на еднаквост меѓу Дискантрија и FYROM. Би можеле во тој контекст да ја изведеме импликацијата дека онолку колку што е цинична (иронична, саркастична) конструкцијата Дискантрија, толку (а можеби и повеќе) е таква смешната конструкција FYROM како ознака за една земја со своја историја и со свој идентитет.

³⁶⁹ Неизбежна е тука асоцијацијата (аналогичјата) со Богомилството - дуализмот што зазема мошне значајно место во наративната програма на романот „Пророкот од Дискантрија“.

³⁷⁰ Сите толкувања на значењето на префиксот „дис“ и на лексичката единица „Дис“ се дадени според Вујаклија (Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и изрази, Просвета, Београд, 1991).

контекст со „земја“ се добива синтагмата „ѓаволска земја“.³⁷¹ Ѓаволското е знак за лошото, злото, а тоа би значело дека во романот имаме импликација дека станува збор за „лоша земја“, „зла земја“. Тука повторно се алудира на богомилскиот дуализам, односно на учењето дека сè што е на небото е божјо и добро, а сè што е на земјата е ѓаволско и лошо. Ѓаволско и лошо е што се променува името на една земја и на еден народ.

Во сите значења на „дис“ (и морфемата и лексемата) се согледува една негативна конотација. Најверојатната импликација (во овој контекст!) од сите значења на „дис“ во соседство со „кантри“ е дека обидот (и сите напори во таа насока) за промена на името на една земја и на еден народ е (се) ѓаволска работа, зло, негативна категорија. Импликациите, значи, од самиот ефект на реноминацијата (Дискантрија) се уште еден наративен сегмент кој во рамките на длабинското ниво ја надградува наративната програма.

2.2. Сидот - Бог и ѓавол

Сета предикативност во вториот дел од романот е предизвикана од и е насочена кон сидот. Овој неантропоморфен лик станува доминанта во вториот дел на „Пророкот од Дискантрија“.³⁷² Сидот станува симбол со полисемантичко јадро. Тој е и име, тој е и бог, тој е и ѓавол, тој е и татко - заштитник, но тој е и виновникот за сиромаштијата и за општата депресија на народот, тој е преокупација на секој жител на земјата. Сета енергија на народот е насочена кон сидот, кон постигнување на точката што значи повторно добивање име. Сидот е генеричкиот код за деструкцијата што се јавува како доминантно својство во романот. Сидот, несомнено, е реквизит (инструмент) со чија помош се гради целокупната наративна структура.

Воочлива е во романот една, пред сè функционална, но и мошне интересна раскажувачка постапка. Секој наративен сегмент е поставен во функција да ја дополнува целокупната наративна програма од една, но се јавува и меѓусебно надополнување на наративните сегменти меѓу себе од друга страна. Токму вакво надополнување имаме меѓу Богомилството (дуализмот) и дуалистичките атрибути на сидот.³⁷³

Сидот е Бог. Тој добива божји димензии и божја сила.³⁷⁴ Нему луѓето му се молат и веруваат во него.³⁷⁵ Ваквата функција сидот ја добива поради тоа што кај него отсутнуваат многу атрибути. Не се знае неговото потекло, не се знае како настанал, непозната е неговата структура, не се знае неговата слаба точка, има немерлива сила - сè се тоа елементи кои имплицираат божји карактер. Токму поради тоа, во свеста на народот сидот добива божји особини, тој станува Бог.³⁷⁶

Но, сидот истовремено е и ѓаволска творба. Веќе потенциравме дека тој често добива епитети од типот „темен“, „мрачен“. Во него е злото, затоа што тој е пречката, бариерата поради која народот не може да го поседува или да го врати сопствениот идентитет (името). Сидот има и една значајна дистинктивна ѓаволска

³⁷¹ Василиј на едно место во романот вели: *Дека рабоїџаїџа со имейџо беше сериозна и дека ѓаволоїџи ја однел шегаїџа....* (ПД, стр. 139).

³⁷² *Зашїџо сѐ овде и ден денеска поочнува и завршува со сидоїџи. И моїџаїџа їџага и моїџо поимнење и, се чини, сиоїџи моїџи живоїџи и живоїџоїџи на сиїџе околу мене.* (ПД, стр. 113).

³⁷³ *Имаше, їџака да се изразам, некаква неїџоїџлива сила їџоїџи сид, како да не го изѓрадила човечка рака, їџуку самиоїџи го сиоїџо боїџ или црниоїџи ѓавол...* (ПД, стр. 127).

³⁷⁴ Потсетуваме на нашата теза дека сидот добива димензии на чудовиште, станува мит за народот.

³⁷⁵ *О сиду наїџи, никнаїџи од којзнае каква болка и їџага. Еве, їџак клечиме пред їџебе. Оїџи ваков или онаков їџи си наїџи. И ние їџе славиме. И не беѓаме од їџебе. Само лишкиїџије беѓаїџи од муви и од бубалки. Сакаїџи не и брани не и носи ни го лебоїџи насушен!...* (ПД, стр. 118).

³⁷⁶ *Си велев, боже, до каде доїџуркавме, сидоїџи ни сїџанал боїџ кому оваїџаїџи оневно, науїџро и навечер, му се молиме...* (ПД, стр. 119).

особеност - тој генерира деструкција кај народот, сета енергија на безимениот народ е насочена кон уништување на сидот.

Значи, сидот има двоен карактер - тој е бог, но истовремено тој е и ѓавол. Ваквиот карактер на семантичкото јадро на сидот алудира секако на богомилското учење чија основа, како што видовме, е во дуализмот, односно во двојната опозитна структура на универзумот. На тој начин, овие два наративни сегмента - сидот и Богомилството - се надградуваат и се надополнуваат меѓу себе. Ист е случајот и со другите наративни сегменти. Тоа секако зборува дека романот е изграден врз една стабилна и кохерентна наративна програма.

2.2.1. Морфологијата на сидот

Темелот на сидот е поставен во 10 век. Кон крајот на 20 век сидот добива чудовишни димензии.³⁷⁷ Тој е голем, непреоден, безобразно бесрамен, има тврдо тело, тој е до секаде, сидот е горостас, има цврста става и непојмлива сила, постојано расте, тој е сид безобразник, стамен и недопирлив. Неговата глава е во небото и никој не може да ја види, тој е пропустлив само од една, од европската страна. Сидот е толку цврст што издржува и под разурнувачката сила на три и пол тони солна киселина.

Овие семи (етикети, атрибути) ја полнат семемата (неантропоморфен лик) *sud* во текот на нарацијата. Ваквите ознаки се дистрибуирани на различни места во текстот, а нивното собирање на едно место го отсликува ликот на сидот.³⁷⁸ Семите (ознаките) за сидот го определуваат него како цврст и сигурен наративен елемент. Неговата неуништливост го обезбедува течењето на наративната програма. Предикативноста на субјектот (народот) е насочена кон деструкција (уништување) на објектот (сидот). Неуништливоста (цврстината) на сидот и неговото опстојување на деструкцијата се елементи кои го оправдуваат натамошниот тек на раскажувачката програма. Сè додека субјектот (народот) не ја постигне својата зацртана цел (желба) да го уништи објектот (сидот) нарацијата ќе биде мотивирана (и оправдана). Стабилноста на оската субјект - објект во актантната шема потврдува дека станува збор, всушност, за солидно изграден наративен систем. Сидот не е уништен дури ни со последната страница од романот (крајот на нарацијата), а народот исто така не се откажува од напорите за уништување на сидот. Намерата (желбата) на субјектот да го уништи сидот не е реализирана. Ваквата поставеност на финалот на раскажувачкото дејство имплицира дека станува збор за незаокружена (отворена) наративна програма. Субјектот сè уште ја нема извршено својата интенција. Предикативноста продолжува и по завршувањето на приказната.³⁷⁹ Морфографијата на сидот (објектот) и упорноста на народот (субјектот) да се стекне со име се елементи кои ја потврдуваат ваквата теза.

Една од особеностите (атрибутите, семите) на сидот е дека тој од една страна (од европската) е пропустлив, а од другата страна (од македонската) е непропустлив, херметички затворен. Ваквата амбивалентност на сидот не само што се вклопува, туку и ја потврдува опозитната структура на наративната програма во „Пророкот од Дискантрија“.³⁸⁰ Сидот со ваквите негови особености, иако наизглед пасивен, ја

³⁷⁷ ПД, стр. 111.

³⁷⁸ Потсетуваме овде на Јакобсоновата дефиниција на ликот како дисконтинуирана морфема.

³⁷⁹ Целта на народот е да го урне сидот, односно да се стекне со име (веќе зборувавме за тоа дека сидот е симбол - знак за името на народот, за националниот идентитет). Наративниот тек во „Пророкот од Дискантрија“ не нуди ниту експликации, ниту импликации за тоа дека тој, народот, ја постигнал својата намера.

³⁸⁰ Два дела на романот; Василиј - Теофилакт; Богомилството - христијанството; Бог - ѓавол; Безименост - име(нување); Двојното име за државата; Црвениот воз - синиот воз; Двојниот карактер на сидот итн.

предизвикува (провоцира) и ја мотивира безмалку целокупната дејствителност (предикативност) во раскажувачкиот систем на романот.

2.3. Осојницата и сонцето

„Угорницата - името - сидот“ функционираат како тријада која го експлицира и го имплицира основното јадро на нарацијата во романот. Трите елементи се надополнуваат меѓу себе и се преклопуваат во голем дел од својата семантичка функција: угорницата е името³⁸¹, името е угорница, сидот е на најугорното, сидот е името. Угорницата се раѓа паралелно со сидот. Поставеноста на сидот на најугорното од угорницата ја имплицира идентичната семантика на овие два симбола - угорницата и сидот. Нивната функција е да го акцентираат мачниот пат (со безброј препреки - противници) на субјектот (народот) до објектот (сидот = името). Угорницата станува осојница поради постојаното растење на сидот чија сенка сè повеќе и повеќе се зголемува. Значи, сидот генерира простор кој не е благопријатен за човекот. Осојницата подразбира отсуство на сонце, а отсуството на сонце имплицира отсуство на живот. Ваквите детерминации покажуваат дека народот на угорницата се соочува со егзистенцијален проблем, а тоа е негирањето на неговиот национален идентитет. Отсуството на сонцето (осојницата) овде функционира само како симбол кој ја потенцира таа „загрозеност“ на народот.³⁸²

2.4. Возот

Во рамките на актантната шема на наративната структура во романот, возот има двојна функција - тој на почетокот е помошник, но подоцна е трансформиран во противник. Ваквата трансформација на предикативната функција на возот се вклопува во раскажувачката структура во која субјектот не ја исполнува својата цел насочена кон објектот. Една од причините за тоа е токму промената на актантната функција (куќичка) на возот.

Возот е изграден за да се сруши сидот, односно за да може субјектот (народот) со него да ја исполни својата цел (намера, желба) да стигне до името (оспорениот национален идентитет). Значи, возот има чиста функција на помошник. Неговите димензии се хиперболизирани, фантастични:

Беше решено да се направи голем воз, не обичен каков шџо веќе го имаше, шџуку необичен, многу долг, од Скојје до Велес да се проиџега, со четџири илјади ваџони и илјада локомоџиви за влечење! Пробај и замисли џе молам! Кочија долга колку, да речеџе, од Евбеја до Аџина влечена од иеџи милиони бели коњи!³⁸³ Или: Се виуџавеше џој како луџа лишка од скојскаџа железничка преку Зелениково и Каџина река, низ џесниоџи, древен Таор иокрај маџиноџи Аксиос сѐ до зачаџенаџа велешка железничка.³⁸⁴

Ваквите димензии на возот соодветствуваат со огромните димензии на сидот.³⁸⁵ На еден митологизиран неантропоморфен лик (сидот) може да му се спротивстави исто така митологизиран неантропоморфен лик како јунак (возот). Но, една сосема маргинална сема (бојата) на возот како актант ја трансформира

³⁸¹ ...Угорницата сами си ја завикавме дисканџирија. (ПД, стр. 138).

³⁸² Со отсуството на сонцето (осојница) се алудира на уште еден симбол поврзан со оспорувањето на националниот идентитет. Станува збор за негирање на знамето (како државен и национален симбол) од страна на „другата страна од сидот“. Промената на тој симбол (од традиционалното шеснаесетзрачно сонце во „пропелер“ - ПД, стр. 139) е уште еден чекор кон националното обезличување.

³⁸³ ПД, стр. 141.

³⁸⁴ ПД, стр. 146.

³⁸⁵ За да се уништи сидот кој, како што веќе елабориравме, станува чудовиште, мора да се направи (изгради) воз - чудовиште. Ете го тој „јунак“ по кој „плаче“ наративната структура во романот. Но, актантот „воз“ не ја извршува својата мисија (функција). Тој добива особини на негативен јунак, на антихерој.

неговата функција од помошник во противник. Ваквата апсурдност на релацијата субјект (народот) - објект (сидот) - помошник/ противник (возот) се вклопува во апсурдноста на проблематизирањето (негирањето) на националниот идентитет на народот (субјектот).

2.4.1. Црвениот воз vs синиот воз

Диференцирањето (подвојувањето) на групниот субјект (колективен лик - народот) на „црвени“ и „сини“ се врши врз идеолошки категории чии корени треба да се бараат во едно поодамнешно ривалство. Станува збор за две спротивставени политички идеологии кои влегуваат во конфликт поради мошне ирелевантен проблем за мошне релевантно прашање. Бојата на возот не игра апсолутно никаква улога за неговата основна функција - да го урне сидот. Значи, бојата е ирелевантен атрибут на возот за неговата актантна функција помошник на субјектот. Конфликтот меѓу „црвените“ и „сините“ за бојата на возот не е насочен кон тоа да го реши проблемот со националниот идентитет (сидот = името), туку да го реши неважното прашање чија идеологија (политичка) ќе биде доминантна - на црвените или на сините. Временската поставеност на настаните со „црвената и сината боја“ кореспондира со историските политички настани во државата во последната деценија на 20 век. Прецизно се наведува годината 1998 кога настанува промената на бојата на возот од сина во црвена. Токму тогаш, во таа 1998 година, на македонската политичка сцена настана голема промена во рамките на владејачките структури. Во текот на нарацијата се споменува и гласање по што настанува таа промена „од сино во црвено“. Со тоа се алудира на парламентарните избори во 1998 година. Време на избори - време на поделби на народот поради определеноста за една или за друга политичка опција. Станува збор, всушност, за потенцирање на синдромот на делбите како атрибут (етикета - сема) на субјектот (народот) дури и тогаш кога се во прашање многу важни национални и државни интереси. Овој нефункционален конфликт (за бојата на возот) е симбол (знак) за вечното неединство на народот. Тоа значи дека и овој конфликт, како еден од многуте наративни сегменти, има функција да ја дополни целокупната наративна програма од една и да ги доопредели одделните други наративни сегменти од друга страна. Тој конфликт кореспондира со категоријата која ја нарековме автореноминација (самопреименување) што имплицира самоуништување.³⁸⁶ Врз тој принцип, како што веќе кажавме, е изградена целокупната раскажувачка структура на романот - еден наративен сегмент да надополнува друг наративен сегмент, а таквата спрега ја гради целокупноста на наративната програма.

2.5. Бегството

Еден кус раскажувачки сегмент којшто се вклопува во целокупниот амбиент на наративниот сетинг е иселувањето на народот од угорницата, односно од Дискантрија. Категориите бесперспективност и депресија се основните поттици кои го присилуваат народот на ваков чекор - напуштање на сопствениот дом и заминување во странство. Ваквата предикативност на еден значаен дел од народот (субјектот) е предизвикана од повеќе елементи кои веќе ги елабориравме -

³⁸⁶ Народот самоиницијативно (несвесно) го менува името на својата држава во Дискантрија. Поттикот за ваквата постапка навистина доаѓа од надвор, но тоа не го негира фактот дека самиот народ со една трагикомична конструкција си го оспорува својот национален идентитет. Антилогичниот конфликт за бојата на возот го потврдува тоа. На чело на ваквиот конфликт стојат лидерите (на црвените и на сините). Значи, проблемот на оспорувањето на националниот идентитет се лоцира кај водачите (лидерите) на државата. Тој проблем зема сè поширок замав поради преокупираноста на тие лидери со маргинални прашања за државата, но значајни за нив како политички идеолози. Тоа е и функцијата на овој конфликт - да ги маркира огромните политички пропусти на водачите на овој народ кои повеќе се грижат за сопствените кариери, отколку за националните и за државните интереси (ПД, стр. 161-163).

угорницата, сидот, осојницата, името (оспорувањето на националниот идентитет), делбите, сиромаштијата итн. Значи, бегството се јавува како последица на преостанатите наративни сегменти. Во наративната програма сега имаме ситуација еден наративен сегмент да биде генериран од други наративни сегменти. Нарацијата генерира нарација.

Но, оние што имаат намера да ја напуштат угорницата се соочуваат со еден огромен проблем (пречка - противник). Станува збор за „затвореноста“ на државата од сите страни. Од една страна, јужната, е сидот со својата непропустливост, а од друга страна е провалијата на запад, север и исток.³⁸⁷ Провалијата (како и возот!) има двојна актантна функција - противник за оние што сакаат да ја напуштат државата и помошник за оние што сакаат да останат во неа и кои сè уште се обидуваат да го урнат сидот и да стигнат до името.³⁸⁸ Отсеченоста од светот (од Европа), практично, врши функција на помошник во приближувањето кон светот (кон Европа) на народот кој се бори против „сидот што значи име“, против националното обезличување.

3. Иднината

Субјектот (народот) не ја извршува својата наративна актантна функција, не успева да го урне сидот и да се здобие со име. Неговата предикативност и натаму останува отворена. Како наративен елемент кој ја презема дејствителноста и ја води во иднината се јавува огнот.³⁸⁹ Дискантрија гори по краевите, по секој раб од трите стрмни провалии на исток, запад и север и, полека но сигурно, се претвора во огромна запалена клата. Но, таа сè уште не гори за народот, туку за омразата на Василиј. Ако клатата биде запалена за народот, тогаш во неа ќе изгори и другиот народ кој го проблематизира националниот идентитет на Македонецот, народот на Теофилакт.³⁹⁰

Иднината се гледа во елиминирање на вековната омраза меѓу Василиј и Теофилакт, меѓу двата народа, нејзино спалување на клата: *Само кога ќе не голине огнојт, сè ќе се смири, сџариие сџрасији ќе ги снема, возојт ќе иџрѓне, сидојт ќе се урне и зајаленајта Дисканџрија ќе се изѓасне.*³⁹¹ Човечки е да се мрази, но уште почовечки е да се простува.³⁹²

³⁸⁷ *И за кусо време, можам да ти кажам, барем половина народ се насобра крај севернајта и крај источнајта провалија..., но сè иџто џледале иред себе биле ужасни синџилии во кои рејќко кој, како Лиле и некои оруѓи, имале храброст да се сиушијат заиџто било многу сџрмно и удолно а иајчиња никаде немало.* (ПД, стр. 160).

³⁸⁸ За да се урне сидот, во возот мора да има два милиона луѓе. Иселувањето на народот ја намалува оваа бројка и го оневозможува потфатот против сидот. Во тој контекст провалијата (која го спречува иселувањето) ја добива актантната функција на помошник.

³⁸⁹ Потсетуваме на тоа дека категориите минато, сегашност и иднина од временската оска се мешаат во романот „Пророкот од Дискантрија“. Целта е да се обезвремат предикативноста и да се релативизира категоријата време.

³⁹⁰ ПД, стр. 173 - 174.

³⁹¹ ПД, стр. 174.

³⁹² *Се созласуваи? Тогои иросији ми, нека ти е иросијено, иросији ми, нека ти е иросијено, иросији ми, нека ти е иросијено. И нека џори!.* (ПД, стр. 175).

ДИНАМИЧЕН ДИСКУРС ВО ПРОМЕНЛИВ СЕТИНГ

(Повестите „Јато“ на Петре Бакевски, Тера маџика, Скопје, 2003)

1. Променлив сетинг; 2. Фантастика во реален хронолош; 3. Фокализантни точки; 4. Ликови конструкции; 5. Актуелни собијќија и историски реминисценции.

Ќе почнеме од почетокот, од насловот. Јатото означува група. Групата подразбира збир од повеќе, односно многу единки. Стопувањето на единката во збирот подразбира губење на идентитетот на индивидуата. Индивидуата со изгубен идентитет, во најмала рака, е - никој и ништо. Збирот, пак, од изгубени единки е, во најголема рака, многу повеќе од - никој и ништо.

Бакевски во „Јато“ зборува (пишува!) за изгубени единки (претопени во една помала група) кои по автоматизам го уништуваат (деградираат) идентитетот на големата група (националното). Им се дало! По некоја случајност, а не по заслуги! Сите тие разнебитени карактери од јатото на Бакевски се, всушност, уништувачи на самата заедница, луѓе кои ги деградираат нејзините примарни вредности.

Бакевски не е само ироничен во оваа негова збирка повести. Тој не е ни само саркастичен. Тој, едноставно, е и циничен. Цинизам против уништувачите на националното достоинство, цинизам против уништувачите на татковината, цинизам против властодржечкото лицемерие. Со цинична мера против гнасаната лицемерна мера. Ништо помалку и ништо повеќе. И да сакаше, Бакевски не ќе можеше да исконструира и да искомпонира поироничен, посаркастичен и поциничен наративен дискурс. А, сакал. Се гледа дека сакал. И се чита тоа! И во редови и меѓу редови.

Ваквиот екстремно (а би рекле и атипично) циничен, но истовремено и актуелен дискурс (и на семантичко и на синтаксичко рамниште, односно и по содржина и по форма) на Бакевски се темели врз неколку наративни фундаменти. Во прв ред, дискурсот се базира врз променливиот сетинг којшто ги овозможува широките перформанси на предикативноста во нарацијата. Потоа - фантастичните елементи инволвирани во реалистични рамки кои се примарни овозможувачи на брзата менливост на амбиентот. Како базичен раскажувачки елемент се јавува и симбиозата на таканаречените космички од една и хтонски актантни позиции од друга страна. Веќе посочената динамичност на дискурсот ја провоцира и честата промена на фокализантните точки, односно мошне нестабилниот агол на гледање итн.

Накосо кажано, сите структурни сегменти упатуваат на конечниот заклучок дека станува збор за една мошне динамична наративна структура.

1. Променлив сетинг

Типична особеност на раскажувањето во овие повести на Бакевски е тоа што актантите (ликовите кога дејствуваат) многу брзо го менуваат амбиентот, просторот во кој престојуваат, односно во кој „прават нешто“ или во кој, едноставно, „набљудуваат нешто што прават другите ликови - актанти“. Како најчест наративен инструмент со чија помош се постигнува ваквата брза просторна менливост се јавува менталниот сетинг, односно соновите и сеќавањата (реминисценциите). Примарната улога, сепак, ја имаат соновите, зашто раскажувачот (јас-форма, прво лице едина) најмногу прибегнува кон сонот кога „има намера“ брзо да ја смени сопствената просторна позиционираност. Ваквата наративна „финта“ е и најфункционална со оглед на фактот дека станува збор за едно богатство од „неограничени потенцијали“ коишто ги нуди сонот како ментална состојба којашто подразбира, пред сè, бескрајна имагинација. Токму тоа ставање на менталниот сетинг во функција на

дискурсот ја обезбедува неопходната елементарна логика на нарацијата. И токму тоа му го обезбедува правото на нараторот (кој е истовремено и лик - дејствувач) за миг да го дислоцира ликот, на пример, од амбиентот во неговата соба (постела) во амбиентот на брегот на Охридското Езеро:

*Но, одеднаш почнав да сонувам. Најпосле, о боже, почнав да сонувам... Сум се испџиорил на Самоиловајќа џврдина во Охрид.*³⁹³

Сепак, и покрај ваквата експлицитна наративна декларација дека станува збор за сон, нараторот во еден друг понатамошен наративен исказ ќе ја допушти можноста (веројатноста) дека станува збор за јаве: *...И не беше сон, сѐ беше јаве.*³⁹⁴

Со дообјаснувањето дека: *...сонојќи и јавејќо во мојата џајќовина не би биле сон и јаве, доколку живојќојќи не ни е измешана реалносојќи...*³⁹⁵

Функцијата на ваквата дисторзија на семантички план е (парадоксално, но вистинито!) да ја зајакне интенцијата на нараторот за убедливост во раскажувањето. Многу често во повестите се повторуваат синтагмите од типот „верувајте ми“, „ве уверувам“, „видов, верувајте“ и тоа во наративни сегменти кои изобилуваат со фантастика и во кои се случува брза промена на сетингот. Овие наративни модалитети ја провоцираат автентичноста, книжевната вистинитост на фантастичниот дискурс. Авторот како да потенцира: „Тоа навистина се случува во она што го раскажувам и вие мора да верувате во тоа“. Извршена е на таков начин една јасна дистинкција помеѓу она што се нарекува „реална стварност“ и она што се нарекува „книжевна стварност“. Авторот (или нараторот) нѐ убедува во вистинитоста на онаа „книжевна стварност“ што тој ја креира.

Менталниот сетинг, поконкретно сонот, како инструмент за промена на амбиентот функционира и во други наративни искази во овие повести на Бакевски. Со помош на сонот, станува сосема веројатен (и за верување!) секавичниот наративен транспорт на еден актант од една карпа на скопското Водно до неговата улица во градот:

Полека се навалив врз карпајќа, се испружив на џлекијќи... Тојлинајќа ме џонесувајќи, ме успивајќи. И, сејќи, мравкијќи ми го испицаа немиројќи, неспџокојќи. Јас почнав да сонувам.

*Мојата улица е малечка. Тесна. Куќијќи се сџари, џрошни. Набиени се една до друѓа, залејени. Прозорцијќи гледајќи еден во друѓ и не си ги кријат џајќијќи. Мојојќи прозорец беше џовисок. Од него ја гледав целата улица... А џојќоа, зад аѓолојќи, почнувајќи друѓа улица. Таму не одев, најќаму не сакав да одам, ојќи џаа улица излеѓувајќи на џолејќо...*³⁹⁶

И сеќавањето (покрај сонот) се јавува во идентична улога, односно како наративна алатка со чија помош се врши промена на сетингот. Ефектот е сосема ист како и кај сонот: *...знам дека џемнилојќи ми ги враќајќи мислијќи назад во времејќи, ејќи, само џемнилојќи може да џе враќи назад во времејќи, само џемнилојќи ги распрџува сеќавањата! Оdedнаш се најдов во друѓ град, во град со голема река, со многу голема река, џоглема од оваа нашајќа, џоширока, џојловна, во убав град, сџар...*³⁹⁷

Промената на сетингот е честа наративна појава во збирката повести „Јато“ на Бакевски. Актантите го менуваат просторот на дејствување во делови од секунда, би рекле со светлосна брзина. Таквата поставеност на раскажувачките просторно-предикативни сегменти обезбедува динамичност на дискурсот, обезбедува доминантност на процесуалните наративни искази во однос на стазисните наративни

³⁹³ Петре Бакевски, Јато (повести), Тера Магика, Скопје, 2003 (во натамошните фусноти: Јато), стр. 14.

³⁹⁴ Јато, стр. 31.

³⁹⁵ Јато, стр. 33.

³⁹⁶ Јато, стр. 235.

³⁹⁷ Јато, стр. 187.

искази. Тоа значи дека како една од доминантите во оваа проза се јавува дејствителноста, односно предикативноста со што по автоматизам описот се става на втор план.

2. Фантастика во реален хронотоп

Во основа, кај теоретичарите на литературата постои еден неформален консензус во врска со тврдењето дека фантастиката во книжевноста не може да опстојува без стварноста. На фантастиката ѝ е нужен антиподот стварност токму поради дистинктивната функција. Конкретно, ако пред себе ја имаме само фантастиката, но не и стварноста, не ќе можеме да ја извршиме неопходната разлика меѓу нив. Ноќта ја разликуваме и ја дефинираме само благодарение на нашето сознание за денот. Во таа смисла, францускиот теоретичар Роже Кајоа нагласува дека фантастиката не може да опстојува без стварноста, без реалниот свет. Тој потенцира дека *фантастиката ја преиспитува солидноста на реалниот свет, но само за да може подобро да ја разурне.*³⁹⁸

Ваквата дефиниција го отвора и прашањето за односот на фантастиката кон стварноста, кон реалниот свет. Кајоа вели дека фантастиката ја употребува стварноста за да може да ја промени, односно да ја разурне. Лорета Георгиевска-Јаковлева во „Фантастиката и македонскиот роман“, сублимирајќи ги своите проучувања за фантастиката, вели дека таа (фантастиката) ја проблематизира стварноста.³⁹⁹ Таа додава:

*...фантастиката е секогаш во еден одреден однос со стварноста, но не стварноста сфаќена како 'содржина' на одредено дело, туку онаа во која се одвива човековиот живот. Така, услов за појава на фантастиката е воспитување на одреден однос кон стварноста, онаква каква што ја познаваме. Фантастиката мора да содржи елементи на 'познајќи', 'препознајќи' стварност и елементи кој што стварноста ја нарушува, односно елементи кој доаѓа во судир со она што нам како искусство ни е познато.*⁴⁰⁰

Исто така, Георгиевска-Јаковлева ја нуди и следнава дефиниција за фантастиката во која се согледува неизбежноста на односот фантастика - стварност: *Фантастиката може да се дефинира како жанр во кој со помош на фикцијата (т.е. илузијата на стварноста) и нарацијата се овозможува рамноправен ситиус на настаните од природниот и надприродниот ред.*⁴⁰¹

Би можеле да заклучиме дека:

а) Фантастиката се гради врз темелите на стварноста. Фантастиката „не може“ без стварноста;

б) Фантастиката не се согласува со таа стварност, ја проблематизира, ја преуредува врз основата на своите принципи.

Во повестите „Јато“ од Бакевски, е доминантен токму тој принцип на преобразување на стварноста (реалноста) преку елементите на фантастиката. Во почетокот на секоја повест, или попрецизно кажано во почетокот на секој наративен исказ, дејствата и описите се реални, односно тие се дел од стварноста. Во таа стварност нараторот преку еден кус временски интервал имплементира фантастични сегменти со чија помош се создава, се креира една сосема поинаква слика на реалноста. Како основен наративен гарант на овие фантастични елементи се јавува менталниот сетинг, односно соништата и реминисценциите, а ретко и визуелното проектирање на слика преку одреден помошник како што е тоа ѕвездата

³⁹⁸ Цитирано според: Лорета Георгиевска-Јаковлева, Фантастиката и македонскиот роман, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 90-91.

³⁹⁹ Исто, стр. 194.

⁴⁰⁰ Исто, стр. 34-35.

⁴⁰¹ Исто, стр. 47.

- водилка во повеста „Сена, ах, таа волшебна река“. Воопшто, за сите повести од оваа збирка на Бакевски карактеристични се брзите преоди од стварното (реалното) во фантастичното.

Така, во повеста „Персефона“ со помош на сонот се врши, како што веќе беше кажано погоре, моментна трансмисија на актантот (којшто е истовремено наратор) од неговиот дом во Скопје до Самоиловата тврдина во Охрид. Тука, на брегот на Охридското Езеро, се случуваат фантастични настани:

Од еднаш езеројќо зариџа... се зајпресе земјата под нашијќе нозе... ијревкијќе се издолжуваа и со ојќорнајќи бели корени лејќаа кон езеројќо, сјариијќе судини се нишколеа... ијред нашијќе очи се ојќвораше земјата... се ојќвораше џолема безона... се ојќвораа џробови, се расјарчуваа човечки косјтури, лејќаа коски, о, боже, човечки коски лејќаа кон езеројќо... Од олабочинајќа, од шемнилојќо, од занеманјќа ијишина кон нас идеше свејќлина, ијрвин како мала ијочка, иојќоа лека-полека се зџолемуваше, а коџа се возвиши, коџа дојде сосем близу до нас, ијред очиијќе, од блесокојќи излезе малечка џлава на жена, да само малечка џлава на жена, без шело, само џлава на жена се виореше...⁴⁰²

Очигледно е дека ваквите фантастични наративни сегменти се поставени во еден сосема стварен, реален сетинг. Но, тие фантастични елементи го преобразуваат, му даваат сосема поинаква слика на стварниот простор. Го оживуваат со имагинарни сегменти.

Идентични слики среќаваме и при повторното враќање на нараторот во својот дом, повторно поврзани со главата на жената, односно со парчето кое недостига на нејзиното лице:

И, само шјќо ијосеџнав да џо земам в раце ијеракојќинојќо ијарче, каменчејќо од мојата полица... ијоа си полејќа уџоре, се виеше неколку круџови над мојата џлава... и иојќоа низ балконојќи... си одлејќа надвор, се вивна во небеснијќе височини, се изџуби во бескрајнијќе далечини.⁴⁰³

Слични предикати среќаваме и на крајот на оваа повест, на танцот во Кан:

...џосјодинојќи Ларуж и Јанка полека џо ијочнуваат ијанцојќи, иојќоа се засилува музикајќа и ијие сѐ ијобрзо ијанцуваат, ијрават џолеми круџови во воздухојќи... о, боже, лејќаат, лејќаат, се ојќвораат џолемиијќе ијрозорци на салонојќи, ијие лејќаат... салонојќи е ијразен, се ојќвораат џолемиијќе дрвени дрвери, сами се ојќвораат и од нив со сјоулавен чекор, со мали ијојќскокнувања скокалка Јанка, скокалка во бел фусјќан, боса, о, чудо, нема џлава, и ја нема џлавајќа на Персефона...⁴⁰⁴

Покрај овие, особено се илустративни фантастичните сегменти од повеста „Сена, ах, таа волшебна река“. Разликата е во тоа што во оваа повест не се врши „покривање“ (оправдување) на фантастичните елементи ниту со менталниот сетинг, ниту пак со кој било друг наративен инструмент. Од реалниот веднаш се преминува во фантастичниот дискурс:

Од белијќе сјираници на книџата излезе коњ, верувајќе, бел коњ, висјќински бел коњ, убавец... Не знам од каде ми надојде ијолку сила, миџум, верувајќе, ми надојде џолема сила, скокнав, џо јавнав белиојќи коњ... Го јавнав белиојќи коњ, еј, луџе, јас сум на мојој бел коњ, ијоа е мојој бел коњ, џо најдов, дојде до мене... виорнав во далниниијќе, во сеџашиниијќе, џо видов и лицејќо на ијонинајќа, да, ијонинајќа имала лице, џо видов, жими мајка, верувајќе ми... Си лејќам, си лејќам со мојој бел коњ...⁴⁰⁵

Или, пак, сликите од Париз во кои фантастичните сегменти се во една симбиоза со реалното/ стварното:

⁴⁰² Јато, стр. 16-17.

⁴⁰³ Јато, стр. 31.

⁴⁰⁴ Јато, стр. 35.

⁴⁰⁵ Јато, стр. 122-124.

Ги фајти мојата ѕвезда-водилка, ги фајти како во ламнајто жарче, и почна да ми ја испраќа сликата нивна, ојтиаму, од каде штио беа, од светиош, од големиош ѓрао на светилинаша... Од сидош, од бакарнаша илоча, од зао буквише... чкраиа со забише сенката на Симеон од Ресен... иа скокна од илочаша, скокна навраишо, со луштина во очите скокна, пред Слободан се појави, до Слободан засиана, во Бунцавиош погледа... Се враиши Симеон од Ресен на бакарнаша илоча на сидош...⁴⁰⁶

И во многу други наративни сегменти се појавуваат вакви елементи на фантастиката, не само во оваа повест, туку и во целата збирка на Бакевски.

Во сите повести Бакевски зборува за војната која ѝ се случи на Македонија во 2001 година, за лошото владеење и лошото водење на државата, за разнебитувањето на македонскиот национален идентитет, за планираната, по којзнае кој пат, поделба на Македонија и за ред други девијации во сегашноста која ја живееме и доживуваме. Тргувајќи од ваквите темелни семантички јадра кои ја сочинуваат основата на збирката повести, сметаме дека функцијата на имплементираните фантастични елементи во овој дискурс е да придонесе малку од малку во промената, во преобразувањето на таквата грда и неподнослива стварност. Самиот факт што во наративните сегменти кои ја опишуваат денешната или неодамнешната наша реалност (стварност) се вметнати елементи од фантастиката, зборува за тоа дека авторот не сака и не може да се согласи со таквата стварност и овие повести на Бакевски, всушност, се крик против недоветностите во нашето актуелно секојдневие. Фантастиката и веќе посочениот цинизам се аргументи кои го потврдуваат ставот дека авторот на овие повести го крева својот глас против стварноста во која буквално се распродаваат националните и државните интереси на Македонецот. Несомнено е тоа дека при регистрирањето на антидржавните и антинационалните дејанија авторот се служи со аргументи, со непобитни факти кои дури и историјата ги покажала и докажала.

3. Фокализантни точки

На променливиот сетинг и динамичниот дискурс во овие повести им се приклучува и променливоста на гледната точка од чиј аспект нараторот ги раскажува настаните и ги нуди описите. Почетната позиција на нараторот во речиси сите повести е „долу“, односно кажано со филмскиот речник, настаните се пренесуваат од „жабја перспектива“. Тоа, секако, имплицира една инфериорност на нараторот кон сè она што се случува, негова пасивност и неможност да дејствува, односно да влијае врз текот на настаните. Но, во понатамошните наративни искази, преку внесување на веќе елаборираните фантастични елементи, се менува позицијата на нараторот и сега тој гледа „од горе“, односно ги раскажува настаните од „птичја перспектива“, од високо. Ваквата фокализантна точка од која нараторот ги перцепира дејствата и описите и од која го дистрибуира дискурсот му овозможува тотален вид (или увид), односно го приближува него до сезнајниот раскажувач, или омнисцентниот наратор - оној кој ги гледа сите настани и кој знае сè за она за што се раскажува. Оттука произлегува и „слободата“ на нараторот во стварните (реалните) наративни секвенци да вметнува фантастични сегменти за кои, како што видовме, постојано тврди дека се вистинити - верувајте, верувајте ми, жими мајка така беше и слично. Поточно, позицијата на „птичја перспектива“ (гледање од горе, панорамско снимање) му дава за право на нараторот да се поставува во позиција на „сезнаен“ и да го убедува читателот дека фантастичните елементи се вистински, дека тие постојат, односно дека треба да се верува оти тие навистина се случувале или се случуваат сега пред нашите очи. Од таквата авторова намера, впрочем, произлегува и следниов наративен пристап - во раскажувањето од „жабја перспектива“ доминираат стварните/ реалните сегменти, додека во раскажувањето од „птичја

⁴⁰⁶ Јато, стр. 138-147.

перспектива“ доминираат фантастичните/ имагинарните наративни сегменти. Фокализантната точка од „птичја перспектива“ ја релативизира фантастиката и неа ја приближува до стварноста, онаа книжевната. Од друга страна, пак, „жабјата перспектива“ претполага, но и покажува, извесна колебајќа во раскажувањето што уште еднаш ја потенцира инфериорноста на нараторот. Очигледна е несигурноста, колебајќоста при раскажувањето во одредени наративни сегменти:

*Не знам штио зборувааше невидливиот човек, за какви неволји зборувааше, за земјата наша зборувааше, од кај сега тије мисли, какви мисли за земјата, и штио има да се мисли за неа, за тоа оруд нека мисли, имаме главници на оржавата, тије нека му ја мислаш...*⁴⁰⁷

Ќе треба да се потенцира и тоа дека во целокупниот наративен дискурс променливоста на фокализантните точки се вклопува со променливоста на сетингот и со нагласената динамичност на предикативните функции. Станува збор, значи, за интенција на авторот да создаде едно кохерентно наративно јадро во сите повести.

4. Ликови конструкти

Опозитниот дискурс во „Јато“ поставен врз спрегата „реалистично - фантастично“ е збогатен и со релацијата „стварни (реални) ликови vs фантастични ликови“. За овие вторите (значи фантастичните) би можело да се рече дека се, всушност, фантазмагорични со оглед на фактот дека се тие конструкции на имагинацијата. Станува збор, значи, за ликови конструкти кои го надополнуваат фантастичното ниво на наративната структура во повестите.

Министерката Јанка во сонот на нараторот (значи во менталниот сетинг којшто ги оправдува фантастичните раскажувачки егзибиции) станува чудовиште, монструм кој го прогонува главниот јунак. Ликот на министерката се трансформира во „силна светлина“, во „блескавец“, „голем облак од вжарен блесок“, таа има „вжештено устиче“, односно „вжарена уста“.⁴⁰⁸ Истиот тој лик на министерката Јанка се поистоветува со ликот на божицата Персефона, односно Прозерпина. Министерката Јанка е персонификација на Божицата на пролетта. Ваквиот лик, значи, е исконструиран од семи кои припаѓаат на два лика - семи од ликот на министерката Јанка и семи од божицата Персефона. Овој лик на крајот се деперсонализира, му се одземаат семите со коишто бил исконструиран. Најдобра илустрација за тоа е обезглавувањето на овој лик:

*...со мали џојскокнувања скокалка Јанка, скокалка во бел фусиан, боса, о чудо, нема глава, ѝ ја нема главата на Персефона... нема глава, нема очи, не може да сејќи каде е, штио доира, штио џија, мавија со рацете... сака нешто да каже, ама нема устја, нема глава, нема глас...*⁴⁰⁹

Алузијата е јасна - обезглавената министерка е олицетворение на обезглавената власт којашто на државава ѝ донесе многу несреќи, меѓу кои и војна.

Таканаречениот колективен лик исто така се јавува како лик конструкт во овие повести на Бакевски. Станува збор за припишување на исти значенски единици (семи) на повеќе ликови, односно исти атрибути за карактери кои припаѓаат на една група. Така, на пример, „новите патриоти“ се детерминираат со синтагмата „јато црни птици“ и особено со предикативни семи:

...преку ноќ се промени власија, неговите демократи гровнаа од највисокајќа гранка на власија, а се вивнаа новите џајриоти, мореее, луѓе биле тије, не е играчка тоа, се јавија како јати црни џијици, како сурија ешеци со рошави бради, нема рчкање со нив, не дај боже да те земаш на нишан, засирелан си пред да џрејнеш, секавично ќе те режнат, нема ни каде да се врголиш, ошси се е нивно, се нивно сјана.

⁴⁰⁷ Јато, стр. 75.

⁴⁰⁸ Јато, стр. 27-28.

⁴⁰⁹ Јато, стр. 35.

*Можеш да се срдиси, сам во душиџа да се јадосуваи, нишиџо не џи џомаџа, нишиџо не џомаџало.*⁴¹⁰

Трансформацијата како наративна постапка често се користи во повестите на Бакевски. Со нејзина помош, меѓу другото, се генерираат и ликовите конструкти како „човекот од светлината“ и „крстот“. Светлосната точка едноставно се трансформира во антропоморфен лик, додека крстот преку антропоморфизацијата постепено станува лик, којшто и без тоа (значи и без неговата антропоморфност) е лик - актант во функција на помошник.

5. Актуелни собитија и историски реминисценции

Страниците на повестите од Петре Бакевски со наслов „Јато“ се исполнети со настани од нашата современост, поконкретно периодот од крајот на минатиот и почетокот на овој 21 век. Централно место зазема војната која ѝ се случи на Македонија во 2001 година и последиците од неа. Но, Бакевски во овие повести ги жигосува и виновниците за таа војна, а и нивната неспособност да ја водат државата како носители на власта.

Дека е тоа така покажуваат, би рекле, безброј предикативни функции во наративната структура од повестите во кои без многу напрегање можат да се препознаат настани од нашето подалечно и блиско минато како што се борбите на македонските безбедносни сили против терористите во Арачиново, поставувањето спомен-плоча во чест на контроверзниот Симеон од Ресен во Париз, препукувањата и перипетиите околу Проектот „Мала станица“ во Скопје, наездата на косовските бегалци во Македонија и така натаму. Во таа смисла, низ страниците на овие повести ќе продефилираат бројни познати личности од доскорешниот, но и од актуелниот македонски јавен живот. Интенцијата на Петре Бакевски е да ги назначи сите аномалии кои се случувале и, за жал, сè уште се случуваат на овие наши простори и тоа безмалку во сите сфери на живеењето - политика, економија, социјала, наука, култура, уметност итн. Со еден циничен тон се демонстрираат и се критикуваат сите општествени деформитети и субјектите коишто треба да ја сносат одговорноста за тоа.

Но, Бакевски се навраќа и на нашата поблиска и подалечна историја. Тој не сака да ги премолчи фактите за Симеон од Ресен кому македонските власти му подигаат спомен-плоча и го величат како македонски херој во минатото. Бакевски ги става на маса сите аргументи кои кажуваат и покажуваат дека тој Симеон од Ресен, всушност, бил слуга на големобугарската кауза и дека лично тој бил еден од членовите во бугарската делегација во Букурешт во 1913 година кога Македонија била поделена на три дела. Бакевски инсистира многу внимателно да ја читаме и да си ја препрочитуваме историјата и, во најмала рака, да не им се подигаат споменици на оние кои работеле на разнебитувањето на Македонија:

Тој Симеон од Ресен се родил во 1879 година... Се вклучил во македонскојо револуционерно движење во Софија, сџанал член на Сарафовиој Врховисџички комитџеј... Најравил џолема џолиџичка и инџелекџуална кариера во Буџарија. Во 1913 година, како истџакнаџи буџарски џолиџичар и диџломаџи, бил член на буџарскаџа делеџација при склучувањето на Букурешкиој доџовор со кој Македонија е џоделена на џри дела, расиарчена и разџрабена... Во џакви околносџи Симеон од Ресен си ја џрадел својаџа личносџи и својаџа кариера. Подоцна бил буџарски амбасадор на мноџу месџа во свеџоџи, во Букурешџи, Берн, Хаџ, Анкара, Вашингџон, Лондон и Брисел... Ама еден ден, во сџиџе џиџе сџилеџи и џремреџиња, сакал да му се одмазди на Јанеџа Сандански, сакал одмазда оџи Серскиоџи револуционерен окруџ, оној окруџ на Јанеџа, џо беше осудил на смрџи и џо беше

⁴¹⁰ Јато, стр. 49-50.

ликвидирал неговите врховистички водач, Борис Сарафов. Е, зајќоа, Симеон оу Ресен го наговори кнезот Фердинанд, ошров истурирл прошив Јанејќа... ја зајќоа кнезот Фердинанд Кобуришки издал нареба да го убијат Јанејќа Сандански. И го убиле Јанејќа Сандански, во Пирин е убиен, на 22 април 1915 година.⁴¹¹

За нашиот однос кон сопствената историја и кон дејците за македонската кауза е и повеста „Сенката на Кољо“. Станува збор за бедата во која умрел познатиот Никола Киров Мајски, но станува збор и за бедата на македонските раководители во политиката и во културата кои не се ангажирале да го издадат во Македонија романот „Епопејата на Крушово“ на Мајски. Тоа не е направено дури ни до ден денес:

А, онаа верзија на 'Епопејата...', обемнајќа, првичнајќа, онаа шќо Кољо ја донесе во Скопје, шќо ја остави и во книгоиздајќелствот 'Кочо Рацин' и во Институтот за национална историја, два примерока остави Кољо, остќоѓаш си стќо, си стќо.

Никој не ја чејнал, никој не ја ошворил.

Некој знае, некој не знае.

Траат македонските времиња, шќрае Илинден.⁴¹²

Во цитираните пасуси очигледен е револтот и гневот на Бакевски поради македонската негрижа кон македонските вредности. И не само овде, ами и на секоја страница се чувствува тој петребакевски бунт против уништувањето на македонското национално и државно богатство. Збирката повести „Јато“, всушност, е токму тоа - бунт против сќ она што не е кадарно да го брани, да го зачува и да го сочува македонството.

⁴¹¹ Јато, стр. 152-153.

⁴¹² Јато, стр. 231.

СЛОЖЕНА И ДИНАМИЧНА КОМПОЗИЦИСКА СТРУКТУРА

(„Корени на живојој, корени на смртта“ на Методи Манев)

1. Наративни програми; 2. Автобиографски сегменти; 3. Ликови/ Активности; 4. Војна/ Зло; 5. Љубов/ Смрт; 6. Променлив сејинг - динамичност; 7. Хронојој: Анза - Пасквелија - Кукулино; 8. Резиме - заклучни согледби.

Литературот Методи Манев во 2003 година се појави на македонската книжевна сцена со уште еден роман - „Корени на животот, корени на смртта“ - во издание на Друштвото за наука, уметност и културна иницијатива од Свети Николе. Во воведната глава експлицитно се наведуваат основните насоки по кои натаму ќе се движи романескната дискурсна структура: *Роман за живојој и смртта, за љубовта и омразата, за радоста и тугата, за надежта и измамата. Роман за сите мои болки и темнината на сеќавањето, расината по желбата да откријам кој сум, што сум и од каде сум...*

Романот уште од старт, значи, нема амбиција да открива нови теми и нив да ги обработува. Напротив, намерата на авторот е да се направи обид за дорасветлување на, веројатно, најстарата човекова преокупација - како и каде да се бара смислата на човековиот живот и по кои патишта треба да чекори човекот во вечната потрага по себеси.

Воопшто не е случајно што стожерната наративна програма во романот е „преземена“ од ракопис најден во стар ковчег. Ваквата изворност на основната раскажувачка структура ја имплицира мистичноста, таинственоста, го имплицира митскиот белег на прастарата тема за смислата на човековото постоење. Безмалку сета дејствителност на ликовите во овој роман е концентрирана кон откривањето на непознатото, кон расветлувањето на темнината, кон растајнувањето на таинственото. И проксемичките кодови, исто така, се обвинени со мистичноста, со митското. Хронотопот Амзабегово во романот функционира како митски простор, како сцена за изведување на ритуалите на животот. Значи, во основа, енергијата на наративната структура во најновиот роман на Манев е насочена кон демистифицирање на мистичноста на човековиот живот, но и на смртта како неизбежен составен дел од истиот тој живот.

Особеност на овој роман е и тоа што во неговата структура се испреплетуваат, но и се надополнуваат меѓусебно реалистичното, фантастичното, гротескното и алегоричното. Реалистичното за Манев е само појдовна точка од која ќе се тргне и од која понатаму ќе се доразвива приказната, ќе се градат необични гротескни и алегориски слики. Како, на пример, доаѓањето на Дон Кихот и Санчо Панса во Амзабегово. Неопходни му се ваквите постапки на авторот на овој роман за да ја потенцира глобалната идејна нишка на текстот - заблуденоста на трагачите по вистината и трансформацијата на правдата во кривда. Борбата за правда и за праведност е идентична со бесмислената и налудничавата борба на Дон Кихот против ветерните мелници.

1. Наративни програми

Предикативноста во романот „Корени на животот, корени на смртта“ е ахронолошка. Дискурсот не е конструиран во еден вообичаен последователен временски тек, туку е изграден со неколку наративни програми кои на крајот се слеваат во една точка во која е концентриран еден дефинитивен и кристално јасен семантички дериват. Наративните програми течат паралелно една по друга со прекинувања на нивниот дискурс. Крајот е почеток, а почетокот е крај на романот.

Ваквото кружно движење на раскажувачките структурни елементи во романот го симболизира (или имплицира) добропознатиот митски круг на природниот животен циклус - со почетокот на зимата природата замира, но со почетокот на пролетта нејзиниот живот повторно се раѓа, таа повторно оживува. Така е и во овој литературен текст на Манев. Само неколку минути пред да се самоубие, на јунакот на овој роман му се раѓа син. Еден круг на животот (но и на смртта) се затвора за да почне веднаш одот по патеката на друг круг. И сè така до бескрај ќе се среќаваат животот и смртта во онаа точка во која ќе мора да се разделат и да тргнат во спротивни насоки за да се сретнат повторно и да го затворат новиот круг.

Романот се состои од вкупно седум одделни наративни програми. Првата наративна програма е воведната глава која ни го предочува ракописот, односно изворот на базната раскажувачка структура на романот. Втората наративна програма го опфаќа патот на главниот јунак од болницата (лазаретот) до Амзабегово. Третата наративна програма ги бележи случувањата по пристигнувањето на јунакот во Амзабегово. Раскажувачките единици кои се изградени со помош на голем број биографски елементи на авторот на овој роман ја сочинуваат четвртата наративна програма. Петтата наративна програма е замислена како хроника на историски настани, но и на настани кои се значајни за личниот живот на авторот Манев, а кои се случуваат паралелно со дејствителноста во романот. Неколку издвоени приказни насловени со „Интермецо“ се структурните елементи на шестата наративна програма и, конечно, двете песни сместени во рамките на романот ја сочинуваат седмата наративна програма. Се разбира, ваквата поделба на наративните програми е условна и нивните граници се мошне флуидни, зашто многу често дејствителноста преминува од една во друга наративна програма. Меѓутоа, поставеноста на нарацијата, нејзиното основно семантичко јадро, како и посебната графичка изразност на секоја од овие единици, допуштаат да се изврши ваква (условна!) поделба на наративните програми.

Особеност на овие структурни единици на романот е тоа што сите нив ги врзува една нишка, а тоа е главниот јунак во романот - Илија Митев. Втората и третата наративна програма се, всушност, приказни за неговиот живот, за неговите патила во војната и за неговата упорност во напорите за себенаоѓање по доаѓањето во Амзабегово. Втората наративна програма започнува со неговото будење во болницата некаде на тлото од бившите ју-простори каде се водеше жестока војна, а третата наративна програма започнува со доаѓањето во Амзабегово и неговото останување во селото. И двете приказни течат паралелно со прекини. Всушност, крајот на втората наративна програма е почеток на третата наративна програма.

Сегментите на хрониката во романот имаат функција да ја засилат реалистичноста на раскажувањето, да ја истакнат убедливоста во вистинитоста за тезата којашто тука се промовира. Овие историски (и лични, интимни) факти ги балансираат честите динамични преминувања од реалистичното во фантастичното. Со нив, со оваа хронологија на историските збиднувања, се создава неопходниот терен на реалното (или реалистичното) без чија основа понатаму не би можеле да се изведуваат веќе споменатите дигресији во полето на фантастиката. Значи, функцијата на петтата наративна програма (хрониката) е да ја обезбеди кохерентноста на целокупната наративна структура. Се разбира дека реалистичните елементи се присутни во сите наративни програми, но хрониката ја има задачата да го потенцира, да го акцентира елементот на реалистичност и веродостојност во раскажувањето. Тоа е една реторичка замка со која авторот сака да го убеди читателот дека сè што ќе се прочита во овој роман не е ништо друго освен гола вистина.

Неколку посебни раскажувачки единици во овој роман се насловени со „Интермецо“. Станува збор за приказни кои ја надополнуваат семантиката на

основната наративна структура. Доминанти во овие делови се смртта, злото, невозвратената љубов, тагата, болката. Сè се тоа елементи за кои може да се каже дека се доминанти и на целокупната раскажувачка конструкција на романот којшто е замислен како мозаик од неколку наративни сегменти со чија помош се добива основната семантичка слика на која се оцртуваат и се препознаваат фундаменталните елементи - животот, смртта, злото, болката. Сè во овој роман е подредено во функција на разработка на четирите основни структурни делови.

И двете песни кои се составен дел од романот ја имаат истата функција. Да ја потенцираат болката од изгубената среќа и да ја истакнат заблудата, донкихотштината на усилбите за праведност, на борбата за правда. Категориите *несреќа* и *неправда* се составни делови на животот, на смртта, на злото, на болката.

2. Автобиографски сегменти

Четвртата наративна програма во „Корени на животот, корени на смртта“ е конструирана со огромен фонд раскажувачки единици кои се составен дел на биографијата на авторот на романот. Методи Манев се јавува како еден од ликовите (актантите) чија дејствителност се преплетува со дејствителноста на главниот јунак - Илија Митев. Целокупната енергија на автобиографскиот лик е трансформирана, преобразена во борба за правда, во обид на злото да му се застане на патот. Злото е инкорпорирано во ликот на Богоја Петров. Основните семи на овој лик се: злобен, моќник, насилник, крадец, лажго, пратеник итн. Манев е опседнат со неправдата (злото) која (кое) доаѓа од ваквите категории кои му се својствени на ликот Богоја Петров и се зафаќа да ја истера правдата на виделина. Една од многубројните жртви на Богоја Петров е и Лиме Наневски, пријател и другар на Манев уште од детството. Лиме умира во болница под чудни и неразјаснети околности, а сите сознанија водат кон тоа дека убиецот на Лиме е пратеникот Богоја Петров. Од таа точка на дејствителноста, ликот на Методи Манев ќе влезе во лавиринтот на неправдата. Немоќта пред судовите, пред таканаречените институции на системот да ја докаже вината на Богоја Петров, но и поткупливоста, подмитливоста на судиите, ќе го доведе Манев до тој степен самиот да си ја напише строгата пресуда кон себе, а единствената негова вина е што бил многу наивен и што се борел за правдата. Сепак, на крајот, Богоја Петров ќе ја добие заслужената казна за сите свои недела, но тоа ќе се случи независно од предикативноста на актантот Манев.

Актанцијалниот модел на вака поставената наративна секвенца покажува извесни аномалии. Предикативноста на субјектот Методи Манев е насочена кон уништување на злото олицетворено во објектот Богоја Петров. Субјектот Манев во текот на нарацијата има и неколку помошници. Негов главен противник се деформациите на општествениот систем во целина, а најконкретно деформациите во судскиот систем. Со оглед на фактот дека субјектот Манев по секоја цена има намера да го уништи злото на објектот Петров, би се очекувало на крајот или злото на објектот да биде уништено од предикативноста на субјектот или, пак, злото на објектот да го уништи субјектот, со оглед на тоа што главната борба се води меѓу дејствителноста на овие два актанта. Меѓутоа, на крајот се случува еден неочекуван пресврт во раскажувачката структура. Во моментот кога субјектот Манев е ставен во крајно пасивна улога поради последователните неуспеси на неговата дејствителност, се појавува главниот јунак Илија Митев кој ја презема и ја извршува предикативноста што му е „ветена“ и што му припаѓа на субјектот Манев. Ваквата аномалија во актанцијалниот модел, значи, има функција да го стави во преден план мотивот на изненадувањето, мотивот на вршење неочекувано дејство. Семантичката структура на вака поставениот актанцијален модел е повеќе од јасна - злото кога

тогаш ќе си го добие заслуженото, правдата на кој и да е начин на крајот секогаш е победник над неправдата.

Зошто автобиографски лик во романот „Корени на животот, корени на смртта“? Која е неговата функција? Зарем не можел авторот Методи Манев да исконструира, да изгради друг лик со друго име и презиме кој ќе ги има истите особености и истите предикативни перформанси и кој немаше да биде автобиографски? Сметаме дека одговорот на ова прашање лежи во интенцијата на Методи Манев да биде до крај убедлив во „автентичноста“ и вистинитоста на фундаменталните семантички кодови коишто ги носи овој роман. Едноставно, авторот ни го кажува следново: *Вистина е, јас бев таму и видов дека тоа току така се случи. Вие мора да верувате дека е тоа така и дека е тоа вистина.*⁴¹³ Автобиографските сегменти во овој роман, исто така, се поставени во функција да го дорасветлат ликот на главниот јунак - Илија Митев. Вербалните предикати на ликот Методи Манев често се ставаат во функција да нудат, на експлицитен начин, семи за ликот на Илија Митев. Од друга страна, во многу наративни искази и дејствителноста на ликот Методи Манев се поставува на тој начин што го надополнува ликот на Илија Митев. Тоа значи дека една од функциите на автобиографскиот лик во овој роман е да го интегрира ликот на главниот јунак со што победлива постапка.

3. Ликови/ Актанти

„Корени на животот, корени на смртта“ е роман на дејства, роман на предикати. Описите во него се сведени на минимум, а и оние што таму фигурираат немаат некоја значајна функција, ами се ставени во улога на детаљ. Значи, во овој роман доминираат таканаречените процесуални наративни искази, односно актанцијалните функции. Ликовите во овој роман се подвижни, тие имаат висок степен на предикативност, а портретот воопшто не фигурира во раскажувачката структура. Би можеле, значи, да кажеме дека станува збор за ликови кои максимално дејствуваат, односно за актанти во вистинската смисла на зборот.

Романот е богат со ликови/ актанти. Во неговата наративна структура се јавуваат многу ликови/ актанти чија функција е да ја засилат динамиката на раскажувањето. Од таа богата лепеза на ликови издвојуваме само неколку за да покажеме на кој начин Манев во овој роман ги конструира своите дејствувачи.

Како што веќе потенциравме, главниот јунак во овој роман е Илија Митев. Тој е војник во граѓанската војна во 90-тите години на поранешните ју-простори. Во една експлозија е тешко ранет, едвај останува жив и го губи помнењето. Тој дури и самиот за себе не може да каже кој е. Не се сеќава на ништо од минатото во неговиот живот. По многу перипетии, откако ќе го избегне масакрот во болницата, доаѓа во светиниколското село Амзабегово и таму останува до крајот. Интересен е ликот на главниот јунак поради честите динамични трансформации што ги доживува во текот на наративниот дискурс. Како ранет војник, откако ќе му ги извадат завоите од главата, сестрата ќе му го даде името Павел, за малку потоа преостанатите ранети војници во лазаретот да го именуваат како Иван Грозни поради длабоките лузни на лицето од експлозијата. Откако ќе стигне во Амзабегово ќе го наречат Ване, но селаните долго време ќе го викаат по неговиот прекар - Немиот. На крајот неговото име ќе се сведе на неговиот вистински идентитет - Илија Митев. Ваквата честа

⁴¹³ На ваквата теза, се разбира, може да ѝ се дадат безброј забелешки. На пример, ирелевантноста на прашањето дали некој лик е или не е автобиографски. Таквото прашање излегува, на некој начин, од рамките на разгледувањето на основната структура на текстот. Меѓутоа, цениме дека има многу елементи со кои авторот упорно инсистира на веродостојноста и на вистинитоста на предикативната структура на романот. Токму затоа го потенцираме овој факт кој е еден од значајните елементи со кои се потврдува таквата упорност на Методи Манев и како автор и како лик во романот.

деноминација и реноминација на ликот има две важни функции. Прво, да ја потенцира душевната состојба на ликот кој го загубил помнењето, кој не се сеќава на минатото и кој не го знае дури ни сопствениот идентитет. Второ, да потсетува постојано во текот на наративната структура за основната идејна нишка на раскажувањето од целиот роман, а тоа е, како што веќе забележавме, вечната потрага на човекот по себеси. Тоа значи дека наративната програма која е составена од предикативноста на ликот Илија Митев се јавува во функција на макета на целиот роман, или пак *мини-нарација која е резиме на нарацијата во која се содржи*, како што го дефинира тоа Мајкл Рајфатер.⁴¹⁴

Ликот на Илија Митев, исто така, е носител на нарацијата во двете наративни програми кои се „резервирани“ за него. Тој се јавува како наратор, како раскажувач на дејствието. Раскажувањето е во прво лице еднина што значи отсуство на омнисцентноста. Не е случајно тоа што раскажувачкиот дискурс во двете наративни програми е организиран на ваков начин. Илија Митев како лик-наратор не би можел да ја земе улогата на сезнаечки раскажувач, зашто една од неговите најзначајни семи кажува дека тој го изгубил помнењето и дека не знае кој е. Во таква ситуација сосема нормално е нарацијата да се организира со лик-раскажувач во прво лице еднина, со раскажувачки дискурс во кој ќе доминира субјективноста на нараторот.

Ликот на Богоја Петров е изграден врз принципот на неговата предикативноста, но овде се забележува и градење на ликот со помош на вербалните предикати. Дејствителноста на Богоја Петров ја покажува неговата злоба, неговата расипаност, неговата склоност кон насилство, неговата желба да се збогати на нечесен начин, но тоа го потврдуваат и исказите, кажувањата за него. И кај овој лик се среќаваме со реноминација. Богоја Петров во времето на социјализмот го именувале како Провокатор, а во едно „интермецо“ во романот е деноминиран како Човекот на Злото. Него уште го викаат и Грабислав. Станува збор за мотивирано име, име кое ја зема улогата на кондензант на наративната програма. Деноминацијата (или реноминацијата) Грабислав уште од старт би имплицирала алчност, стрвност, нечесност и слично, што подоцнежната нарација тоа и го потврдува како вистина.

Ликот Богоја Петров е лик-опонент на ликот Методи Манев. Богоја Петров е нечесен, измамник, насилник, крадец, среброљубец. Неправдата и неправедноста се двете основни особини на овој лик. За разлика од него, предикативноста на Методи Манев е насочена кон чесност, праведност, помагање на оние што се во неволја итн. Во рамките на наративната структура, овие два лика се зависни еден од друг. Дејствителноста на едниот најчесто е предизвикана (реакција) од дејствителноста на другиот лик (акција). Тие два лика функционираат како бинарните опозиции: светлина - темнина, ден - ноќ, добро - зло.

Белокосиот Старец е флуиден лик. Во рамките на актанцијалниот модел овој лик е поставен во функција на помошник на субјектот Илија Митев кој е предодреден да ја задоволи правдата со тоа што ќе го убие Богоја Петров. Белокосиот Старец е, всушност, сенката на таткото од девојчето кое е силувано од страна на Богоја Петров и кое потоа ќе се самоубие скокајќи од мост во река. Потоа се самоубива и таткото кој подоцна ќе се појави во улогата на Белокосиот Старец и постојано ќе го следи Илија Митев во неговото патешествие до Амзабегово. Ке му помага во секоја незавидна ситуација. Целта на субјектот Илија Митев и на помошникот Белокосиот Старец е единствена - да се задоволи правдата, да се убие Богоја Петров. Белокосиот Старец ја има улогата на „добриот ангел“ за Илија Митев.

⁴¹⁴ Цитирано според: Венко Андоновски, Структурата на македонскиот реалистичен роман, Детска радост, Скопје, 1997, стр. 249.

Лиме Наневски е лик идентичен со ликот на Белокусиот Старец. Ликот на Лиме се полни со значенски единици во негово отсуство (тој е мртов), што значи дека тој лик се интегрира со вербални предикати. Овој лик се јавува како сенка на совеста на Методи Манев. Неговата трагична и неразјаснета смрт е појдовната точка на целокупната нарација во романот. Околу овој лик се плетат приказни дека станал од мртвите и дека се шета покрај реката во Амзабегово, зашто душата нема да му се смири сè додека не биде казнет виновникот за неговата прерана смрт. Ваквите нарративни сегменти ја потврдуваат тезата дека станува збор за лик-сенка кој има функција да ја симболизира совеста кај другите ликови, а особено кај ликот на Методи Манев.

Вера е жена на Ване Немиот и сестра на Илија Митев. Крајот на нарацијата покажува дека Ване Немиот и Илија Митев се два лика, но една иста личност. Или, кажано со речникот на наратологијата - еден ист актер ги игра улогите на двата лика. Ване Немиот е, всушност, Илија Митев. Вера му е и сестра и жена на Илија Митев. Детето што Вера го носи во својата утроба е син, но истовремено и внук на Илија Митев. Ваквиот мотив на препознавање меѓу брат и сестра е познат и во нашиот фолклор, а во романот ја има функцијата да ја покаже сета суровост и сета непредвидливост на животот.

Уште многу други ликови се дел од раскажувачката структура на овој најнов роман на Манев. Сите тие само ги надополнуваат особеностите на другите ликови. Такви се, на пример, ликовите на: Зоран, правникот кој е десна рака на Манев; Ацо, полицаец и другар од детството на Манев; мајка Софија и татко Блажо, вторите родители на Ване, односно на Илија Митев; Дон Кихот и Санчо Панса коишто се јавуваат за да ја посочат залудноста на борбата за правда; Љатиф Арифи, Албанецот и терористот од тетовското село Порој кој е носител на мотивот препознавање. Тој во Ване Немиот ќе го препознае Илија Митев.

4. Војната/ Злото

Во преден план на структурата во овој роман на Манев е злото, односно борбата против него. Општо земено, како најтипично олицетворение на злото се јавува војната. Така е и во најновиот роман на Манев. Воените дејствија за време на распаѓањето на поранешната Југославија и воените терористички активности во Македонија заземаат значаен дел во раскажувачката структура на „Корени на животот, корени на смртта“. Главниот јунак е директен учесник во првата (на поранешните ју-простори) и индиректно инволвиран во втората војна (на македонско тло). Неговата нарација (на Илија Митев) е обременета со воени страдања, со убиства, со масакри, со силувања, со фрлање дете од камион кое се распаѓа на асфалтот и со многу други слични ужаси. Сликата на воените злосторства, сликата на бескрајното зло во војната, подоцна се пренесува во една модифицирана форма и во преостанатите нарративни програми. Во нив олицетворение на злото е Богоја Петров. Ваквата паралела извршена во длабинската структура на текстот има функција да го подготви теренот за да се отвори вентил со чија помош ќе се оправда убиството на Богоја Петров на крајот од романот.

Војната е таа којашто му го одзема помнењето на главниот јунак, Илија Митев. Таа (војната) го принудува да живее во немоќ кај своите поранешни соседи кои ја преземаат улогата на негови родители. Војната индиректно му „места ситуација“ во која Илија Митев ќе се огреша со инцест. Војната во романот, всушност, е актант - противник на Илија Митев. Таа оставила длабоки траги во неговата душа, но и на неговото тело, зашто може да се рече дека грдата слика на војната се инкорпорирала во грдото осакатено лице на Илија Митев кого ранетите од лазаретот го нарекуваат (со право како што вели кога и самиот ќе се види во огледало) Иван Грозни. Ликот на војната, односно ликот на злото, симболизиран во

грдоста на лицето на Илија Митев, на крајот ќе го уништи злото во Богоја Петров. Со ликот на злото против злото.

5. Љубов/ Смрт

Четири љубовни приказни во романот завршуваат со смрт. Медицинската сестра Тања ќе се вљуби во Павел (Илија Митев). И тој ќе се вљуби во неа. Тања ќе биде убиена при бегството од лазаретот. Американката Ненси Мелон ќе дојде во Амзабегово и во неа ќе се вљуби момчето Влатко. Поради невозвратената љубов, момчето Влатко ќе се обеси на дрво покрај гробиштата. Илија Митев е вљубен во девојката Јана која ќе биде силувана од Богоја Петров. Истата ноќ кога била силувана ќе се самоубие фрлајќи се од мост во река. Илија Митев ќе се вљуби во Вера. И таа ќе се вљуби во него и ќе се венчаат. Откако Илија Митев (Ване Немиот) ќе го дознае својот вистински идентитет, односно откако ќе дознае дека Вера му е сестра, ќе се самоубие, но пред тоа ќе го застрела со пиштол Богоја Петров.

Вака поставената дејствителност во романот би го имплицирала заклучокот дека љубовта носи смрт. Зошто е тоа така и дали е тоа навистина така?

Насловот на романот е „Корени на животот, корени на смртта“. Доколку, врз основа на емпиријата, категоријата љубов ја изедначиме со категоријата живот, тогаш насловот би гласел „Корени на љубовта, корени на смртта“. Врз основа на четирите приказни во кои љубовта завршува со смрт на еден лик, би можеле да го изведеме заклучокот дека (ако ништо повеќе, барем) се испреплетуваат корените на љубовта и корените на смртта. Можеме ли да поставиме едно антилогично равенство меѓу љубовта и смртта? Да, доколку ја „подметнеме“ тезата дека љубовта носи смрт тогаш кога во неа ќе се инволвира злото. Злото, како што веќе заклучивме, е доминанта во најновиот роман на Манев. Тоа би значело дека ги имаме сите елементи кои би допуштиле да се изедначат љубовта и смртта. Дали во сите четири приказни е инволвирано злото кое дури и од љубовта раѓа смрт?

Медицинската сестра Тања работи во лазаретот и ги негува ранетите војници. Таа ги санира последиците од злото. Таа бега со Павел кого го сака и при тоа бегство ќе биде застрелана (од „злото“). Значи, меѓу Павел и Тања и нивната љубов се вмешува злото.

Момчето Влатко ќе ѝ ја напише најубавата песна на Американката Ненси Мелон. Со нестрпливост ќе отрча да ѝ ја прочита. Ја наоѓа Ненси Мелон во прегратка на друг маж кој ја изневерува својата жена со Американката. Рафинираната етика вели дека неверството е грев, а гревот носи зло. Значи, злото се јавува и меѓу љубовта на момчето Влатко и Американката Ненси. Љубовта на Влатко кон Ненси го носи него во смрт.

Илија Митев се вљубува во Јана и заминува од селото. Во меѓувреме Богоја Петров (олицетворение на злото!) ја силува (врши зло-дело!) Јана која потоа се самоубива. Меѓу љубовта на Јана и љубовта на Илија застанува злото, а приказната завршува со смрт на Јана.

Ване Немиот (Илија Митев) го губи помнењето во војната (злото) и со изобличено лице од експлозија доаѓа во Амзабегово. Не ја препознава својата сестра Вера и таа не го препознава него и влегуваат во брак, а Вера останува бремена. Војната (=злото) е причина за гревот на братот и сестрата и кога Илија Митев дознава за тој грев (кога си го враќа идентитетот што му го одзела војната), се самоубива.

Очигледно е дека знакот на еднаквост меѓу љубовта и смртта може да се постави. Тоа би можело да се објасни со тезата поставена во воведот на романот: *Откриј дека и смртта е начин на животи. Живојот, значи, продолжува.* Значи, љубовта дури и кога носи смрт е начин на живот и животот продолжува. Бременоста

на Вера и новороденчето пред смртта на Илија Митев е доволен аргумент за тоа. Животот продолжува.

6. Променлив сетинг - динамичност

Процесуалните наративни искази, како што веќе беше потенцирано, се доминантни во романот, а тоа значи дека неговата конструкција се карактеризира со еден мошне динамичен наративен тек. Во таа динамичност на раскажувачката структура се вклопува и брзата промена на просторот (сетинг) во кој се случуваат дејствата. Проксемичките кодови се менуваат со голема брзина што секако придонесува за динамичноста на нарацијата. Ваквата констатација особено се однесува за наративните програми (втората и третата, според нашата условна класификација на наративните програми во романот) во кои раскажувањето го води Илија Митев и во кои тој е главниот актант во дејствителноста. Се менуваат и се минуваат планини, села, градови, се преспива во колиба или во некоја раскошна куќа, на дожд и студ или пак во некој удобен кревет. Динамичната промена на просторните слики ѝ дава интензитет на предикативноста во наративната структура.

7. Хронотоп: Анза - Пасквелија - Кукулино

Голем дел од дејствителноста на наративната програма во која доминираат автобиографските елементи и на наративната програма во која Илија Митев го раскажува својот живот по доаѓањето во селото, се одвива во Амзабегово, или како што често авторот знае да го нарече едноставно - Анза. Станува збор за временско и просторно врамување на предикативноста, а литературната теорија за временско-просторната поврзаност го нуди терминот хронотоп.

Сè илшо се случува во книжевното дело се одвива во рамките на просторот и времето. Секоја ирејсјава за времето се слева со ирејсјавајќа за просторот и ирејсјавајува суштинско единство кое во литературата се разгледува заедно, појаснува Мојсиева-Гушева во нејзиниот труд за творештвото на Живко Чинго со забелешката дека хронотопот претставува една од најкорисните теориски бази при истражувањето на внатрешните законитости на уметничкото обликување.⁴¹⁵ Анза, всушност, е имагинарниот свет во еден добар дел од творештвото на Методи Манев.

Вакви слични простори не се непознати во македонското литературно творештво. Добропознатата Пасквелија на Живко Чинго е фиктивен простор, сетинг којшто е продукт на писателовата имагинација. Хронотопот Пасквелија безмалку се среќава во сите дела на Чинго. Во тој ограничен простор се случуваат дејствата, настаните. Во тој пасквелски сетинг ги среќаваме ликовите на Чинго. За нив тој простор има сакрален белег, тоа е светост за жителите на Пасквелија.

И во творештвото на Славко Јаневски се среќаваме со слична просторно-временска рамка. Јаневски создаде цел циклус романи за неговото Кукулино. Исто како Пасквелија, и Кукулино е сакрален сетинг. Многупати досега се пишувало за тоа дека во романите на Јаневски Кукулино е стожерот, центарот на светот. Тоа е митски простор во којшто животот се одвива според цикличното живеење и умирање на природата. Тоа е еден мал универзум во кој е добро познат и во кој добро функционира редот на нештата. Секое мало нарушување на тој ред доведува до хаос, до апокалиптични настани.

Хронотопот Анза на Методи Манев е исто така имагинарен простор со изразен митски код.⁴¹⁶ Во него се случуваат сите значајни настани. Таму почнуваат

⁴¹⁵ Јасмина Мојсиева-Гушева, Чинговата апартна поетика, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 51.

⁴¹⁶ Во бесполезните обиди да се дешифрираат хронотопите, односно да се најде нивни еквивалент во „реалниот живот“, се „открило“ дека Пасквелија, всушност, е роднокрајниот предел на Чинго, односно Велгошти и околните села, додека Кукулино се лоцира на Скопска Црна Гора. Анза на Методи Манев

проблемите, но таму и го доживуваат својот епилог истите тие проблеми. Во романот „Корени на животот, корени на смртта“ соочувањата на ликот на Манев со Богоја Петров најчесто се случуваат во Анза. Во тој простор (конкретно - пред продавничката каде луѓето навечер се одмораат и муабетат) доаѓаат отворените закани од Богоја Петров кон Манев. На истото место Богоја Петров ќе биде убиен од страна на Илија Митев. Сè почнува и сè завршува во Анза. Тоа би значело дека Анза е почеток и крај, алфа и омега на животот.

Во овој роман на Манев е потенцирана идентичноста на Анза со мајката Геа. Се препознава низ страниците на наративната структура антејството на Анза. Онака како што Антеј слегува на земјата за да добие сила и потоа пак се издигнува кон небото, така и Манев често навраќа во Анза за да собере сила, за да се смири од притисоците и тешкотиите кои го мачат во „надворешниот свет“. Анза има моќ да лекува, да ја враќа силата. Тоа е прибежиште за миговите на немоќ. Тој имагинарен сетинг ја добива семата која го полни неговото семантичко јадро со сакралност. Како што Кукулино е центар на светот за неговите жители, така и Анза е центар на светот за оние кои опстојуваат на тој простор.

Воопшто не е случајно што гротескната сцена со Дон Кихот и Санчо Панса се случува токму во Анза. Во имагинарниот свет на Анза се остварува гротескно-фантастичната средба на Манев (како лик во романот) со Дон Кихот. И тоа повторно пред истата продавничка каде се случуваат и сите други значајни настани. Велиме дека воопшто не е случајно, зашто дејствата од еден фантастичен настан се навистина компатибилни со имагинарниот митски простор наречен Анза. Неопходната реална подлога за функционирањето на фантастиката Манев ја обезбедил со фактот што неговата нарација има автобиографски карактер. Тоа секако значи дека композицијата на наративниот исказ во кој доминира средбата на Манев (како лик) со Дон Кихот и Санчо Панса е мајсторски решена. Секој раскажувачки елемент (сегмент) е поставен во функција и на свое место. Имагинарниот митски сетинг Анза ја има функцијата на типична сценска подлога која обезбедува максимум простор за предикативноста на амзабеговските наративни програми во романот.

8. Резиме - заклучни согледби

Најновиот роман со наслов „Корени на животот, корени на смртта“ на писателот Методи Манев е изграден со сложена и динамична композициска структура. Во него, единиците на наративниот дискурс се организирани по принципот на кружно и паралелно раскажување на одделните наративни програми кои ја сочинуваат неговата целокупна композициска структура. Описите (стазисните наративни искази) се минимизирани за сметка на дејствата, односно предикатите (процесуалните наративни искази). Мошне успешно е обезбеден максимум реален (или реалистичен) простор за функционирање на фантастичните, гротескните и алегориските елементи. За ликовите се нудат мошне сиромашни етикети (семи, атрибути). Така, на пример, отсуствува портретот за кого најчесто се вели дека е најскапата наративна етикета. Портретот дава ликови за кои може да се рече дека се со најголема резолуција, ликови кои се внимателно „насликани“ во едно литературно дело. Ваквите елементи во новиот роман на Манев едноставно ги нема, односно отсуствува портретирањето на ликовите. Но, за сметка на тоа нагласена е нивната предикативност, односно нивната дејствителност. Актанцијалните функции, значи, доминираат над карактеристиките (физичките особености, својствата) на ликовите. Во рамките на ваквата динамична дискурсна романескна

се препознава во неговото родно Амзабегово. Но, колку и да е тоа така, ваквите „факти“ се ирелевантни во проучувањето на структурата на книжевното дело.

структура се вклопува и променливиот сетинг којшто уште повеќе ја интензивира наративната динамика. Реалистичните елементи и митските слики не само што не создаваат контрадикторности во раскажувачкиот дискурс на романот, туку се вклопени во системи кои даваат подеднаков семантички резултат. Со три збора кажано - мошне солиден роман.⁴¹⁷

⁴¹⁷ Ваквото валоризирање на овој роман не би можеле да го демантираат ситните недостатоци кои се јавуваат во наративната структура, а кои се однесуваат на некои детали. Сепак, редно е да се нотираат. Така, како што на промовирањето на романот забележа професорот Науме Радически, правот врз тетратката во воведната глава треба да се избрише, зашто е нелогично за два дена да се насобере толку многу прав врз книгата. Понатаму, на стр. 13 се зборува за „дваесеттиот милениум“, наместо за дваесеттиот век. Исто така, изданието изобилува со бројни коректорски (технички) грешки што, се разбира, е хендикеп за романот.

БЕСКРАЈНАТА ИМАГИНАЦИЈА НА МАЛИОТ ЧОВЕК
(За романот „Умните измислувачи“ на Виолета Мартиновска)

1. Наративни единици; 2. Темпорална наративна дистанца; 3. Наративен модел „јас - ние“. Колективен лик; 4. Деноминација/ Реноминација; 5. Приказни во приказна; 6. Дијактика; 7. Нефункционални наративни дублеји. 8. Дейскиот свет - глобален хроноид.

Фондот на македонската литература за деца и млади во 2002 година се дополни со уште една библиографска единица. Станува збор за романот „Умните измислувачи“ на Виолета Мартиновска, дебитантско дело на авторот на полето на белетристиката, во издание на „Детска радост“ од Скопје.

„Умните измислувачи“ е роман којшто е замислен (и реализиран!) како приказна за детскиот свет на познатото скопско Маџар Маало. Сè се случува во тој мал и ограничен свет⁴¹⁸ на маалските улици чијшто ареал метастазира преку детската фантазија. Значи, основниот продуктивен модел на романескното сиже е бескрајната имагинација на таканаречениот Мал Човек. Тој детски имагинарен свет е инкорпориран во реалниот простор на маџармаалските сокаци преку авторовите евокации и реминисценции. Извршена е, всушност, една функционална симбиоза меѓу фантастичното и реалистичното.

Низ сиот наративен тек се чувствува тенденцијата на авторот да го поедностави раскажувањето. Тоа е сосема разбирлива творечка интенција со оглед на фактот дека станува збор за проза која треба да биде достапна, односно приемлива првенствено за детската возраст. Но, ваквото конструирање на раскажувачкиот израз значи и преземање ризик да се пробие границата помеѓу едноставното од една и баналното (здодевното) од друга страна. Во таа смисла, дијалозите на моменти се навистина избанализирани, меѓутоа на глобален план е постигнат неопходниот минимум на едноставност во изразот. Со тоа кодот на приказната за детскиот скопско-маџармаалски свет, во основа, ја инкорпорирал во себе основната предиспозиција за компатибилност со потенцијалниот адресат во рамките на литературната комуникација.

Романот не изобилува со многу ликови. Може да се каже дека има четворица главни јунаци кои се носители на дејствието. Преостанатите ликови, кои се маргинални, се поставени во функција да ги надополнуваат четирите главни ликови. Сета предикативност, всушност, во романот се одвива преку четворицата маџармаалци кои во текот на раскажувањето често ја преземаат улогата на наратори во сите делови на романот.

1. Наративни единици

„Умните измислувачи“ е составен од 21 посебна приказна. Станува збор за наративни единици кои ја сочинуваат целокупната структура на романот. Секоја од овие наративни единици елаборира еден дел од целосната композиција на романот, а тоа го сугерираат и нивните наслови: Имињата, Улиците, Игрите, Сендвичите, Тортите, Болестите, Вљубувањата и слично. Тие функционираат во еден солидно изграден кохерентен систем.

Наративните единици не се самостојни структури, туку се поврзани меѓу себе со повеќе елементи кои се заеднички за сите нив. Ги издвојуваме најосновните

⁴¹⁸ Лимитираноста на проксемичките кодови, се разбира, не имплицира лимитираност на предикативните функции во наративниот дискурс.

раскажувачки сегменти кои се јавуваат во сите делови и кои ја сочинуваат целостта на романот:

- а) Четворица главни јунаци;
- б) Константен проксемички код;
- в) Идентична наративна постапка.

Еден од сегментите кој ги поврзува посебните раскажувачки единици се ликовите, односно главните ликови (јунаците) во романот. Станува збор за четирите маџармаалски деца кои се основните двигатели на дејствието. Тони (=Маџар), Магдалена (=Златокоса), Соња (=Цаки Храбрата) и Вице (=Точакот) се ликовите (актантите) кои се јавуваат во секој дел од романот и токму тие се една од врските меѓу сите приказни. Од првата до последната страница во романот се присутни овие четворица јунаци со нивните предикативни функции. Тие се, всушност, стожерот на наративната програма во „Умните измислувачи“.

Проксемичкиот код е, исто така, непроменлив во текот на целокупната раскажувачка структура на делото. Маџармаалските улици се сетингот во кој е лоцирана дејствителноста во сите посебни наративни единици. Се разбира, имагинацијата на ликовите во текот на раскажувањето успева да создаде извесна илузија за промена на амбиентот во кој се одвива дејството, но секогаш просторот е еден и ист - улиците во скопското Маџар Маало.

Сите наративни единици се поврзани уште и со еден идентичен модел во наративната постапка. Раскажувањето го води Викторија (Вице Точакот), еден од главните јунаци во романот, но често реализацијата на наративниот дискурс ја преземаат и другите ликови - Тони, Соња или Магдалена. Особеност на сите наративни единици, како што ќе биде подоцна и елаборирано, е исто така тоа што се јавуваат чести преоѓања од наративниот модел со формата „јас“ во наративен модел со формата „ние“. Извршена е, значи, комбинација на раскажувањето во прво лице еднина со раскажување во прво лице множина.

2. Темпорална наративна дистанца

Раскажувањето е организирано во минато определено (свршено и несвршено) време. Главниот наратор (Викторија - Вице Точакот) преку реминисценции раскажува за настани кои ѝ се случиле во детството. Станува збор, значи, за сеќавања коишто се однесуваат на детството што подразбира конструирање на наративна програма од еден поинаков агол на гледање. Од една „возрасна“ временска гледна точка се раскажува за случувањата од детството.⁴¹⁹

Ваквата темпорална наративна дистанца го носи со себе ризикот од некомпатибилност на кодот на „возрасниот“ наратор од една и кодот на „невозрасниот“ реципиент од друга страна. Не раскажува дете за деца, туку раскажува „возрасен“ за деца.⁴²⁰ Опасноста е во следново: аголот на гледање од позиција на „возрасен“ би можел да ја деформира сликата за детскиот свет за којшто се раскажува, што секако би довело до дестабилизација на наративниот код во комуникацијата на релација адресант - адресат. Доколку авторот не ја земе предвид ваквата опасност и доколку во наративната конструкција неа не ја анулира, тогаш делото не ќе може да ја врши својата основна функција - да им биде достапно (читливо и разбирливо) на оние за коишто е првенствено наменето.

Во наративната структура на романот „Умните измислувачи“ е очигледно дека Мартиновска била свесна за ваквата потенцијална опасност од

⁴¹⁹ Крајот на романот експлицитно го потврдува тоа: *Времето е побрзо од сè. Лејќа со светлосна брзина. Веќе пораснајќи и возрасни, повторно се среќаваме кај нашата Централна. Од нашите возрасни лица оживува насмеаниот рејски лик.*

⁴²⁰ Само по себе се подразбира дека ова е проблематично прашање за целокупната литература за деца воопшто.

некомпатибилност во кодот. Дека е тоа така покажува фактот што раскажувањето е едноставно, спонтано и ненаметливо. Дијалозите се живи и куси, а успешно се избегнува и непотребната и здодевна патетика. Колку за илустрација, ќе дадеме само еден пример од кој е очигледно дека авторот умее од една во старт патетична тема да организира ваков едноставен и непатетичен дијалог:

На одморой ми се приближи Никола и ми рече:

- Зошто ме викаш?

- Сакам да разговараме - му одговорив.

- Важи. За што?

- За неродениите брајчиња и сестричиња. Сакаш ли да имаш брај или сестра?

- Да, сестра! - кајтегорично одговори. - А ти?

- Се разбира, брај.

- Брај? - зачудено ме праша Никола. - Сите девојчиња сакаат да имаат сестрички. Ти си првата што сака да има брај. Хм, чудно.

- Не е чудно, туку нормално. Со брајот никога нема да се скараме и ќе бидеме големи дружари. Јас ќе се грижам за него и тиј за мене. Ќе имаме големи татни и никога нема да ги откриваме. И кога ќе пораснеме, пак ќе си имаме само наши татни. Ќе го сакам најмногу на светот.

- Ах, воздивна Никола. Истото и јас го мислам за мојата неродена сестричка. Знам! Нешто убаво ми текна. Само дали ќе се согласиш?

- Кажу.

- Ова е да знаеш, наша најголема татна - рече, а очите и лицето веќе не му беа татни. Му светиа од радост. - Ајде, додека да ни се родат брајот и сестрата ние да си бидеме брај и сестра. Сакаш?

- Да! - одговорив, иако бев збунет.

- И молчи! - рече Никола и со татница си замина. Тој ден чудно се чувствував. Ми се случи нешто големо. Одеднаш добив брај. Никола сега е најважното име во оделението.⁴²¹

3. Наративен модел „јас - ние“. Колективен лик

Раскажувањето во романот започнува со наративниот модел во прво лице еднина, односно со таканареченото „јас - раскажување“. Наратор е еден од четворицата главни јунаци - Вице (=Точакот):

*Кога сум се родила во една студена зима, сосема за малку, само за неколку часови **сама ќе сум си го избрала** името Василица, според тогашниот ден.⁴²²*

Уште во првата наративна единица (Имињата) се внесуваат во дискурсот и преостанатите тројца главни ликови. Се јавува неопходната потреба од промена на раскажувачкиот модел од формата „јас“ во формата „ние“. Истиот наратор ја менува гледната точка со тоа што од четворица ликови создава еден заеднички аспект:

*По заминувањето на Златокоса **сите молчевме**, можеби од срам, можеби **се ѝоклонавме** пред таа голема висина, а можеби **бевме и изморени** од расправии. Ама, **сите** длабоко во срцејто, најмногу **ја сакавме** Златче, бидејќи на нејзините мудрости никој не помислуваше дека може да им се сировивстави. Таа **ни** беше како некој глас на совеста, што е тоа добро, а што не е.⁴²³*

Функцијата на преминот во раскажувањето од формата „јас“ во формата „ние“ е да ја акцентира еднаквоста на четворицата главни јунаци, да го покаже нивниот рамноправен статус во групата. Наративниот модел „ние“ имплицира недискриминација, неподвоеност на индивидуите во групата. Ваквата теза ја

⁴²¹ Умните измислувачи, стр. 50.

⁴²² Исто, стр. 7.

⁴²³ Исто, стр. 11.

потврдува и фактот дека често во романот улогата на наратор во одделни наративни секвенци ја презема еден од преостанатите главни ликови. Најилустративни во таа смисла се наративните единици со наслов *Приказније* и *Соновије* во кои буквално четворицата јунаци се јавуваат во улога на наратори.⁴²⁴

Со наративниот модел којшто ја преферира формата „ние“ се конструира еден заеднички, колективен лик од четворицата главни јунаци. Тој петти главен лик, тоа креирано „нраривно суштество“ составено од четирите главни ликови, функционира самостојно и има свои карактеристични својства и одделна предикативност. Како и преостанатите ликови и овој „лик со четири глави“ има свои етикети, свои семи, свои атрибути преку кои се интегрира во текот на наративната програма. Неговите основни формални показатели секако ќе бидат личната замена и глаголските форми за прво лице множина - „ние...“. Овој лик не само што има свои својства, туку и се јавува и во актанцијални функции: *Ушреденџа џо ипрекрасно сончево време оџидовме во градската Зоолошка градина... Деновије брзо минуваа, но и џокрај џоа секогаш имавме време за нови измислувања.*⁴²⁵ Или, на пример, спојот на четирите лика во еден при организирањето на театарот: *Еднаш решивме нависџина да бидеме висџински џеаџар како оној во Карџои. Наџравивме и бина. Цела недела собиравме дебелџ карџони кои џребаше да ни бидат бина. Ги бојадисавме во бела боја. Сиџе рабџевме со најголема сиџрасџ и восхиџ.*⁴²⁶

За овој лик - конструкција може да се каже дека најчесто ја презема улогата на главен јунак во раскажувачката структура на романот.

Неопходно ќе биде тука да се истакне и тоа дека комбинирањето на двете форми на раскажувањето („јас“ и „ние“) не создава забуна во нарацијата, односно не придонесува за постигнување на некаква лабилност во дискурсот. Напротив, ваквиот комбиниран наративен модел создава една шареноликост на раскажувањето, што само по себе подразбира и излез од шаблонизираната наративна структура. Тоа би значело дека, покрај другото, и со употребата на двете форми во раскажувањето се елиминира монотонијата, дискурсот станува подинамичен, поразновиден и поинтересен, а со тоа и поприемлив за читателот.

4. Деноминација/ Реноминација

Ролан Барт кон личното име на ликот ја приопшти етикетата „принц на означувачите“⁴²⁷ со што на оваа сема џ даде мошне солидно место во рамките на семиолошката анализа на ликот и, се разбира, пошироко во рамките на целокупната наративна структура. Принципот на деноминација во „Умните измислувачи“ е бинарен. Ликовите „влегуваат“ во дискурсот со веќе оформени имиња, но уште во старт се врши реноминација. Зошто и со каква цел?

Одговорот на ова прашање го согледуваме во детерминантата на Филип Амон дека името е кондензант на наративната програма. Со други зборови, тоа би значело дека личното име на ликот од семантички аспект соодветствува со неговите карактеристики и со неговата предикативност. Името на ликот (актантот), всушност, ги содржи во себе основните значенски единици на неговата дејствителност што само по себе овозможува одреден степен на предвидливост на

⁴²⁴ Станува збор, всушност, за една глобална раскажувачка постапка во романот која подоцна ќе биде подробно елаборирана, а која подразбира вметнување приказни во приказна чии наратори се четворицата јунаци. Значи, не станува збор за класични наратори, односно наратори во вистинската смисла на зборот, туку за наратори на вметнати наративни сегменти во глобалниот раскажувачки систем.

⁴²⁵ Умните измислувачи, стр. 62.

⁴²⁶ Исто, стр. 90.

⁴²⁷ За имињата на ликовите да се види во студијата „За еден семиолошки статус на ликот“ на Филип Амон во Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, особено стр. 270-274.

наративната програма.⁴²⁸ Примарната деноминација на „четворката“ во „Умните измислувачи“ не допушта личните имиња на ликовите да се дефинираат како кондензанти на наративната програма. Исклучок од ова би бил ликот со име Викторија, но семантичкото поле на овој антропоним е премногу лимитирано за да може да ја задоволи интенцијата на авторот. Намерата е, всушност, да се нагласи функцијата кондензант на наративна програма на личните имиња во овој роман. Токму затоа, не нараторот, ами самите ликови (четворката) смислуваат други, нови имиња за себе (се прибегнува значи кон реноминација) кои се до максимум мотивирани. Како показ дека е тоа така нека ни послужи примерот со реноминацијата на Соња во Цаки Храбрата која ја вршат другите ликови:

- *А шебе Соња ќе ѝе викаме ЦАКИ ХРАБРАТА*⁴²⁹ - *кайеџорично оџовори Маџар. - Храбра си како Турчин и се ѝеџаиш беѝтер од машко. Ти си особена џорџосѝ на женскиоѝ роџ.*

- *А зоѝѝо Цаки? - ѝраѝа.*

- *Заѝѝоа ѝѝѝо си брза како часовник кој ѝрави џика - џака, џика - џака - објасни Маџар.*

- *Така е. Брза си како најбрзо зајаче - џоџаџе Маџдалена. - Убаво име е Цаки. Го сакаѝ?*

- *Може - се соџласи Соња.*⁴³⁰

Со ваквиот избор на лични имиња за ликовите се потврдува уште еднаш во практика тезата на Амон според која ликот е уреден систем од еквиваленции насочен кон тоа да му ја осигури читливоста на текстот.⁴³¹ Мартиновска, значи, деноминацијата на ликовите ја става во функција на потенцијална максимална читливост на наративната структура што, секако, е разбирлива творечка постапка со оглед на фактот дека станува збор за роман за деца и млади.

Ќе треба овде да се нотира уште и тоа дека опасноста од евентуална лабилност на ликовите поради нивната појавност со двојни имиња е елиминирана со тоа што во натамошниот раскажувачки текст се употребуваат само реноминантите. Стартните лични имиња на ликовите, тоа е повеќе од очигледно, се неопходна подлога за да се изврши функционалната реноминација со чија помош се добиваат мотивирани имиња кои ја играат улогата на кондензанти на наративната програма. Како што веќе покажавме, на таков начин текстот станува почитлив.

5. Приказни во приказна

Еден од конструктивните модели со чија помош се гради ткивото на романот е постапката на вметнување одделни самостојни приказни во рамките на основното романескно сиже. Тоа се приказни - дигресији чијашто основна цел е да го надградат глобалниот наративен дискурс. Најилустративен пример за ваквиот начин на генерирање текст е надградената основна фабула од Петтата книга Мојсијева. Откако се вметнати најосновните општопознати елементи на сижеото за постанокот на светот, приказната натаму се надополнува со имагинативен конструкт:

Поѝѝоа коџа се изнарџдиле мноџу луџе, немало рабѝѝа за сиѝе - ѝочнав џа ја ѝродџлжувам ѝриказнаѝа. - И сиѝанале мноџу сирџаѝѝни, бидејќи имале мноџу

⁴²⁸ Еден банален пример: Ако уште во стартот на дискурсот се сретнеме со прекарот „Д’ткач“, тогаш по автоматизам би можеле на тој лик да му припишеме најмалку барем една предикативна сема - тој лик д’тка.

⁴²⁹ Графичкото обележување на името со големи букви само ја потврдува нашата теза дека интенцијата на авторот е да ја примени и да ја нагласи мотивираноста на личните имиња кај четворицата главни јунаци.

⁴³⁰ Умните измислувачи, стр. 10.

⁴³¹ Филип Амон, За еден семиологиски статус на ликот, цит. дело, стр. 267.

малку фабрики и рудници. И почнале да се преселуваат од една во друга земја. И да се мажат меѓу себе...⁴³²

Идентични се и приказните во наративната единица со наслов *Најпреварије ио будалашијини* во кои како раскажувачи се јавуваат четворицата главни јунаци. Тој принцип на генерирање приказна во приказна го забележуваме во фабулата за мангупот Црчко којашто ја раскажува Маџар, во наративната конструкција за деветте мали зајачиња на Златче (=Златокосата), во измислената приказна за важниот полицаец Дртко и во наративната секвенца на Вице (=Точакот) за кафето со сол.⁴³³ Станува збор, всушност, за импровизиран наративен дискурс, односно за „набрзина“ смислени минијатурни раскажувачки единици. Тие се дел од целокупната наративна програма на романот „Умните измислувачи“ и се вклопуваат во глобалниот дискурс со една основна карактеристика - тие се продукт на магичната детска фантазија. Сета предикативност во романот, впрочем, е базирана токму врз таа мошне продуктивна детска имагинација, така што ваквите минијатурни раскажувачки единици мошне функционално се интегрираат во глобалниот наративен тек. Меѓутоа, треба да се потенцира дека не станува збор за наративни секвенци за кои би можело да се каже дека ја играат улогата на „макета“ на глобалната наративна шема. За нив не може да се рече, значи, дека се „минијатурен роман во роман“, туку овие приказни само го надградуваат глобалниот текст, тие се (ако може така да се каже) приврзоци на основната наративна структура на овој роман.

Во слична функција е поставена и наративната секвенца со детските театарски претстави.⁴³⁴ Тоа се сцени во сцена, слики во слика, дискурс во дискурс, минијатурни наративни програми во глобалната наративна програма, драми во роман. Ваквата „длабинска“ структурна поставеност на одделните раскажувачки единици овозможува да се искристализира една претстава за тридимензионалност во рамките на глобалниот наративен дискурс.

6. Дидактика

Неколку сегменти од романот „Умните измислувачи“ може да се подведат под детерминантата - дидактички раскажувачки единици. Нивната квантитативна застапеност не е обемна поради тоа што целта на ваквите наративни дидактички места е да бидат ефективни, да ја извршат својата основна функција, а тоа е да подучат, да му понудат на читателот информации (=податоци) на таков начин што тие ќе станат лесно приемливи. Основната причина за нивното квантитативно минимизирање е тоа што во романот упорно се инсистира на една функционална ненаметлива дидактичност. Тоа значи дека она што се нуди како материјал за „учење“ треба да биде презентирано на привлечен начин, а не да биде наметливо, здодевно и обемно. Тие (воспитно-)образовни принципи се умешно инкорпорирани во дидактичките сегменти на романот.

Како што веќе кажавме, нема многу такви места во романот. Колку за илустрација ќе елаборираме некои од нив. Таков наративен сегмент со дидактички елементи е дијалогот меѓу четворицата јунаци кога Вице раскажува за убавините на Охрид. Мошне ненаметливо преку разговор се даваат податоци за Езерото и за градот:

...Такво убаво езеро нема никаде во светот. Охридската боја на водата е најубава... Охрид прво и прво, е многу сѝар град и во него можат да се посејат најубавите нешта... На пример, големата кука на ученојќо семејство Робевци, ишоа сѝе убаво изградени куќички со чарџаци, ѝа...

⁴³² Умните измислувачи, стр. 109.

⁴³³ Исто, стр. 142-144.

⁴³⁴ Исто, стр. 89-94.

- Тоа се вика архииџура - се џофали Цаки.
- Е, не се вика архииџура, џуку архи - џек - џура - ја џоџрави Злаџче...
- Слушајџе сеџа за џреубавиоџи Охрид - џи џрекинав. - Има и сџоџиџици мали и џоџолеми црквички и манасџиџири. Светџи Наум и Светџи Јован Канео се најџознаџиџи. Оџ сџџе краџиџџа на светџоџи доаџааџи за џа џи виџаџи овие наши убави манасџиџирчиња.

- Но, и џасџџрмкиџџе им биле убави - се вклучи Злаџче...⁴³⁵

Ваквите наротивни делови во романот се карактеризираат со едноставност токму поради нивната функција. Со оглед на фактот дека „Умните измислувачи“ е роман за деца и млади, дидактичките сегменти имаат двојна улога. Прво, да учествуваат во структурата на глобалната наротивна програма и второ, да ги едуцираат оние за коишто првенствено е наменет романот. Со аналогни функции се и наротивните сегменти за камилите⁴³⁶, за телескопот, за ѕвездите и за планетите⁴³⁷ и слично.

7. Нефункционални наротивни дублети

Дискурсот подразбира врзан текст во кој одделните елементи функционираат како еден добро организиран јазичен систем. Секој сегмент на дискурсот има своја функција, односно улога, и какво и да е поместување (изоставени делови, повторувања, измешан редослед на составните елементи, непотребни дигресији итн.) на функциите на деловите доведува до појава на аномалии, односно дефекти во дискурсот. Тоа, секако, подразбира негова „нечитливост“ во одредени сегменти и создавање пречки (шумови) во комуникацијата меѓу адресантот (авторот) и адресатот (читателот). Таквите шумови (тоа е сосема логично) негативно влијаат врз квалитетот на комуникацијата.

За романот „Умните измислувачи“ би можело да се каже дека таквите дефекти (пречки, шумови) се сведени на минимум и делото навистина мошне функционално комуницира со читателот (адресатот). Меѓутоа, забележлив е во неколку наврати извесен непотребен (значи нефункционален) ретроактивен наротивен тек во неговиот дискурс. Станува збор всушност за, според нас, непотребни (значи излишни) повторувања на сегменти од раскажувањето кои ги нарекуваме наротивни дублети. За да се има појасна претстава за што се зборува, ќе наведеме два такви примери.

Во наротивната единица со наслов *Иџриџџе* имаме ваков раскажувачки сегмент:

Секоџаш џобедував со џамлиџџџе. Иџравме на џар и имав џарено цело кесе џамлиџи. Ги криев од мајка ми. А џаџџко ми ми носеше сџ некои нови коњаџи. Коњаџ е најџобраџџа џамлиџа коџа не се џава никоџу... Со браџџучед ми Боби решиџме да џи криеме во една сџара саксиџа со џеџе во двороџи.

- Овде нема да ни џи најџаџџи - исџраџувачки џџврдеше Боби.

- Добро. Па, и да ни џи најџаџџи, друџи ќе сџечалиме.

Не ни џи џронаџџоа. Така собравме џве џолни џеси со џамлиџи. Бев мноџу џреџизна со џамлиџџџе. А како и џа не сум коџа цело џоџладне дома веџбав на џеџџихоџи. На неџо имав замислена шлаџка. Веџбав со деноџи и не ми беше вооџиџџо 390деџно.⁴³⁸

Во наротивната единица, пак, со наслов *Таџниџџџе* се среќаваме со семантички идентичен наротивен исказ:

⁴³⁵ Исто, стр. 82.

⁴³⁶ Исто, стр. 99.

⁴³⁷ Исто, стр. 196-197.

⁴³⁸ Исто, стр. 28.

„Ми немаше еднаков во џамлии во маалојќо... Ни сама не знам како можев да бидам џолку џреџизна со нив. А можеби џоа беше џоради џоа иџќо скоро џо џел ден вежбав сама на џејќихојќ од дневнајќа соба... Мајка ми мноџу се луџеше џоради џамлииџе... Зајќоа морав некаде да џи кријам. Тајќо ми не ме караше џоради нив, а ми носеше сѐ некои нови и нови коњаџи... Требаеше само да смислам каде ќе џи чувам... Додека се двоумев каде да џи сокријам џамлииџе, влезе брајќуџед ми Боби и џо виде кујојќ џамлии.

- Еј, колку си карила. Каде ќе џи чуваи? - ме џраша.

- Не знам.

- Јас знам. Надвор, во саксиџе со џвеќиња. Ќе им речеме дека јас и џи ќе џи џолеваме со вода и џака нема да ни џи џронајдајќ.⁴³⁹

Дури и помалку внимателниот читател и без вакви посочувања ќе ги забележи ретроспекџиите во дискурсот. Повторувањата се очигледни и на формален и на содржински план. Зошто се јавуваат вакви повторувања и дали на глобалната наративна програма тие џ се неопходни, односно дали се функционални?

Согледувајќи го контекстот во кој се јавуваат овие сегменти, не успеавме да најдеме каква и да е причина за ваквото дублерство во раскажувањето. Поточно речено, и кога би се отфрлил повторениот сегмент, дискурсот не само што нема да изгуби, ами ќе бидат елиминирани од него здодевните непотребни повторувања. Тоа значи дека овие повторени делови се навистина нефункционални. Нивното повторно појавување само го обременува дискурсот со излишности. Сметаме дека станува збор за недоволна внимателност при конструирањето на раскажувачката структура. Ваквата констатација, несомнено, ја потврдува и вториот пример.

Во делот *Лейќниој расџусџ* се води ваков дијалог за имињата:

Во Гевџелиско има село џо име 'Прџејца' - рече Злајќче.

Како им џеќнуваајќ да им сџаваајќ на селата џаќви срамни имиња? - џрашував....

... - Посџојајќ и смешни имиња на луѓе. На џриме: Трендафилка, Темјанушка, Лимонка, Перуника, Љуџа, Венера, Исџок... - џочнав да редам.

- Кумовиџе им биле некои чудни луѓе - рече Маџар.

- Мојата баба се вика Славјанка. Тоа име е мноџу рејќко. За малку мене ќе ме крџеле џака, но мајка ми не се соџласила - раскажуваеше Злајќче.⁴⁴⁰

Во наративната единица *Новородени дечиња* читаме нешто слично:

Посџојајќ и мноџу смешни имиња - се смешкаше Маџар.

- Кажу некои оу нив - му рече Злајќче.

- Љуџа, џа на џриме Лимонка... Ружка... Лоза - се клеџиџеше Маџар.

- Само женски имиња кажувати. Има и машки смешни имиња. На џриме: **Билко, Цвејќен, Бисер, Исџочник - му враќаше Цаќи.**

- Како можати џаќви смешни имиња да им сџаваајќ на луѓејќо? - џрашував.

- Така. Едносџавно. Саќајќ да бидати џоинаќви оу друџиџе, а џриџоа џравајќ џолемни смешки - се џоднасмевнуваше Маџар.⁴⁴¹

И овде, како и во првиот пример, се очигледни повторувањата за кои не може да се каже дека имаат некаква функција. Фактот што и експликаџиите и изведените импликаџии од двата повторени делови би биле еднакви, доволно говори за тоа дека не станува збор за некакви функционални наративни дублети, туку само за одредени аномалии во наративната програма.

⁴³⁹ Исто, стр. 166-167.

⁴⁴⁰ Исто, стр. 134.

⁴⁴¹ Исто, стр. 180-181.

8. Детскиот свет - глобален хронотоп

Не се непознати во современата македонска книжевност реминисценциите од детството како творечка постапка - и во поезијата, и во прозата и во драмата. Меѓутоа, во романот „Умните измислувачи“ на Виолета Мартиновска реминисценциите (поточно, функцијата на менталниот сетинг) се глобален наративен сегмент. Детскиот свет е, всушност, наративниот столб на овој роман за деца и млади. Така, со својата основна наративна програма, ова дело станува поблиско, почитливо, поприемливо за младите читатели. Леснотијата со која се раскажува има функција да ги забавува оние што го читаат. Но, како што покажавме, романот и едуцира. Ненаметливо. Тоа се, всушност, и неговите најзначајни вредности (забавува и едуцира) со што дискурсот ја покажува сета своја практична функционалност.

ДОПИРОТ НА КРАЈНОСТИТЕ

(Иницијацијата и естетиката во пролетните обредни песни)

1. Песната или обредот?; 2. Иницијација; 2.1. Женска иницијација во македонските пролетни обреди; 3. Естетската вредност на обредните песни; 4. Симбиоза.

1. Песната или обредот?

Чиј е приматот кај обредните песни (песните обредни!) - на песната или на обредот, на поетската естетика или на ритуалот, на играта или на креативното стихотворие? Се загубила ли поетската инвентивност за сметка на ритуалните игри или, пак, обредните чинови надвладаат над строфите, над стиховите, над постојаните епитети, над метафорите во фолклорниот поетски јазик? Дали ритуалот е (во прв план) над песната или песната е (во прв план) над ритуалот? Дали песната ја загубила својата естетска (уметничка) вредност за сметка на обредот?

Проблемот што го поставуваме не е нов. За тоа сведочат многубројните искажувања на наши еминентни проучувачи на фолклорното богатство. Но, сметаме дека прашањето заслужува особено внимание поради тоа што зафаќа еден мошне интересен сегмент - раѓањето на песната, но и раѓањето на обредот. Две крајности кои, на прв поглед, не се поднесуваат, но и две крајности кои, на втор или на трет... поглед, се надополнуваат.

Сите проучувачи на народната поезија се согласуваат дека обредните песни спаѓаат меѓу најстарите народни песни и тоа, пред сè, поради нивниот синкретички карактер. *Македонските обредни песни се наши најстари песни*, вели Кирил Пенушлиски.⁴⁴² Нивна основна карактеристика е, секако, поврзаноста односно нераздвојноста од обредот. *Обредните песни се строго поврзани со одделни народни обичаи и обреди, иако се лирски по својот општи карактер и тон. Тоа е нивната општа карактеристика*, додава Пенушлиски.⁴⁴³

Марко Китевски потсетува дека при создавањето на овие песни, покрај ритуалот, се водело сметка и за убавиот збор: *Обредните народни песни се поетски сосстави кои најчесто се неразделен дел од обредот. Поради тоа, освен за убавиот збор, овде се води сметка и за некои други функции на песната*.⁴⁴⁴

Нашиот предизвик е да се покаже конкретно колку простор и колкаво значење во таа симбиоза меѓу ритуалот и уметноста на зборот зазема песната, а колку обредот. Ќе се обидеме да го одгатнеме ова прашање со помош на елаборацијата на женската иницијација во пролетните обредни песни и преку демонстрирање на уметничките/ естетските/ поетските вредности на неколку бисери од редот на овие наши лирски народни песни.

2. Иницијација

Иницијацијата е еден од најстарите обреди чија цел е да се воведат единката/ индивидуата од понизок во повисок статус во заедницата, од едно во друго рамниште, од едно на друго ниво во општеството. Во Речникот на симболи поимот „иницијација“ вака се детерминира: „Иницирањето (упатувањето во некаква тајна) значи усмртување на одреден начин, предизвикување смрт. Но, смрт која се смета за излез, отворање на врата низ која се влегува на друго место. По излегувањето следува влегување... Иницијацијата смрт не е физиолошка, тоа е смрт во однос на

⁴⁴² Во предговорот кон „Обредни и митолошки песни“, Македонска книга, Скопје, 1968.

⁴⁴³ Исто.

⁴⁴⁴ Марко Китевски, Македонска народна лирика - обредни песни, Култура; Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 1997, стр. 10.

светот, преовладување на световниот живот. Новиот член, се чини, доживува регресивен процес, неговото повторно раѓање се споредува со враќањето во фетална состојба, во мајчината утроба. Тој, всушност, навлегува во темнина, но темнина која токму него го засега и која може да се спореди со темнината во мајчината утроба, а во поширока смисла тој навлегува во космичката темнина. Секој обред на иницијациско умирање се состои од посебни постапки. Кандидатот може да биде сместен во гроб ископан за него, покриен со гранки, попрскан со прашина од која тој побелува како мртовец...“.

Во Речникот на Милан Вујаклија поимот иницијација (лат. *initiatio*: воведување, упатување, посветување во нешто) се определува како „обредно воведување на девојките или момчињата во заедницата на возрасните; обреди за такво воведување, кои подразбираат упатување во тајните и законите на заедницата“.

Џејмс Фрејзер во својата „Златна гранка“ го објаснува обредот карактеристичен за многу племиња кој се состои во одвојување на девојките во пубертетот и тоа по неколку години. „Во Нова Ирска девојките се држат затворени четири до пет години во темни кафези и не им е дозволено да застанат со нога на земја... Во Кабади, предел во британска Нова Гвинеја, ќерките од поглавицата кога ќе наполнат дванаесет или тринаесет години, се држат затворени во куќата по две или три години; за тоа време не им е дозволено да излезат од куќата под каков и да е изговор, а куќата е така сокриена што сонцето не може да допре до девојката... Кај Индијанците од племето Глингит или Колош, во Алјаска, кога кај девојката ќе се појават првите знаци на полова зрелост, ја затвораат во мала колиба или кафез кои биле потполно затворени, а се оставал само мал отвор за воздух. Во тоа темно и валкано живеалиште девојката морала да остане една година без оган, без друштво и без движење. Само нејзината мајка и една робинка можеле да ѝ носат храна“. Фрејзер наведува многу вакви примери кои, секако, потсетуваат на иницијацијата, односно одвојувањето на единката со цел да се доведе пред искушенија кои треба да ги надмине за да може да влезе во повисокиот статус во заедницата.

Остатоци од вакви иницијациски обреди среќаваме и во нашите календарски обреди при кои се пеат песни. Се разбира, издвојувањето на единката не трае толку долго и се врши во текот на изведувањето на обредот, но аналогијата е очигледна.

2. 1. Женска иницијација во македонските пролетни обреди

Ако во зимските обреди (Коледе) е доминантна машката пубертетска иницијација, за нашите пролетни обреди е карактеристична женската иницијација. Ќе ги разгледаме посебно остатоците од ваквите ритуали и тоа во лазарските и во велигденските обреди.

Издвојување на една девојка од групата среќаваме во лазарските обреди. Лазарските песни ги пеат девојки во групи кои одат од куќа во куќа. Во Зборникот на Миладиновци се наведува: *Тој ден... се собираат девојките по махали и најравјеј една од нив невеста. Кога ќе срејат на и'и обиколисват и ѝејет секому по возрасија му... Тој дават иари на невестата која му целива р'ка.*⁴⁴⁵ Ваквото издвојување на една девојка од групата и давање на поинаков статус од постојниот (девојка преправена во невеста), секако, претставува еден вид иницијација, односно девојчето во пубертет се воведува во повисок статус во заедницата. Во прилог на ваквата теза е и тврдењето на Шапкарев дека станува збор за „млади моми на возраст од 12-13 години“. Аналогијата со примерите од Фрејзер е очигледна, се разбира со таа разлика што овде станува збор за обредно (игра), а не за вистинско издвојување

⁴⁴⁵ Димитрија и Константин Миладиновци, Зборник на народни песни, под редакција на Харалампие Поленаковиќ и Тодор Димитровски, Македонска книга, Скопје 1983, стр. 497.

кое би траело по четири-пет години. Токму затоа и тврдиме дека ваквите обреди се остатоци од некогашните вистински ритуали на иницијација во кои единката била ставана пред разни искушенија кои морала да ги совлада за да влезе во редот на возрасните. Кај лазарските групи, во некои краишта во Македонија, има една девојка која се вика „танчарка“ (значи издвоена од групата, поинаква) која ги собира парите, што секако потсетува на невестата од лазарските групи во Струга и Струшко.

Како што наведува Кузман Шапкарев, на Велики четврток малите моми замесувале за првпат тесто кое заедно со црвените јајца го носеле во црквата за таму да преспие додека се читале евангелијата. Со тој квасец по празникот замесувале леб. Овој обичај исто така асоцира на еден вид иницијација. „Малите моми“ се ставаат пред проблем/ препрека/ искушение (да замесат леб за првпат) и со надминувањето на искушението влегуваат/ се воведуваат во редот на возрасните, односно се менува нивниот статус во заедницата.

Во рамките на велигденските обреди и песни влегуваат и обредите „Маски“, „Делџо“ и „Не русајте, не прусајте“ кои, како што наведува Целакоски,⁴⁴⁶ се изведуваат во селата во Дебарца.

Од вториот ден на Велигден (понеделник) па до саботата, во Дебарца се изведуваат разни аграрно-магиски претстави и игри при што се пеат обредни песни кои претставуваат одреден вид баење и пророкување со мошне дамнешен магиско-ритуален карактер. Во овие игри најилустративно се покажува синкретичкиот карактер на обредите за време на празниците. „Во Дебарца - наведува Целакоски - многубројни се и разновидни изведбите што ги ставивме под општ поим - маски. Ваквиот наслов го избравме, затоа што скоро сите велигденски драмски претстави сврзани се со маскирање на одредени лица. Меѓутоа, под зборот маски се подразбираат животни - маски, кои се имитираат при обредите. Самиот термин случајно се поклопува со маскирањето“.⁴⁴⁷

Вакви игри и денес се изведуваат во Дебарца. На една постара жена на главата и по телото ќе ѝ наределе колани од цвеќе. Вака накитената жена се викала маска (се мисли на животното маска). Средсело се собирала колона од девојки. Пред нив со треска во рацете оди накитената жена. Од двете страни на девојките стојат омажени жени, исто со трески во рацете. Ваквата колона ги обиколува селските улици. Сите девојки што се во колоната претставуваат маски. Жените што ги вардат девојките пеат:

- Низ село маски врвеја,
уздите им се влечеја!
и, и, и, и, и! (’ржат маските).
- Низ село маски играја,
уздите им се влечеја,
по калдрмите свечеја!
и, и, и, и, и! (’ржат маските).

Момчињата кои се застанати од страна на улиците имаат задача да ги „потковаат“ маските, односно да грабнат некоја од девојките. А девојките подзастануваат патем, ги собуваат чевлите, изигрувајќи дека се маски, та им испаднале плочите. Притоа, момчињата се обидуваат да го пробијат сидот од жените и да грабнат некоја девојка. Жените ги бранат девојките со треските и момчињата често излегуваат од дуелот со раскрвавени лица.

Сличен обред е и изведувањето Делџо. Една стара жена се преоблекува во парталава машка облека. Наместо капа на главата става ’рѓосано и изрушено тенцере. Наместо пушка, на рамото обесува ластегарка, а в раце зема еден стап кој

⁴⁴⁶ Наум Целакоски, Дебарца - обреди, магии и обредни песни, Студентски збор, Скопје, 1984.

⁴⁴⁷ Исто, стр. 172.

го става меѓу нозете и кога оди по патот со него имитира фалус. Како и маската, и Делџо го кителе со разни цвеќа. Делџо оди напред, по него, како кај маските, одат девојките, а на крај оди групата со жени. Ваквата колона оди по селските улици, а ергените се обидуваат да грабнат некоја од девојките, но Делџо ги брани. Ако, пак, Делџо види некоја убава девојка или жена на улица, а која не е во поворката, мавтајќи со стапот ќе се затрча кон неа, ќе се обиде да ја грабне и да изврши сексуален чин. Тогаш девојките и жените од поворката пеат:

Играј Делџо играј,	од магаре попрат,
свекорот ти иде,	тебе широк колан!
голем пешкеш носит,	Играј Делџо играј,
од магаре плочи,	свекорот ти идет,
тебе жолти чевли!	голем пешкеш носит,
Играј Делџо играј,	од магаре узда,
свекорот ти идет,	тебе товар азно!
голем пешкеш носит,	

Девојките и жените кои учествуваат во Делџо ја пеат само оваа песна сè до завршувањето на играта.⁴⁴⁸

Обредите „Маски“ и „Делџо“ се доста слични меѓу себе. И во двата случаи девојките се одвоени и се наоѓаат во „круг“ што го прават жените кои ги бранат девојките од момчињата. Тоа значи дека девојките сè уште не се подготвени да влезат во редот на жените, односно во редот на возрасните. Поточно речено, тие сè уште не се „потковани“ за тоа, а тоа „потковување“ во овој обред е задача на момчињата, како што наведува Целакоски. Ваквата процесција низ селото во која учествуваат „затворените“ девојки е еден вид ритуална иницијација. Девојките се соочуваат со реалниот, вистинскиот свет на возрасните, а како поткрепа на ваквото тврдење ќе го споменеме фактот што некое од момчињата ќе успее да извлече девојка од процесјата, односно да ја „поткова“. Обично се случувало таа девојка подоцна да му стане жена. Исто така, имитирањето на сексуалниот чин од страна на Делџо и тоа со некоја девојка имплицира дека станува збор за иницијација, воведување на девојките во редот на жените, односно менување на статусот на девојките во заедницата.

Елементи на женска иницијација среќаваме и во обредот „Не русајте, не прусајте“.⁴⁴⁹ Во два реда, лице спрема лице, се редат девојки и жени. Во еден ред се девојките, во другиот жените. Тие се фатени рака за рака со по едно шамивче. Пеат песна во дијалоска форма:

Девојките: Што русате, што прусате?
Жените: Си русаме, си прусаме едно малој моме.

Последната жена од редот со девојката од спротивната страна, со едната рака фатени, врват над целиот ред и доаѓаат најнапред, на првото место. Песната продолжува:

Девојките: Ви дадовме, ви дадовме
најлошото моме
Жените: Ви зедевме, ви зедевме
најарното моме
Девојките: Во главата имат, во главата имат
еден кутел вошки
Жените: Ќе миеме, ќе чистиме
ќе го исчистиме

⁴⁴⁸ Исто.

⁴⁴⁹ Исто.

Така со песната ќе се „украдат“ сите девојки и на крај остануваат последните две девојчиња. Понатаму се пее:

Девојките: Не русајте, не прусајте
до два гребенара

Жените: Си русаме, си прусаме
до два сејмена

Девојките: Ќе ви дајме, ќе ви дајме
црвливо кучиште

Жените: Ќе си јајме, ќе си јајме
од рудоно јагне.

Девојките: Ќе ви дајме, ќе ви дајме
од пепел погача.

Жените: Ќе си јајме, ќе си јајме
од белоно брашно.

На крај и последните девојки се префрлаат кај жените и сите повторно застануваат како во првобитната положба. Тогаш земаат едно малечко дете и го префрлаат на раце сè до почетокот на редот. Потоа детето го спуштаат на земја и му даваат црвено јајце со благослов јунак да израсне.⁴⁵⁰

Целакоски тврди дека оваа игра претставува химна за воведување во живот на девојките. На почетокот од оваа „игра“ постојат две групи. Едната група ја сочинуваат девојки, а другата група жени. Во текот на обредот девојките една по една преминуваат во групата на жените, што значи дека тие го менуваат својот општествен статус - од девојки стануваат жени. Детето што на крајот од играта го предаваат од рака в рака е симбол за искушението што девојките мора да го пребродат при овој обред, а секако и искушение што ги чека кога ќе го променат статусот во заедницата, односно кога ќе влезат во брак и кога ќе станат жени. Јајцето со кое го даруваат детето на крајот од обредот е секако симбол на плодноста која на девојките ќе им биде неопходна во повисокиот статус, односно во бракот.

Се разбира, овие ритуали на иницијација кои сè уште се изведуваат на нашиве македонски простори се многу далеку од примерите кои се наведени во „Златна гранка“ на Фрезер. Сепак, очигледно е дека станува збор за остатоци од такви и слични ритуали кои нашите предци ги изведувале од дамнина.

3. Естетската вредност на обредните песни

Факт е дека обредните песни се составен дел од обредот, односно дека тие се сраснати со обичаите, но секако е значајна и нивната естетска, или уметничка вредност. На преден план, барем во минатото кога се појавувале/ создавале овие песни, секако била нивната функционалност во обредот, но не може да се тврди дека обредните песни немаат никакви уметнички вредности. Напротив, овие песни, како целокупната наша народна поезија впрочем, имаат завидни уметнички вредности.

За естетската страна на обредните песни се изнеле повеќе проучувачи на овој дел од нашето фолклорно богатство. Кирил Пенушлиски наведува: „...ако теоретски не постои пречка: појавата, првите фази и создавањето на обредната поезија да се поврзат со општата синкретска состојба на поезијата, ќе биде јасно дека во почетокот естетската страна и изразноста на обредните песни била безначајна и дека со време и постепено таа се зголемувала за сметка на самиот обред“.⁴⁵¹ Томе Саздов, пак, за уметничката вредност на обредните песни вели: „...обредните песни имале и естетска функција - тие ги украсувале обредните свечености, вообличувајќи

⁴⁵⁰ Исто.

⁴⁵¹ Во предговорот кон „Обредни и митолошки песни“, Македонска книга, Скопје, 1968 година.

ја животната содржина во уметничка форма, внесувајќи празничност и веселба во народниот живот“.⁴⁵²

Како што веќе спомнавме, Марко Китевски потсетува дека при создавањето на овие песни се водело сметка и за убавиот збор.⁴⁵³ Во истата книга, Китевски го наведува и ставот на Михаил Арнаудов кој вели дека во овие песни „треба да гледаме не проста забава, како при многу други видови песни, не само израз на една чисто естетска потреба, но и израз на животните чувства и желби...“. Ваквиот став секако укажува на тоа дека обредните песни имаат своја уметничка/ естетска вредност која не е за потценување.

Ќе се обидеме ваквите тврдења да ги илустрираме со интерпретација/ толкување на неколку примери од нашите обредни песни. Целта е да се покаже умешноста на нашиот човек во редувањето на зборовите во овие бисери од нашиот фолклор, што секако зборува за тоа колку кај нашите предци била голема вербата во силата на зборот. Иако неуки, тие биле свесни за она што евангелистот Јован го кажува на почетокот од своето Евангелие: „Во почетокот беше Зборот, и Зборот беше во Бога, и Бог беше Збор... Сè стана преку Него и без Него ништо не стана, што постана... Зборот стана тело...“.

Во лазарската песна „Овде дворје метени“ ги среќаваме епитетите кои се карактеристични за народната поезија: (дворје) метени, (момок) посвршен, (вино) црвено, бела (пченица), љута (ракија). Стилската фигура *анафора* ја има во првиот и вториот, четвртиот и петтиот и шестиот и седмиот стих - овде/ овде; ова/ ова; чекат/ чекат. Драгиша Живковиќ⁴⁵⁴ наведува дека ваквите повторувања на почетокот на стиховите (анафора) се карактеристични особено за лирската поезија, а веќе спомнавме дека обредните песни спаѓаат во групата на македонската народна лирика.

Лазарската песна „Угрејале две сонца, е Лазаре“ ја изведува компарацијата: „две сонца = два сина“ и тоа во стилот на словенската антитеза (не ми беа две сонца, е Лазаре/ тук ми беа два сина, е Лазаре). Рефренот (е, Лазаре) на крајот од секој стих ја наметнува мелодичноста на песната, го одредува нејзиниот ритам. Во песната среќаваме и ваков стих: „Играло се, Лазаре, пејало се“ што упатува на врската меѓу самиот текст на песната од една и обредот од друга страна, односно ја потенцира обредната функција на песната.

Компарацијата како стилска фигура се јавува и во велигденската обредна песна „Извишило ми високо борје“ и тоа градена врз истиот принцип на словенската антитеза како во претходната песна. Капките крвави ја симболизираат чесната причесна (Тие не биле капки крвави,/ туку ми биле чесна причесна). Во песната забележлива е и градицијата: ај на борјето ветки поројни,/ ај на ветките лисје широки,/ ај на лисјето капки крвави. Синтагмата „високо борје“ од првиот стих не е случајно избрана, туку е во функција на описот на чесната причесна како нешто високо, нешто што е возвишено, нешто што е сакрално.

Една од поважните карактеристики на народната поезија е дијалогот. Оваа особеност ја среќаваме и во обредните песни. Така, во песната „Велигден море, Велигден“ се води дијалог меѓу оние што празнуваат од една и самиот празник од друга страна. Тоа што на празникот (Велигден) му се припишуваат антропоморфни својства (тој зборува) секако е показ за тоа со каков пиетет приобале луѓето кон изведувањето на обредите и славењето на празниците. Ваквата постапка на градењето на песната во теоријата на литературата е позната како персонификација. Во песната среќаваме и повторување на синтагмата „три дни“. Бројот три, меѓу

⁴⁵² Томе Саздов, Македонската народна книжевност, Култура, Скопје, 1988, стр. 54.

⁴⁵³ Марко Китевски, Македонска народна лирика - обредни песни, Култура, Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 1997, стр. 10.

⁴⁵⁴ Драгиша Живковиќ, Теорија книжевности са теоријом писмености, Београд, 1988, стр. 81.

другото, го симболизира и Светото Тројство, што е основен постулат во христијанската религија. Не случајно ваквата особина ја среќаваме во оваа песна, зашто Велигден е најголемиот христијански празник. Во првата строфа од оваа велигденска песна имаме градица: со нога не те игравме,/ со уста не те пеавме,/ со очи не те видовме.

Римата не е карактеристична за народната поезија, но во ѓурѓовденската песна „Ајде на билје, бела Билјано“ се забележува внатрешно преклопување во стиховите и тоа на фонолошко рамниште, со што се создава созвучност на самата песна:

Ајде на билје, бела Билјано
ај (ил)лј де ед (ил)лј ја

Како лирски паралелизам во песнава имаме палилогија (повторување на исти зборови или синтагми на крајот од еден и на почетокот на следниот стих): билје да бериш *сѝадо да крмиш*,/ *сѝадо да крмиш* **стадо братово**,/ **стадо братово**, од брат Јанкула. Целата песна е градена врз дијалог, што е, како што веќе спомнавме, особеност на нашата народна поезија. И во оваа песна, текстот ја дава врската меѓу самата песна и обредот: „билје да бериш стадо да крмиш“ и некаде при крајот на песната: „Билје набравме и си одиме“.

Во песната има и една невообичаеност од јазичен аспект. Заменката „таква“ е компарирана во „потаква“: и ти си таква уште *иошаква*. Во македонскиот стандарден јазик компарирањето е карактеристично за придавките (лесен, полесен, најлесен), но не и за заменките. Во песнава станува збор за иновативност (креативност) во создавањето на обредните песни, а поезијата секако дозволува вакво „јазичен престап“ (*licentia poetica*). Оваа особеност на песнава е мошне илустративна за тврдењето дека обредните песни си имаат свои естетски вредности.

Персонификација имаме и во ѓурѓовденската песна „Ни прела гора ни ткала“: са зима болна лежала... сама се гора облекла. Во песнава се јавува и компарацијата како стилска фигура. Место „зелени листови“ се употребуваат метафоричните синтагми „зелена долама“ и „зелено кадифе“. Ѓурѓовден е празник во кој се слави и се возвишува моќта на билките. Затоа во песнава се нагласува зеленото. Во Речникот на симболи за зелената боја, меѓу другото, се вели: „Зелената е боја на царството на билките кое повторно се потврдува... Зелената е будење на исконските води, зелената е будење на животот“. Токму затоа оваа песна се создала на Ѓурѓовден, а не на некој друг празник.

4. Симбиоза

Од наведениов обид за аналитички пристап кон неколку примери од пролетните обредни песни и од елаборацијата на женската иницијација сосема е очигледно дека при нивното создавање се водело сметка за функцијата на песните во обредот, но воопшто не се забораваа или не се запоставувала и нивната естетска страна. Обредната песна има своја структура, има свои елементи, свои особености со кои станува препознатлива. Тука во една симбиоза функционираат и песната и ритуалот. Тие не само што не си пречат меѓусебно, не само што не се ривали, туку напротив се дополнуваат еден со друг создавајќи вистинска драма. Крајностите се допираат и меѓусебно се надградуваат.

СИНТЕЗА НА ФОЛКЛОРНОТО И СОВРЕМЕНОТО ВО ЦИКЛУСОТ „МАРКО КРАЛЕ“ ОД БЛАЖЕ КОНЕСКИ

1. Генезата; 2. Марко Крале - турски вазал и епски јунак; 3. „Марко Крале“ - циклусот на Конески; 3.1. Традиција и иновација. Актуализација; 3.2. Песните; 3.2.1. Одземање на силата; 3.2.2. Стерна; 3.2.3. Кале; 3.2.4. Марковиот манастир; 3.2.5. Песја Брде (Епилоџ); 4. Зајрунување. Иницијација; 5. Глобална творечка посветба.

Циклусот „Марко Крале“ од Блаже Конески е составен од пет песни: „Одземање на силата“, „Стерна“, „Кале“, „Марковиот манастир“ и „Песја Брде“. Во првата фаза овој циклус го носел насловот „Стерна“, објавен во второто издание на збирката „Везилка“ во 1961 година. Тука влегле песните „Одземање на силата“, „Стерна“ и „Марковиот манастир“. Во подоцнежните изданија на поезијата на Конески⁴⁵⁵ циклусот е насловен како „Марко Крале“ со петте песни.

1. Генезата

Идејата за овој циклус постоела уште од 1956 година во Париз, но тој е оформен/ затворен многу подоцна. За ова Конески објаснува:

Циклусот за Марко Крале јас почнав да го реализирам негде предесет и седмаа година. Прво напишана, мислам 'Стерна'. Подоцна 'Одземањето на силата', уште подоцна. А неколку години подоцна 'Марковиот манастир'. По напишувањето на 'Стерна' и на 'Одземањето на силата', јас веќе имав некаква концепција за поголема целост. И знаев што би можел еден такав циклус да содржи. Дури, во некои од моите ноќеси јас имам крајко забележано некои теми, што треба најпому да се обработат. Но, можам да кажам дека и во тој случај темите се откриени во тек, во самиот процес. А бидејќи првите песни од циклусот за Марко Крале 'Стерна' и 'Одземање на силата' ги импровизирав и чувствував дека нешто сум постигнал, сејак нејкев да преминувам по некаков план кон обработка на другите делови од тој циклус. Подоцна чекав цели дваесет години дури тој се оформи. Што значи, не по намера да го завршам циклусот, ами по стимули што доведуваа со иста спонтаност да напишам и другите текстови во тој циклус, со каква што напишана првите, 'Стерна' и 'Одземање на силата'. Сега, по оној 'Епилоџ', тој циклус го сметам за завршен.⁴⁵⁶

Насловот на циклусот упатува на најголемиот епски јунак не само од македонското, ами и воопшто од јужнословенското фолклорно творештво - Марко Крале. Тоа имплицира дека генезата на песните од овој циклус треба да се лоцира во песните, легендите и преданијата за овој епски јунак. Значи, уште со насловот на циклусот Конески како да инсистира на укажувањето дека при создавањето („откривањето“ - како што објаснува тој) на овие песни се држел до традицијата, до фолклорот, до вековното народно творештво.

2. Марко Крале - турски вазал и епски јунак

Марко Крале е историска личност, но - како што наведува Пенушлиски - историските сознанија за него се мошне оскудни и непотполни.⁴⁵⁷ Роден е во 1335 година. Негов татко е Волкашин, еден од најугледните српски феудалци во рамките

⁴⁵⁵ Блаже Конески, Поезија, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1981 (Избрани дела во седум книги, книга прва); Блаже Конески, Собрани песни, Македонска книга, Скопје, 1987 и др.

⁴⁵⁶ Цане Андреевски, Разговори со Конески, Култура, Скопје, 1991, стр. 285-286.

⁴⁵⁷ Марко Крале легенда и стварност, приредил Кирил Пенушлиски, Мисла, Скопје, 1983, стр. 9.

на Душановата држава. За првпат Марко е спомнат во една исправа кога го посетил Дубровник како пратеник на Волкашин. Името му се среќава и во некои белешки и хроники од неговото време како син на Волкашин, а подоцна како крал. По загинавањето на Волкашин во Маричката битка во 1371 година, Марко ја наследил кралската титула, но бил принуден да ја признае турската врховна власт и да се обврзе пред султанот да му плаќа определен данок и да му дава воена помош. Државата на Марко Крале го зафаќала десниот брег на реката Вардар - од Шар Планина и албанските планини на северозапад до Костур на југозапад, со престолнина во Прилеп. Скопје и Охрид не му припаѓале на Марко, освен можеби привремено.⁴⁵⁸ Марко владеел од 1371 до 1395 година. За сето време на владеењето бил турски вазал. Загинал на 17 мај 1395 година, борејќи се на страната на Османлиите, во битката кај Ровиње, близу Крајова (Романија), против влашкиот војвода Мирчо.

За разлика од неговата историска улога, Марко Крале во песните, легендите и преданијата во основа е претставен како јунак кој се бори против ропството, против тиранијата, јунак кој најчесто застанува на страната на слабите и изнемоштените, јунак кој се бори за правдата, за слободата на својот народ. Ваквиот несооднос меѓу историјата и фолклорот во врска со ликот на Марко Крале сè уште не е докрај разјаснет.

Колку овој епски лик бил и сè уште е популарен на нашиве простори потврдуваат бројните народни песни за него. Бројката на она што досега е објавено и собрано како материјал изнесува над 1.500 народни песни за Марко Крале.⁴⁵⁹ Тука треба да се додадат и бројните преданија, легенди и приказни за овој епски јунак.

Во врска со карактерот на овој јунак во фолклорната традиција доволно е да го наведеме сублимираниот приказ на Пенушлиски:

Ако во целосї се земаїт предвид сїїе оние предїсїави за њоеїскиоїт лик на Марко Крале во македонскоїт народно њворешїво, шїїо се среќаваїт не само во иесниїе, њуку и во преданијаїт и кажувањаїт, њоѓаш на виделина се њојавува лик на јунак не 'без мана и сїрав', каков шїїо всушностї би њребало да изгледа секој идеализиран 'јунак над јунаци', њуку јунак кој е пред сѐ човек, како и сїїе друѓи луѓе, обременеїт и со њозиїивни и со неѓаїїивни особини, кој знае и да се уїлаши и шїїо има, речиси, њоедначво њолку мани колку и добродетїели. Очевидно е дека њоеїскиоїт лик на Марко Крале њосїеїено, во неѓовоїт мноѓувековно формирање во срединаїт на нашиоїт народ, ња и на друѓиїе јужнословенски народи, се вообликувал и менувал, веќе сїоред њодобиеїт на обичниїе луѓе, онакви какви шїїо во секојдневиїт можайт да се среїнаїт. Всушностї, може да се каже дека во Марковиоїт лик се инкорїорирани најважниїе добри и лоши сїрани на нашиоїт човек.⁴⁶⁰

Токму во ова искажување на Пенушлиски за карактерот на ликот на Марко Крале го гледаме поттикот на Конески да се зафати со создавање (или „откривање“) на песните од циклусот „Марко Крале“. Односно, во податокот дека тој е јунак со страв и со мана и пред сè човек како и сите други луѓе со свои позитивни, но и негативни карактеристики.

3. „Марко Крале“ - циклусот на Конески

Секоја песна од циклусот „Марко Крале“ има свое мото во форма на народна легенда. По потсетувањето за тоа што кажал фолклорот за мотивот што се обработува, продолжува кажувањето на поетот за тој мотив. Започнува, всушност, неговото гледање за тој мотив, односно следи авторовото дополнување на еден

⁴⁵⁸ Исто, стр. 11.

⁴⁵⁹ Исто, стр. 34-35.

⁴⁶⁰ Исто, стр. 13-14.

Иновациите ѓи внесува авїорої со санкција на колеќивои (се прейїолаѓа дека иїе насїанувааї и во самиої колеќив), при поїїојано сооднесување на иїе два факїора со факїорої на їтрадицијата. Не може да се mine и без иїаа санкција, заиїо їтрадицијата е жива и во колеќивои, како и во самиої авїор. Еден иїексї иїїо не ја одразува оваа закономерносї, односно во кој не нашле извесна рамноїежа сиоменайиїе факїори, може да прейїїавува инїересен експериментї, може да прейїендира на модерносї во буквална смисла на она иїїо се вика мода, но иїој иїексї нема да биде умейничка реализација.⁴⁶⁵

Го наведуваме во овој контекст и ставот на Јакобсон во врска со иновациите: *Човек кој чииа иїсна или ѓледа слика има јасна свесї за два слоја: за їтрадиционалної канон и за умейничкаїа иновација како оїсїїаїување оу иїој канон. Иновацијата може да се пообразбере, всуиносї, само врз поодоїаїа на їтрадицијата. Формалисїичкиїе исїражувања ни поїврдија дека иїоа е исїовремено зачувување на їтрадицијата, но и раскин со неа. Токму во иїоа се сосїои суиїинаїа на секое ново умейничко дело.*⁴⁶⁶

Во врска со темата што ја обработуваме од особена важност е уште едно искажување на Конески кое исто така е во врска со односот кон фолклорот:

*Уиїе оу самиїе почейїоци јас сум обраќал поѓолемо внимание на ѓворниої јазик и сум барал за неѓо просїор во сїихої. Сейак честїо самиої си се замислувам како човек иїїо їукуиїїо ѓо найуиїїил бреѓої на оралнаїа поейска їтрадиција. Во иїоа уверение ме заїврдува улоїаїа на имїровизацијата во моеїо иїишување, која не е мала.*⁴⁶⁷

Со песните од циклусот „Марко Крале“ се поврзува и поимот „актуализација“ кој е доста близок по своето семантичко јадро со поимот „иновација“. Поимот „актуализација“ може да се дефинира/ определи како освежување на исказот, односно исказот на некој начин да добие во својата експресивност со отстапување од рутинското изразување. Кај Конески станува збор за актуализација не на исказот, ами на мотивот, бидејќи како што објаснува Конески: *Моїивийїе на поезијата се веќе избројани. Но иїоа не прейїїавува никаква ѓраница во смисла на исцрїување. Силаїа на акїуализацијата објаснува зоиїїо иїе моїиви, оу Хомера па оу денеска, ни звучаї секоѓаи како нови и жизнени.*⁴⁶⁸

За циклусот „Марко Крале“ зборуваат и многу други критичари и теоретичари на литературата. Старделов меѓу другото вели:

*Поѓледнаїо надворешно, сийїе иїсни-поеми оу овој циклус имааї, без исклучок, како моїо фрагментї оу народни леѓенди, во кои е збиїа основнаїа поейска идеја на иїснаїа.*⁴⁶⁹; *А својата иїсна Конески ја наоѓа иїокму во леѓендаїа. И неа не ја зема само како поїїїик, їуку ја вѓрадува во својата соїсїивена иїсна.*⁴⁷⁰; *Со прочуенийїе свои иїсни/поеми: 'Болен Дојчин', 'Одземање на силаїа', 'Сїерна', 'Марков манасїир', 'Кале' и 'Песїо Броце', Блаже Конески, иїокму со својої поейски оїїї, реиїїелно придонесе за сломої на фолклорної маниризам и фолклорної регионализам присуїен доїоѓаи во нашаїа повоена поезија.*⁴⁷¹; *Блаже Конески во своїїе просїо фасцинанїни поеми... ѓи ослушнува леѓендиїе, иїе скаменейїи иїсни иїїо їрейератї во їемниїе вилаейїи, во їемниїе просїори на македонскої истїориско време и во нив и низ нив ѓи резимира крвавийїе їраѓи на колеќивниїе биїисувања, на колеќивнаїа свесї и сензибилиїейї, на*

⁴⁶⁵ Блаже Конески, Еден опит, цит. дело, стр. 142.

⁴⁶⁶ Роман Јакобсон, Огледи из поетике, Београд, 1978, стр. 126.

⁴⁶⁷ Блаже Конески, Еден опит, цит. дело, стр. 142.

⁴⁶⁸ Исто, стр. 149-150.

⁴⁶⁹ Георги Старделов, Одземање на силата : поезијата на Блаже Конески, Мисла, Скопје, 1990, стр. 157.

⁴⁷⁰ Исто, стр. 171.

⁴⁷¹ Исто, стр. 15.

колеktivниите чувствивања и доживелици на нашиот човек низ столетијата дамна пред нас, но и на нас денес низ тие дамнешни столетија.⁴⁷²

Зборувајќи за метафората во поетскиот говор на Блаже Конески, Кулавакова наведува:

...присутноста на метафориката на македонската народна поезија во уметничката се јавува како фактор на континуираноста на поетскиот развој.⁴⁷³

За овие песни на Конески се изјаснил и Александар Спасов:

...Мошне значајна мотивска група во поезијата на Б. Конески претставуваат оние песни во кои се прелева митската, легендарната со сегашноста...⁴⁷⁴

Со забелешката дека за овој циклус на Конески се искажале голем број еминентни проучувачи на неговото дело, потсетуваме уште еднаш на искажувањето на Вангелов за песната „Одземање на силата“, а кое би можело да биде релевантно и за сите песни од циклусот:

Во стихуваната обработка на преданијата за губењето на силата како и во преданијата, на прво место се дава сликата на јунакот со најчовечка сила како и чинот на Господ кој ја редуцира тата сила. Неговото право и побуди да го стори тоа воопшто не се одведуваат под расчленување. Во песната Одземање на силата на Блаже Конески, најрелигиозно, не се развива и не се реинтерпретира тоа сите. Слободно може да се рече дека тата почнува таму каде што завршуваат усните преданија.⁴⁷⁵

3.2. Песните

Петте песни од циклусот „Марко Крале“ ги врзуваат меѓусебно повеќе елементи/ категории. Пред сè, тоа е епскиот јунак Марко Крале, потоа нивната структура (легенда - песна), надградувањето на традицијата (иновација - актуализација), мотиви од фолклорот, борбата против зло/ лошотијата, дијалогот (поточно монологот) што во нив го води лирскиот субјект и неговата болка, филозофската обоеност на поетскиот исказ, лирскиот субјект како губитник во сите песни, самотијата, тагата, гневот, гревот, совеста итн. Тоа се аргументите кои одат во прилог на тезата дека станува збор за кохерентна поетска целина.

3.2.1. Одземање на силата⁴⁷⁶

Подлогата за оваа песна е познатиот мотив од нашата фолклорна традиција за одземањето на силата на Марко Крале. Овој мотив го среќаваме во легендите, но и во народните песни. Како мото на песната се наведува токму таа „народна легенда“ кога Господ преправен во просјак, со торба во која ја збрал сета тежина на земјата, му ја одзема силата на Марко Крале и му остава само третина од неговата јуначка сила. Според Пенушлиски,⁴⁷⁷ преданието во Зборникот на браќата Миладиновци е најстариот запис за губењето на Марковата сила.⁴⁷⁸

Меѓу бројните народни песни со овој мотив ја издвојуваме песната „Крале Марко ја губи силата“. Гане Тодоровски тврди дека автор на оваа песна е ресенчанецот Трајко Китанчев, а тоа го потврдуваат и многу други автори (Арнаулов, Пенушлиски, Вангелов). Како народна песна Китанчев ја објавил во 1889

⁴⁷² Исто, стр. 16.

⁴⁷³ Катица Кулавакова, Стапка и отстапка, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 27.

⁴⁷⁴ Цитирано според книгата: Атанас Вангелов, Литературни студии, Мисла, Скопје, 1981, стр. 118.

⁴⁷⁵ Исто, стр. 142-143.

⁴⁷⁶ За оваа песна, како и за другите од циклусот „Марко Крале“, е користено следното издание: Блаже Конески, Собрани песни, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 305-321.

⁴⁷⁷ Марко Крале легенда и стварност, цит. дело, стр. 48.

⁴⁷⁸ Димитрија и Константин Миладиновци, Зборник на народни песни, Под редакција на Харалампие Поленаковиќ и Тодор Димитровски, Македонска книга, Скопје, 1983, стр. 505.

година во списанието „Библиотека Свети Климент“. Песната на Китанчев содржи пет дела и по еден хронолошки редослед буквално се раскажува како Господ му ја одзел силата на Марко Крале. Интересни се стиховите во кои се дава податокот дека Марко се пофалил оти има толкава сила што може да излезе на мегдан дури и со Господ: *Да ми слезијќи Господ од небеси/ и со него на мејдан излеѓвам.*⁴⁷⁹ Понатаму се дава сижето како Господ му ја одзел силата на Марко Крале. Овој мотив, според Андре Мазон, е мошне стар и е познат не само кај словенските народи и во скандинавските преданија, туку може да се сретне и во будистичките легенди.⁴⁸⁰

„Одземање на силата“ на Конески почнува таму каде што завршува легендата за „ритуалот“ меѓу Господ и Марко Крале. Поетот оди барем еден чекор понапред од легендата и, ако може така да се рече, ги елаборира размислувањата на Марко Крале по одземањето на силата. Сета песна претставува монолог на лирскиот субјект за неочекуваната постапка на Творецот. Велиме монолог, зашто овде не станува збор за дијалог меѓу лирскиот субјект и Господ. Навистина, обраќањето е кон Бога, но во песната не се остварува комуникацијата на релација Марко Крале - Господ. Евентуално, доколку се инсистира на терминот „дијалог“, тогаш може да се прифати решението „внатрешен дијалог на лирскиот субјект“. Во песната не може да се најдат елементи кои би ја потврдиле комуникацијата меѓу Бог и лирскиот субјект, така што сиот говор на Марко Крале е една исповед, едно лелекање над својата судбина и прекор за непромислениот и непотребен чекор на Создателот, но и бунт против Бога: *Целата моја сушност се накрева иројив иебе.*

Песната е изградена врз спрегата на неколку опоненти кои меѓу себе се идентични: Бог - човек; небо - земја; горе - долу; зло - добро; светло - темно; ден - ноќ итн. Марко Крале е долу - на земјата. Му се обраќа на Бог кој е горе - на небото. Ако се земе како точна констатацијата на Старделов дека улогата на Господ во песната е повеќе ѓаволска, отколку божја,⁴⁸¹ би можеле да ја наведеме опозицијата Марко Крале - ѓавол. Тоа би значело дека вербалната борба на лирскиот субјект не се води со небесно суштество, ами со хтонско, со ѓаволско. Сепак, во песната не можевме да најдеме податлив елемент кој би имплицирал дека на Марко Крале, всушност, силата му ја одзел ѓаволот, а не Господ. Сета песна, како што веќе наведовме, е обраќање до Бога, до Господа, до Творецот: *Ти ијќо ми даде неимоверна сила..., или: Мој Боже,/ зоијќо до толку се понижил/ за да ме понижилши мене?..., или: Мој Боже,/ чади во ивоије раце ѓламнајќа со која ми ѓи поѓгоре крилајќа.*

Песната го наметнува прашањето за неприкосновеноста на Господа, односно ја поставува дилемата дали навистина Бог е семокен: *Не мислеи ли дека еден човек/ ќе сведочи за миѓ на ивоја погла слабоси,/ ќе го ѓледа со ѓорка иојсмишливосиј дури и величиејќо на небојќо.* Бог (Творецот) му ја дал силата на Марко Крале. Без измама и без лукавства. Бог му ја одзема силата на Марко Крале. Со измама и со лукавство. Доколку навистина Бог е семокен и непобедлив, зошто морал да се престори во „питач“ и така, со итроштина, да му ја земе силата на Марко Крале?

Во врска со ова прашање Вангелов наведува:

*Слеѓувањејќо на боѓа, односно неговојќо 'снижување' на рамнишије на иеснајќа се мојивира по следниов начин: тој се најдува во една заѓрозена сосијќа, во сосијќа на сирав. Таа сосијќа доаѓа во резултат на тоа ијќо неговојќо дело сиекнало сила рамна на неговајќа... Ако се изосиави 'нејуначкиој' карактјер на неговојќо слеѓување и ако се ѓледа тоа исклучиво од иерсиектјива на неговајќа функција, ќе ипреба да се рече дека слеѓувањејќо има казнена цел. По тој начин иовторно се иовврдува неговајќа семокноси и неговиојќи неиприкосновен сјајќус.*⁴⁸²

⁴⁷⁹ Марко Крале легенда и стварност, цит. дело, стр. 303.

⁴⁸⁰ Атанас Вангелов, Литературни студии, цит. дело, стр. 141.

⁴⁸¹ Георги Старделов, Одземање на силата, цит. дело, стр. 148.

⁴⁸² Атанас Вангелов, Литературни студии, цит. дело, стр. 122.

Вангелов понатаму објаснува: *Од песнаџа Оудемање на силаџа јасно се гледа дека нејзинаџа уиоџреба (на силаџа) има казнена функција. Божјаџа сила казнува џаква сила која се заканува да се изедначи со џрваџа.*⁴⁸³ И уште: *Од песнаџа се гледа дека и боџ и субјекџоџ во еден моментџ имале еднаква сила. Доколку била нееднаква, не ќе било нужно да се служи боџ со џџрина и со маскирање. Силаџа е ревидирана кај субјекџоџ, но џоа можело да му се случи и на боџа. Доколку џој се џослужи и со џџрина, самиоџ би можел да му ја џреџолови силаџа.*⁴⁸⁴

Кон ова би додале уште една теза за која сметаме дека е во корелација и дека малку од малку ја расветлува дилемата за неприкосновеноста на Бога. Творецот се решил да му ја одземе физичката сила на Марко Крале. Значи, се решил да го ослабне неговиот јуначки идентитет. Но, бидејќи Бог е милостив, има намера да му каже на Марко Крале како понатаму да се снаоѓа без својата „неимоверна сила“. Својата намера Творецот ја извршува не со кажување, ами со покажување, со демонстрација. Бог може да му ја одземе силата на Марко Крале и без итроштина. Меѓутоа, неговата интенција е да му покаже на Марко Крале дека и без таа „неимоверна сила“ тој може и натаму да излегува како победник на мегдан - со итроштина и со лукавство. Во прилог на ваквото тврдење потсетуваме дека Марко Крале не може со сила да го победи злото (во „Песја Брдце“). Значи, интенцијата на Бога, со неговата „подла“ постапка, е да потенцира дека злото може да се победи само со лукавство, со итроштина. На тој начин Создателот само ја истакнува својата неприкосновеност, дури и над злото. Ваквата теза ја потврдува и фактот што кај Марко Крале, и по одземањето на силата, сè уште постои свеста за неприкосновеноста на Бога: *а џџ семоќен,/ џџ се џресџори на - џџџач*. Овде го издвојуваме зборот „семоќен“ што во својот монолог го дава Марко Крале. Тоа би имплицирало дека, и покрај огорченоста, и покрај гневот, сепак не е докрај изгубена вербата во Бога, или пак вербата во силата на Бога.

Но, тоа би значело, исто така, дека не е изгубена докрај и вербата во слабоста на Бога, зашто како што вели апостол Павле: *Мојаџа сила е во мојаџа слабостџ*. Токму затоа Марко Крале во својата болка крикнува: *унижен/ сеќавам сеџак во мене неџџо џџо џџе надминува,/ џџо си го имал можеби, но си го оџуџил/ коџа не создаде да оџкинеш од макаџа*. Господ ги создал луѓето за да им пренесе дел од својата мака.

Бог, по својата „подла“ постапка, во свеста на Марко Крале сепак ги губи епитетите на закрилник и заштитник: *Јас џџ џриоѓав во мислиџе како на родџџел џџо му се џриоѓа...;* и уште: *јас џџ знаев свој закреџник, усмевнаџ на мене*. Оттаму доаѓа сознанието/ свеста на лирскиот субјект дека: *сам/ низ оумани џреба да го барам џџоџ на мојоџ живоџ*.

Доколку песната на Конески се гледа во контекст на преостанатите народни песни и легенди за овој епски јунак (текст во контекст) може да се заклучи дека Марко Крале и во оваа песна на Конески е насликан (мислиме тука на карактерните особини) токму таков каков што бил - со доблести, но и со мани. Кажано со денешниот јазик, Марко Крале бил контроверзна личност. Зошто?

Во песната на Китанчев, а и во други народни песни, Марко се фали дека има толкава сила што би излегол на мегдан дури и со Господ. Тоа значи дека тој немал некој особен респект кон Бога. За разлика од ова, во песната „Одземање на силата“ на Конески, лирскиот субјект покажува респектабилен однос кон Творецот: *Јас џџ џриоѓав во мислиџе како на родџџел џџо му се џриоѓа,/ џев во џвојаџа дома со џросџа верба на деџе...* Ова би имплицирало дека лирскиот субјект, откако Бог му ја одзел силата, го изгубил статусот на дете, односно дека станал свесен за себе и за сопствената сила, а не за сила која му е подарена, која не е негова и која во секој миг може да му биде одземена. Сметаме дека тоа е и главната поента на песната -

⁴⁸³ Исто, стр. 128.

⁴⁸⁴ Исто, стр. 129.

човекот треба да биде или да стане свесен за својата сила, па и за својата слабост, односно да стане свесен за своите потенцијали.

Старделов, меѓу другото, нуди и едно сосема поинакво читање на оваа песна, тргнувајќи од фактот дека во поезијата на Конески многу често го среќаваме проблемот со изневерата, поврзан со љубовта и жената:

Ако оваа песна ја читаме од тој аспект, ќе откриеме во неа, несомнено, и такви конојации. Некој кој толку многу сме го сакале и кому толку многу сме му се радовале, некој кому сме му приодале како на родител што му се приода, кому сме му оделе дома со проста верба на дете... некој кому сме му ја дале сејќа наша вера и сејќа наша љубов, некој кому сме му дале сè, ејќе, за возврат, нè премерува тојло на кантар, нè измамува и унижува, ни ја одзема силата, ни одзема сè и нè оштета сами да го бараме иакој на својот живој.⁴⁸⁵

Ваквото „читање“ на песната „Одземање на силата“ од Конески само покажува дека станува збор за многузначна, односно полисемична песна, песна која содржи во својата семантика многу нивоа.

3.2.2. Стерна

Мото на оваа песна е легендата за Стерната, за страшната подземна вода која го чека својот час да гргне и да поплави сè. Стерната е олицетворение на злото и Марко Крале овде, всушност, води борба, по којзнае којпат, со лошотијата, со злото. Но, сега, злото не е само надвор од него, не е само надвор од лирскиот субјект, туку тоа е и во него: *Ми бучи Стерната в уши како никогаш/ како да протекла сејќа во мене,/ овде, в гради,/ и во дамаријте/ ми приодуваат темније тоземни војде/ без починка.*

Ја издвојуваме синтагмата „темните подземни водје“. Темното, црното, ноќта (Стерната ја чека глумата ноќ, чека глума доба - тоа е нејзиниот час) го претставуваат злото/ лошотијата/ демонското. Против тоа зло Марко Крале треба да се бори со бубаќ, со партали, со песочиште, со чакалиште. Тоа е неговото оружје. Првиот впечаток е дека на епски јунак каков што е Марко Крале не му прилега ваков арсенал на оружје, ваков инструментариум за борба против злото. Но, ако се гледа песната во контекст на циклусот, особено во контекст со првата песна - „Одземање на силата“ - тогаш е јасно дека на обезјучениот јунак и не му прилега друго оружје освен партали и чакалиште.

Но, Марко Крале смислил и друго оружје, смислил итроштина поучен од Бога - да биде буден, зашто постои народно верување дека злите сили само будно око може да ги уништи: *Ситје ситјат,/ а само јас буден во трудната ноќ.* Тогаш кога Господ му ја одзел силата му оставил аманет понатаму со итроштиње и со лукавства да ги победува непријателите. Будноста на Марко Крале во песната „Стерна“ е само еден елемент на надградување на легендата, на преданијата за него - постапка која е карактеристична за сиот циклус „Марко Крале“.

„Трудната ноќ“ го навестува неминовното раѓање (гргнување) на злото против кое се бори епскиот јунак. Очигледен е стравот на Марко Крале од злото. Сенките на лошотијата секаде го следат: *чув -/ некој тод земи, далеку, се кикојти,/ како да ја прекрил усјата со дланка.* Тоа е Стерната која му влегла во сите дамари и не му дава да здивне. Тоа е Стерната која го чека својот час и која: *ќе се оштети/ ќе гргне, да поклопи, да подави, да повлече,/ да се усикои во ширината.*

Пораката е јасна: злото ќе се смири само тогаш кога ќе ја изврши докрај својата цел, својата задача - да поклопи и да подави сè. Токму затоа е неопходна таа вечна борба со злото што ја води Марко Крале. Таа борба против злото, исто така, е вечен мотив во фолклорното творештво.

⁴⁸⁵ Георги Старделов, Одземање на силата, цит. дело, стр. 154.

3.2.3. Кале

Во „Кале“ продолжува монолотот (или внатрешниот дијалог) на Марко Крале, но сега со нагласена реминисценција. Калето е одамна изградено, тоа „се виши во ведриот ден“, но остануваат сеќавањата, јансите за тоа колку жртви требало да се дадат за да се изгради таа „крепост пред злото“. Седумдесетте деца кои во пелени изумреле додека нивните мајки подавале камења за Калето, нивниот плач како да се впил во кожата на Марко Крале, иако тој кога се градело Калето немал време и не можел да мисли на страдањата на оние кои ја граделе крепоста, зашто само една мисла имал на ум: да изгради тврдина која ќе биде граница од која злото натаму не смее да помине.

И во оваа песна главната опсесија на лирскиот субјект е борбата со злото. Но, тука е и неговата борба со сопствената совест. Не затоа што морало да се дадат толку жртви, не затоа што мајките на мртвите младенци го проколнуваат Марка Кралета (*Проклетја да е твојата висина, Марко Крале, / што не доведе до крајот, / до последната желба*), туку затоа што сето тоа било залудно. Изгубена е веќе вербата во победата над злото, над лошотијата, зашто *непредвидливи и безбројни се нејзините илџеки*. Марко Крале ја сфаќа залудноста на неговиот потфат со Калето, бидејќи лошотијата доаѓа: *ништо ќе ја задржи моејто бело кале неа, / не ќе ја задржи / а ќе ја принуди само / да урне ушите една џорда замисла*.

И овде, како и во песната „Одземање на силата“, е присутно освестувањето на лирскиот јунак, неговото себесознавање, неговата свест за себе: *И насејувам дека имало и некоја друѓа / усјта правда, / освен мојата*.

3.2.4. Марковиот манастир

За гревот, за седумдесетте деца што умреа кога го ѕидаше Калето, Марко направи седумдесет цркви. Тоа е легендата врз која се потпира и од која се раѓа песната „Марковиот манастир“, четврта по ред во циклусот. Манастирот треба да има исцелителна улога за гревот што го направил Марко Крале. Затоа тој сака да влезе во него, да се излекува. Но, таму не наоѓа лек, туку *студена полумемнина и џемна џишина*. Таму наоѓа сенки на грозотии кои му го параат умот. Овие чудовишни ликови, всушност, се олицетворение на нечистата совест на Марко Крале. Тие се во функција на потенцирање на гревот што тој го направил и на тоа дека нема и не може да има лек за таквиот грев.

Пред да стапне во црквата, Марко Крале подзастанува пред папертата (pars aperta - надворешен дел од влезот на црквите, место на кое стоеле грешниците отстранети од црквата).⁴⁸⁶ Не случајно поетот ја спомнува тука токму папертата. За да го нагласи гревот на Марко Крале, за да потенцира дека еден од основните елементи на оваа песна, покрај злото, е гревот. Епскиот јунак се залажува дека со тој манастир и со влегувањето во него ќе си ги ибрише гревовите и ќе си ја измие совеста. Напротив. По излегувањето од манастирот кај него се задлабочува сознанието за гревот, болката во душата и мачнината на совеста. Како што наведува Старделов, сега манастирот ја игра улогата на огледало во кое Марко Крале треба да се погледне себеси таков каков што е, да се осознае себеси, да стане свесен за сопствениот грев и за сопствените грешки. Очигледно, манастирот зема не друга, ами сосема спротивна улога од онаа за која е создаден, изграден. Тој не само што не му олеснува на Марко Крале, туку и му отежнува, уште повеќе го нагласува неговиот грев. Онака како што Стерна беше влегла во сите негови дамари, во сето негово битие, така сега се впила во него студената празнина на манастирот. Таа празнина, тоа студенило ќе го носи со себе доведк: *...го носам манасијрој в џроб*.

⁴⁸⁶ Георги Старделов, Одземање на силата, цит. дело, стр. 170.

3.2.5. Песјо Брдце (Епилог)

Крвави раце; крвави нозе; ирмалување; смрт; ѓаволскиот коџ; ѓнасна вода; злојто; бурјан; ноќ; неедна доба; лошотијата; мајна вода; сè проџаѓа взем; иризрак; мојата смрт.

Ова е списокот на лексичкиот фонд и на синтагматските единици од песната кои се во функција да го определат/ детерминираат злото против кое се бори Марко Крале. Значи, и во оваа песна во прв план е злото/ лошотијата, односно борбата против него/ неа. Но, злото овде не само што не се уништува, туку борбата со него го множи, го коти: *Но навечер, коѓа се враќам поѕананџ/ џак се сосџавува сџ џо мене/ како шџто било,/ божем сум ораџ ѓнасна вода,/ и само се умножило злојто/ како бурјан џо џлевење.*

Марко Крале е на Песјо Брдце и секој ден води борба со злото. Но, тоа (злото) се умножува. Ноќта е закрлик на злото. Како што го наслушуваше приидувањето на Стерната, страшната подземна вода, овде Марко Крале го наслушува ноќе приидувањето на лошотијата која е претставена како матна вода што поклопува. Марко Крале на крајот сфаќа дека неговата борба против злото е залудна. Се одлучува на најнејуначкиот чекор - да бега. Но, при тоа бегство смислува итروشтина: *Ковајџе ми коња наоџаку,/ клајџе барабани на вејар да бијатџ,/ нека ѓи сџраши ушџе мојот иризрак.* Неговата последна желба е никој да не ја види неговата смрт: *да бидам сам со неа/ како со невесџа/ во ноќ на заџруднување.*

Стихот *клајџе барабани на вејар да бијатџ* асоцира на еден познат македонски ритуал, како остаток од паганството, кој во својата основа ја има целта да се изгони злото, односно лошотијата. Тоа е денот на пророкот Еремија, а ритуалот се состои во удирање на барабани и на разни метални предмети со што се создава огромна врева од која треба да се исплаши и од која треба да побегне злото. Целта на Марко Крале со барабаните е слична - да го залаже злото кое треба да се плаши од неговиот призрак.

4. Затруднување. Интенција

Последната песна од циклусот „Марко Крале“ најексплицитно ја наведува и обработува основната идеја на сиот циклус - неопходноста од вечна борба против злото. Тоа е темелот врз кој се изградени овие пет песни на Конески. Но, не само борбата против злото кое нџ опкружува, туку пред сџ и борбата против злото кое е во нас, кое ни се впило во сите дамари и кое ни влегло под кожа.

Старделов потенцира дека Марко Крале е трагичен јунак, носител на трагичниот конфликт во себе, на конфликтот со Бога, со лошотијата, со злото, со судбината.⁴⁸⁷ Бегството на Марко Крале пред тоа зло, пред тие конфликти, би можело да биде индикација дека станува збор за капитулација на човекот во таа борба со лошотијата, со мрачните сили.

Меѓутоа, крајот на циклусот, крајот на песната „Песјо Брдце“, која уште е наречена „Епилог“, е со оптимистички тон, со оптимистичка визија. Марко Крале навистина бега пред налетот на злото, но тој поставува и еден услов: *Само никој да не ја види мојата смртџ,/ да бидам сам со неа/ како со невесџа/ во ноќ на заџруднување!* Желбата на епскиот јунак е никој да не ја види неговата смрт. Значи, никој да не дознае за неговата смрт, па ниту злото/ лошотијата. Да биде сам со смртта. Но, не се бара тука некаква си или каква било самотија. Сам со смртта како со невеста во ноќ на затруднување.

⁴⁸⁷ Георги Старделов, Одземање на силата, цит. дело, стр. 168.

Го издвојуваме зборот „затруднување“. Тој значи зачнување на нов живот, почеток, среќа, перспектива, иднина. Во контекст на циклусот, зборот имплицира зачнување, раѓање на нови сили кои ќе му се спротивстават на злото, кои ќе ја продолжат таа вечна борба против мрачните демонски сили. Ете, тоа е епилогот на циклусот „Марко Крале“, а тоа е и интенцијата (намерата) на авторот на тој циклус - да потенцира дека човековата борба против злото никогаш нема и не смее да престане.

5. Глобална творечка постапка

Надградувањето на традицијата со иновација, односно со подновување, не е творечки принцип присушт само за циклусот „Марко Крале“, туку и за други поетски творби на овој македонски поет, така што за синтезата на традицијата и иновацијата (фолклорното и современото) може да се зборува како за една глобална творечка постапка во поезијата на Блаже Конески.

Покрај овој циклус, врз аналоген принцип е граден и циклусот „Проложни житија“. За ова Конески објаснува:

Едно лејто во Дојран јас работев врз ѝаканаречениот 'Стјаниславов пролог' од 1330 година. Тоа е еден ракопис, преишан во Лесновскиот манастир во ѝаа година, а името го носи по преишувачот Стјанислав. Стјанислав ѝој пролог го преишувал. Прологот е книга со крајки житија на светиите за секој ден во годината. Проложни житија се крајки житија. Јас се инјересирав и за стјруктурата на ѝој пролог, а уште повеќе за неговото јазик, и напишав една студија за јазикот на Стјаниславовот пролог. Во текој на ѝаа работа врз прологот ми дојде мислата - зошто не би можело да се напишат житија, не за истакнати, ами за обични луѓе... Во животој, покрај нас, минај многу ѝакви свети ликови, со невидливи ореоли. И никој не ги прогласува за маченици. Никој не ги прогласува за светици. Никој нивните морални вредности не ги истакнува, а често ѝајти јас сум бил од ѝие вредности фасциниран. Така напишана идејата да ѝопреиширам некои од обичните луѓе, од проситите луѓе, што за мене носеле ознака на некакво величие. И почнав со она крајко житие на Бона.⁴⁸⁸

Така настанале песните од „Проложни житија“: „Житие на Бона“, „Житие на Таса Бојаноска“, „Белата тетка“, „Успение на тетка Менка“ и други. И за многу други песни од Конески може да се рече дека настанале врз истиот принцип: „Болен Дојчин“, „Ракување“, „Илинденски мелодии“, „Приспивна“, „Смртна песна“, „Ангелот на Света Софија“, „Буната Карпошова“, „Средба со Жинзифов“, „Григор Прличев“, „Девственици“, „Дон Кихот“, „Кочо Рацин“, „Данте“, „Че Гевара“, „Троја“, „Поразот на Даме Груев“, „Шесто дете“, „Послание“, „Подмладување“, „Грешни жени“, „Свети Никола“, „Читач“, „Помен“, „Црква“, „Антониј и Клеопатра“, „Претеча“, „Натпис на чешмата во Јован Бигорски“, „Очовечување“, „Слабоста“, „Велигденско јајце“, „Похвала“, „Лажни пророци“, „Сирма“, „Видение на Исаија Радев Мажовски од Лазарополе во Дебарската заздана на 8 јануари 1889 година во десет саатот претпладне“, „Војводата Блаже во испустиеното Бирино“, „Чување на мртовец“, „Полн циклус“, „Мајаковски“, „Гробови“ и други.

⁴⁸⁸ Цане Андреевски, Разговори со Конески, цит. дело, стр. 287-288.

ПАРАДОКСАЛНА ГЕНЕЗА

(Песниите „Живот и смрт“ и „Тема“ од Блаже Конески)

1. Анти-постапка; 1.1. Претпоставено описувано vs реално описувано; 1.2. Неприкосновеност на Демијурџијата; 1.3. Компромис со Демијурџијата; 1.4. Сомнеж во Демијурџијата; 1.5. Камуфлирана порака за Човековата сила; 2. Аналогни семантички структури; 2.1. Огледало; 2.2. Слабоста на Човекој vs силата на Човекој.

ЖИВОТ И СМРТ

Да не бев роден,
би бил
како глув и слеп
и фатен,
да не бев роден,
не би знаел дури
што е леб
ни што е ден
и што е сончев поглед златен.

Да не бев роден,
ќе бев спокоен,
од сите животни маки
ослободен.

ТЕМА

Ги нема,
значи - биле.
Па тоа не е лоша тема!
И јас сум бил
штом ќе ме снема.

Песните „Живот и смрт“ и „Тема“ од македонскиот поет Блаже Конески се објавени во збирката „Црква“.⁴⁸⁹ Двете поетски творби имаат еден заеднички основен генерирачки елемент. Станува збор за примена на парадоксален творечки принцип - отсуство на признак (или признаци) со чија помош се полни семантичкото јадро на двете песни. И едната и другата песна на прв поглед даваат една сосема погрешна претстава дека се празнат од значења, но токму тоа семантичко празнење (отсуството на признаци) им ја дава сета значенска полнота на двете куси песни на Конески.⁴⁹⁰ Во тоа се согледува парадоксалноста при градењето на овие две песни.

1. Анти-постапка

Принципот врз кој се изградени/ конструирани овие две песни го нарекуваме анти-постапка. Присуството на знакот и неговото ставање во контекст (во соработка) со други такви или слични признаци подразбира исполнување со значења. Ваквиот пристап во конструирањето го нарекуваме вообичаена постапка, зашто значењето се гради со постоење (присуство) на знаци (симболи), а не со нивно отсуство. Со оглед на тоа што поезијата секогаш си го задржува правото на слобода (licentia poetica), нејзината основна (генерална) цел е секогаш една и иста: Да ја злоупотреби до крај својата слобода и со зачудувачки постапки (очудување) да исконструира значенски систем кој ќе биде побогат од вообичаено скроените

⁴⁸⁹ Блаже Конески, Црква, Мисла, Скопје, 1988, стр. 58-59.

⁴⁹⁰ Треба тука да се спомне и еден, можеби маргинален, факт кој фрла барем малку светлина врз проблематиката за којашто имаме намера да зборуваме. Двете песни се последователни во збирката, односно се поместени една до друга. Ваквата формална блискост (соседство во рамките на поетската збирка како целина) може да подразбира и поинаква блискост на многу поинакво рамниште - на полето на семантиката, односно значењето на текстот од двете песни.

семантички системи, односно систем кој сам ќе генерира сè повеќе и повеќе нови значења.

Во овие две песни на Конески е изневерена вообичаеноста со тоа што со помош на систем од елементи коишто значат отсуство е изграден систем којшто означува присуство.

1.1. Претпоставено отсутно vs реално отсутно

Стиховите *Да не бев роден* од песната „Живот и смрт“ и *Ги нема* од песната „Тема“ во своето основно семантичко јадро го имаат приznakот отсутно, со таа разлика што во стихот од првата песна станува збор за претпоставено отсутно, додека во стихот од втората песна имаме вистинско/ реално отсутно. И претпоставената и реалната отсутност подразбираат (се однесуваат на) не-живот (=смрт). Ако е така, зошто тогаш се јавува ваквата разлика во двете песни во врска со кодирањето на отсутното - претпоставено од една и реално (вистинито, потврдено) од друга страна?

Клучот е во поставеноста, односно во гледната точка на лирскиот субјект. Во песната „Живот и смрт“ лирскиот субјект е свртен кон себе. Формалниот показател којшто ја сугерира ваквата точка на гледање е првото лице еднина од глаголот „сум“. Тоа „сум“ (во форма за минато време - бев) го означува неопходното присутно (присуство на лирскиот субјект) и не допушта компромис со каква и да е реална/ вистинска отсутност (на субјектот). Таа бескомпромисност (или неприкосновеност) на тоа „сум“ (бев) генерира претпоставена (условна) отсутност („Да не бев“ = „Ако не бев“). Ваквата претпоставена отсутност, пак, од своја страна генерира понатаму мноштво елементи (знаци/ симболи) кои имплицираат отсутност на признаци: „Глув“ имплицира отсутност на приznakот „слух“ (=„-слух“ =не слуша); „Слеп“ имплицира отсутност на приznakот „вид“ (=„-вид“ =не гледа); „Фатен“ имплицира отсутност на приznakот „подвижен“ (=„-подвижен“ =не се движи). Тоа значи дека онаа претпоставена отсутност во првиот стих („Да не бев роден“) сега веќе генерира реална/ вистинска отсутност којашто, пак, е особеност на песната „Тема“.⁴⁹¹

Во првиот стих (*Ги нема*) од песната „Тема“ лирскиот субјект е свртен не кон себе, ами надвор од себе. Тоа го сугерира кратката заменска форма за трето лице множина. На лирскиот субјект не му паѓа на памет да прави каков и да е компромис за неопходната присутност на возможната (реална/ вистинска) отсутност. Тој (субјектот) не учествува во „тие“ (нив) кои („Ги нема“=) не постојат. Ваквата „фатена пусија“ (агол на гледање) му обезбедува нему (на субјектот) неприкосновеност во генерирањето на признаци кои во своето семантичко јадро ја носат реалната/ вистинската отсутност. Креирањето на приznakот отсутност во вториот стих е експлицитно: *значи - биле*. Значи, резултатот (ефектот) во првите два стиха на „Тема“ е ист како и во првите четири стиха од „Живот и смрт“ - генерирање на реална/вистинска отсутност (=не-живот =смрт).

1.2. Неприкосновеност на Демијургот

Со глаголот „сум“ (во форма на минато време - „бев“) во првата песна и со „Ги нема“ (=не постојат) во втората песна, субјектот инсистира на неприкосновеност. Пренагласеноста на глаголот „сум“ („бев“)⁴⁹² сугерира, меѓу

⁴⁹¹ Реалната, односно вистинската отсутност на признаци овде ја согледуваме на лексичко рамниште, значи само во рамките на зборот, а не и во рамките на синтагмата, синтаксата, или целата песна. Песната како целост ја промовира претпоставената отсутност, но делови од неа (потенцираме: на лексичко ниво) сепак алудираат на вистинска/ реална отсутност. Ова е уште еден елемент (аргумент) кој потврдува дека овие две песни се градени врз опозицијата отсутно vs присутно.

⁴⁹² Стихот „Да не бев роден“ во песната „Живот и смрт“ се јавува три пати: два пати во првата строфа и еднаш во втората строфа. Нагласувањето на стихот подразбира, меѓу другото, и нагласување на глаголот „сум“ (бев) што ја потенцира категоријата неприкосновеност за која зборуваме.

другото, и значења од типот: постојам, творам, создавам, ме има, независен сум, многу важен сум, неприкосновен сум... Во контекст на нагласената претпоставена отсутност во првата песна („Живот и смрт“)⁴⁹³, ваквите семантички јадра го потенцираат Творецот, Бога, Демијургот. За него се врзани категориите неприкосновеност (Да немаш друг Бог освен мене), создавање (И без него ништо не стана што постана), отсуство (никој не го видел Бога) и слично. Стихот *Ги нема* од втората песна, пак, не допушта никакво сомневање во вистинитоста на судот, на она што е изречено. Овде нема условност, нема претпоставка (за отсутноста), туку има факт - реална, вистинска отсутност. Стихот сугерира и инсистира на категоријата неприкосновеност.

Значи, ваквите импликации упатуваат на тоа дека неприкосновеноста на Бога не е доведена во прашање, ами напротив таа е нагласена. Претпоставената отсутност и потенцираната условност во првиот стих од „Живот и смрт“ (*Да не бев роден*) подразбира дека субјектот ја прифаќа опонентната фактичка состојба - дека тој постои, дека тоа не зависи од него, дека има посилна сила која тоа го контролира, дека неговото постоење не е во неговите раце, дека тој не е Творец, туку само производ на Творецот, дека неговите можности се ограничени до таа мера само за да може да ја претпоставува улогата и силата на Творецот (и нагласено да ја условува својата намера или желба), дека на крајот на краиштата неприкосновеноста на Творецот е неприкосновена. Вистинската, или реалната, отсутност во првиот стих (*Ги нема*) од втората песна само ги потврдува ваквите тези. Претпоставената отсутност од првата песна претрпува метаморфоза во реална отсутност во втората песна. Постоењето во отсуство (неприсутност) е, пред сè, божји признак.

1.3. Компромис со Демијургот

Зошто на лирскиот субјект му е потребно (или неопходно) да ја нагласува неприкосновеноста на Творецот од една, и компромисот со Него од друга страна?

Како што веќе истакнавме, стихот *Да не бев роден* во песната „Живот и смрт“ се повторува три пати. Во неговото основно семантичко јадро лежи условеноста - неоствареноста на желбата на субјектот: Тој постои, и покрај неговата нагласена желба за непостоење, за нераѓање. Тој (субјектот) е немоќен пред таа сила која раѓа, која твори, која создава живот. Тој не може да ѝ се спротивстави на таа сила, зашто таа е неприкосновена. Ако не може да ѝ се спротивстави, тогаш што му преостанува?

Прво, игнорирајќи го, да ја земе улогата на Творецот⁴⁹⁴ во свои раце - да може (да има моќ!) да создава и да „не-создава“. Ваквата опција не е реализирана, а тоа го имплицира условното искажување во кое нема ниту еден елемент којшто ќе ја потврди неприкосновеноста (моќта за давање и „не-давање“ на живот)⁴⁹⁵ на субјектот. Тоа значи дека таа (неприкосновеноста) сè уште е во божји раце. Штом е тоа така, на субјектот му преостанува втората опција - да бара и да најде компромис со Творецот, со Демијургот. Тој компромис е имплициран со условната искажаност на субјектот. Тој (субјектот) веќе (условно) се помирил со судбината да мора да ја

⁴⁹³ Категориите „отсутност“ и „твори“ во контекст имплицираат божји карактер, односно алудираат на Творецот.

⁴⁹⁴ Тоа би значело дека овде веќе се насетува остварен конфликт Човек - Бог, а победата од тој конфликт, како и секогаш, му припаѓала на Бога. Кај лирскиот субјект може да се насети прометејски дух, дух на побуна, што е особина на „прогонетиот ангел“ или „паднатиот ангел“, ѓаволот, Сатаната. Сепак, досега изведените импликации сè уште не допуштаат поинакви значења освен тие кои насочуваат кон тоа дека овде не станува збор за бунт, ами за компромис меѓу Човека и Бога. Условеноста во првиот стих („Да не бев роден“) со жестока упорност го имплицира тоа сознание за човековата инфериорност во однос на божјата супериорност.

⁴⁹⁵ Овде не станува збор за моќта за одземање на животот, туку за моќта да се дава или да не се дава животот. Едно е да се има моќ за одземање живот, а сосема друго е да се поседува сила која одлучува да не се даде живот. Разликата е огромна.

игра улогата на „објект“ (или, пак, да биде субјект којшто не е до крај реализиран како идентитет, како индивидуа) и ја прифатил божјата супериорност. Во ваквата констелација на елементите, компромисот е неминовен. Оттука, би можеле да заклучиме дека во песната „Живот и смрт“ е потенцирана божјата неприкосновена и супериорна творечка позиција. Во негови раце е животот, но во негови раце е и смртта. Тој е Оној што дава живот, Тој е Оној што го одзема истиот тој живот, но Тој е истовремено и Оној што има моќ да не дава живот. На Бога, значи, му се својствени признаците постоење и непостоење. Бог е живот, но Бог е и смрт.

Меѓутоа, овде се наметнува прашањето од каде вакво двојство, ако Бог (Творецот, Демијургот) е навистина неприкосновен и супериорен? Ако Бог е навистина живот, ако Тој е навистина супериорен и неприкосновен, ако е тоа така, зошто смртта му е еден од признаците, зошто би морал да се бори со неа (со смртта)⁴⁹⁶ и таа да стане дел од Него?

1.4. Сомнеж во Демијургот

Изведените импликации несомнено го потврдуваат сомнежот што лирскиот субјект го манифестира кон Творецот, кон Бога. Ако погоре истакнавме дека условноста (*Да не бев роден*) имплицира(ше) супериорност на Бога кон човековата инфериорност, со натамошните импликации се поврдува спротивното - Бог не само што не е супериорен над човекот, туку е сосема обратно - Човекот е супериорен над Бога. Бог сега е поставен во една улога која не му прилега со оглед на тоа во каков сетинг (на небото) е сместен и какви семоќни епитети поседува - тој сега е инфериорен. Дали ваквите контрадикторни (последователни!) импликации сугерираат апсурдност во семантичките јадра на двете песни, или пак можеби станува збор за парадокс?

1.5. Камуфлирана порака за Човековата сила

Станува збор, всушност, за една генијална и генијално камуфлирана порака (интенција) на поетот Блаже Конески.

Зборувавме за тоа дека двете песни се градени врз парадоксалниот принцип на означување со отсуство на признаци. Оние признаци кои не се присутни ги полнат семантичките јадра на двете песни. Во двете песни е отсутна силата на човекот, отсутна е неговата моќ да се спротивстави на божјата семоќ, на божјата супериорност, на божјата неприкосновеност. Но, отсутноста не значи и непостоење. Напротив. Сега, Човекот ја зема играта во свои раце. Онака како што Господ се трансформирал во човек за да ја победи смртта, онака како што Господ се престорил во питач за да му ја одземе силата на Марка Кралета, така Човекот сега се трансформирал (се престорил/ се маскирал) во беспомошно суштество и само чека погоден момент да дојде во позиција да се манифестира како Човек, да го начека „супериорниот“ Бог и да му ја одземе силата, моќта, неприкосновеноста. Човековата супериорност се камуфлирала во инфериорност за да не биде откриена и уништена. За да победи, Човекот мора да ја крие својата сила и да ја покаже во вистински момент. Да го залаже Бога со својата наводна бескрајна слабост, да го надитри Бога со трик што самиот Бог го применува - со трансформација во крајно инфериорно суштество да се чека „на пусија“ ривалот. Сега станува јасно дека

⁴⁹⁶ Алудираме тука на Тропарот за Воскресението: „Со смрт смртта ја победи“. Самиот факт дека Бог излегол на мегдан со смртта го потврдува неговиот страв од неа. Бог во неа видел достоин противник и се впуштил во авантурата наречена симнување од небесните висини, трансформација во човечко суштество и победа над смртта. Зошто Бог не можел во божји лик да ја победи смртта, туку морал „да се престори“ во човек за да го стори тоа? Зарем таквата негова постапка не ја потврдува Човековата супериорност над Творецот?! Ваквата проблематичност на релација човек - Бог ја среќаваме и во песната „Одземање на силата“ во циклусот „Марко Крале“ од Б. Конески. Таму, исто така, се проблематизира прашањето на божјата супериорност, неприкосновеност и праведност. Субјектот (Човекот) се откажува од божјата потпора и станува свесен за својот потенцијал: *Сам/ низ оумани шреба да го барам ишшој на мојој живој.*

признавањето на неприкосновеноста како признак на Бога и компромисот со Бога, всушност, значеле камуфлиран конфликт, трик на човековата слабост (=Човековата сила) против Божјата сила. Силата е во мудроста, а не во силата.⁴⁹⁷ Со такво сознание, човекот станува Човек. Тоа е Човековата анти-постапка како одговор на Божјата постапка.

2. Аналоги семантички структури

Ги сопоставуваме на семантички план втората строфа од песната „Живот и смрт“ (*Да не бев роден,/ ќе бев спокоен,/ од сѝџе живојџни маки/ ослободен*) и двата последни стиха од песната „Тема“ (*И јас сум бил/ шѝџом ќе ме снема*). И двете структури имплицираат претпоставена отсућност на субјектот (не-живот =смрт).

Веќе ја елабориравме претпоставената отсућност во стихот *Да не бев роден*. Иста импликација нуди и стихот *ќе бев спокоен*. Лексемата „спокоен“ во контекст на стихот (па и на песната во целост) означува тотална пасивност, што подразбира „вечен мир“ (=с)покоен =не-живот =смрт). Двостѝџџето *Од сѝџе живојџни маки/ ослободен* само ја пренагласува ваквата импликација. Тоа значи дека целата строфа е во функција да ја пренагласи претпоставената отсућност на лирскиот субјект.

Во значенското јадро на двата последни стиха од песната „Тема“ имаме привидна семантичка некомпатибилност меѓу двата стиха. Првиот стих (*И јас сум бил*) ја нагласува реалната/ вистинската отсућност на субјектот, а таквата импликација ја сугерира употребата на глаголот „сум“ во минато неопределено време. Но, последниот стих, напротив, ја содржи претпоставената отсућност со употребата на идното време во контекст на сврзникот „штом“ (=тогаш кога). Признакот идно време за реалната отсућност на субјектот имплицира претпоставена (презентна =сегашна) отсућност на лирскиот субјект. Тоа значи дека двата последни стиха од песната „Тема“ се во функција да ја пренагласат претпоставената отсућност на субјектот. Значи, значенскиот ефект од втората строфа на „Живот и смрт“ и двата последни стиха од песната „Тема“ е ист. Тоа подразбира аналогност во семантичките структури на овие два сегмента од двете песни.

2.1. Огледало

Ваквата поставеност на сегментите од двете аналогни семантички структури подразбира таканаречена огледална (преклопувачка) структура.⁴⁹⁸ Што имплицира ваквата огледална структура на семантички план?

Веќе ја елабориравме таканаречената Човекова анти-постапка во корелација со Божјата постапка. Во прашање беа категориите супериорност - инфериорност, сила - слабост. Покажавме дека почетните стихови од двете песни сугерираат човековата слабост да ја имитира Божјата слабост за да може човекот да стане Човек, да ја покаже сета своја сила во мудроста, а не во силата. Значи, човекот треба да се огледа на Бога ако сака (ако има намера) да стане Човек. Преклопувачката структура (огледало) на семантички план на двата сегмента од двете песни уште повеќе ја нагласува ваквата сугестија која се однесува на релацијата Човек - Бог. Двете песни („Живот и смрт“ и „Тема“) на Конески во своите основни семантички јадра носат една заедничка пренагласена сугестија - Човековата сила може да биде неимоверна⁴⁹⁹ како што може да биде неимоверна и Божјата слабост, како што може да биде неимоверен и Божјиот страв.

⁴⁹⁷ На ваков или сличен начин би можеле да се протолкуваат зборовите на апостол Павле кои ги цитира Блаже Конески во песната „Слабоста“ од збирката „Сеизмограф“ (стр. 18): „Мојата сила е во мојата слабост“.

⁴⁹⁸ Потенцираме дека станува збор за огледална структура на планот на содржината, а не на планот на формата.

⁴⁹⁹ Лексемата е земена од песната „Одземање на силата“ од Блаже Конески. Го потенцираме ова затоа што, како што веќе нагласивме, сметаме дека оваа песна од циклусот „Марко Крале“ и двете разгледувани песни од збирката „Црква“ се мошне идентични на семантички план.

2.2. Слабоста на Човекот vs силата на Човекот

Ако на Бога (на Творецот, Создателот, Демијургот) му е допуштено во одредени моменти да ги поседува категориите суета, слабост и страв, тогаш зошто на Човекот да му биде земено за грев ако ги има како свои признаци таквите категории? Сметаме дека ова е основното проблемско прашање на овие две песни на Конески. Парадоксалната сугестија (или пораката на песната, како што често пишува Блаже Конески во своите есеи за поезијата) е дека човекот се оЧовечува не само преку својата сила, ами и преку својата слабост. Човекот може да биде силен со својата сила, но Тој (Човекот) може да биде уште посилен со својата слабост. Кога е слаб (и суетен и полн со страв) Тој тогаш најмногу го заслужува она големо Ч како симбол за неимоверна Човештина. Со парадоксалното обележување на значења преку отсутноста на примарните признаци, во овие две песни Конески го докажува токму тоа.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Ќе мора да укажеме овде на фактот дека овој обид за интерпретација на двете песни на Конески покажува дека тие (песните) изобилуваат со семантички признаци. Со оглед на тоа што поетскиот јазик има својство сам од себе да генерира значења (а тоа особено е забележливо во генијалните песни на Конески), илузорно е да се мисли дека со која и да е интерпретација ќе бидат ексцерпирани сите значења (или поточно импликации) на овие две песни. Би ја потенцирале тука, по којзнае којпат, а во овој контекст, мошне луцидната забелешка на Конески: „Во една пригода реков дека поезијата на еден поет не може да биде прочитана само во една генерација. И сега го повторувам тоа, зашто држам до тоа. Јас ви нудам само една своја варијанта, а вие продолжете го читањето натаму“. (во: Константин Миладинов, Поезија, читање на Блаже Конески, Мисла, Скопје, 1989, стр. 10).

СЕМАНТИЧКИТЕ КОНСТРУКТИ ВО ПЕСНАТА „ЦРКВА“ ОД БЛАЖЕ КОНЕСКИ

1. Предикативни лексички семи со деструктивно семантичко јадро; 2. Хтонскојќо/ Злојќо; 3. Клејќа; 4. Ојозјќни конструјќи; 5. Храмојќ vs храмојќ; 6. Измесјќена рима; 7. Црква.

Песната „Црква“ на Блаже Конески е составен дел од истоимената збирка која беше објавена во 1988 година од издавачката куќа „Мисла“ од Скопје. Песните во збирката не се поделени на циклуси, иако би можеле од тематски аспект да издвоиме неколку групи од песни кои условно би ги насловиле како песни за љубовта, песни за жената, песни за староста, песни за смртта и слично. Но, сепак, доминантата во оваа збирка на Конески е *минливостјќа* и тоа не само минливоста на човековиот живот, ами во еден многу поширок контекст минливоста на сѐ што постои - минливоста на времето.

Целокупната збирка од песни со наслов „Црква“ на Конески, всушност, е изградена врз опонентноста Ерос - Танатос. Еросот како конструктивен, а Танатосот како деструктивен сегмент во универзумот. Вториот (Танатос) е основниот конструкт во првата песна од оваа збирка - „Црква“.

1. Предикативни лексички семи со деструктивно семантичко јадро

Основниот значенски сегмент во песната „Црква“ е *уривањето* на црквата во Небрегово. Станува збор, значи, за песна во која доминантата ќе бидат такви елементи кои во своето основно семантичко јадро ја носат деструкцијата. Песната навистина покажува изобилство од лексички единици чие значење се поврзува со уривањето, рушењето, уништувањето и слично. Тоа значи дека тие лексички единици ја покриваат базната идејна содржајност на песната. Ние, во таа смисла, ги издвојуваме глаголските, односно предикативните лексички семи, а тука ќе се вбројат и неколку синтагматски единици за кои сметаме дека во голема мера се илустративни за веќе поставената теза. Сите тие се, на овој или на оној начин, поврзани со деструктивноста: *се урива; ѓајќи; нишјќи; се којачи; ѓишјќи; ѓоѓанатјќ; се рони; ѓојќонува; се рушатјќ; сјќанува ѓејќел; сјќанува ѓуздер и ѓлева; се руши; се уривам; се ѓуби; се ронатјќ*. Се разбира, ваквите единици се расфрлани од почетокот до крајот на песната и функционираат како сврзувачко семантичко ткиво на целокупната поетска структура.

Ваквите таканаречени деструктивни лексички семи во песната се поврзуваат со суштински категории како што се *жилкијќе од дејсјќивојќо* (се ништат), *мојатјќа снаѓа* (се рони), *завејќнатјќа црква во Небрегово* (се урива), *ѓемелојќи шјќо нѓ крејќел* (станува пепел), *храмојќ во нашијќе души* (се руши), *јас* (се уривам), *свејќи камења* (се ронат) и така натаму. На пример, се воспоставува еден однос на истозначност на *уривањето на црквајќа* од една и *роненето на снаѓатјќа* (на лирскиот субјект) од друга страна:

*И не ѓаа мала црква
со наивно насликан ѓекол,
со ѓаволи шјќо ѓо ѓоѓанатјќ ваѓанотјќ на бајачкајќа,
ами самајќа моја снаѓа се рони, би рекол,
за да одекнува во урнајќинијќе
ѓлачка.⁵⁰¹*

⁵⁰¹ Блаже Конески, Црква, Мисла, Скопје, 1988, стр. 5.

Овде е извршена една трансмисија на предикативноста од семантичкиот ареал на објектот (црквата) кон семантичкиот ареал на лирскиот субјект (јас). Уривањето на црквата истовремено подразбира и уривање на оној (лирскиот субјект) за кого таа црква значи поткрепа, односно еден од темелите на животот. Имплицитно, се врши поистоветување на црквата со лирскиот субјект што понатаму би било индиција за тоа дека основен елемент во песната не е уривањето на црквата, ами уривањето, односно разнебитувањето на самиот лирски субјект, односно неговиот темел. На тој начин е извршен аналоген пренос, односно пренасочување на предикативноста од неантропоморфното (објектот, црквата) кон антропоморфното (субјектот, јас). Значи, во глобала, базното семантичко јадро на песната е уривањето на црквата во Небрегово, но тоа се трансформира во уривањето на духот на лирскиот субјект, уривањето на неговиот темел, односно уривањето на неговата традиција. На таков начин се актуализира прашањето за меѓусебниот зависен однос на елементите на темпоралната оска - минатото, сегашноста и иднината. Со губењето на минатото, лирскиот субјект ќе ја изгуби и сегашноста, а со тоа ќе нема ни иднина. Песната не нуди никакви дилеми и не дозволува никакви дискусии во врска со ваквата поставеност на трите основни временски категории. Поетот е категоричен:

*И сега, сам и сѝраден
со тѝаа мала црква
и јас се уривам
лиш и
јаден.*

*Глувошѝо клейало гласи -
нема шѝо да тѝе сѝаси!
И ѝо закони гѝруби
цел еден живошѝ се гѝуби.⁵⁰²*

Очигледно е дека и овде е извршена веќе спомнатата трансмисија на предикативноста од објектот кон субјектот, а последниот стих (*цел еден живошѝ се гѝуби*) би можел да имплицира и еден пренос од субјектот (индивидуата) кон колективот (заедницата).

2. Хтонското/ Злото

Во непосредна врска со деструктивноста за која веќе говоревме се хтонските сили, односно силите на злото. Таканаречените хтонски сегменти во песната имаат функција да ја засилат основната идеја - уништувањето, односно деструкцијата. На лексички план е евидентно присуството на елементи кои се импликанти за злото или за хтонските сили, односно за Танатосот. Тие системски се вклопуваат во целокупната структура на ова поетско дело на Конески и ја создаваат нејзината неопходна кохерентна целост. Неколку елементи од песната се навистина илустративни како показ за ваквото тврдење.

Синтагмата *шѝемно ѝооземје* од последниот стих во првата строфа упатува, до некаде и експлицитно, на хтонските деструктивни сили. На идентичен семантички код имплицитно упатува и синтагмата *најдлабок корен* од втората строфа. Коренот се наоѓа во земјата, односно е подземен, односно му припаѓа на подземјето. Атрибутот *најдлабок* во контекст со *ѝооземјешѝо* ја декодира темнината, односно мракот, односно злото.⁵⁰³ Двете лексички единици (именки) *ѝекол* и *гѝаволи* од

⁵⁰² Исто, стр. 9.

⁵⁰³ На рамниште на строфата, односно стихот, станува збор за најдлабокиот корен на лирскиот субјект („и еве се копачи и мојот најдлабок корен“) и поаѓајќи од овој контекст не би можеле да се изведуваат вакви или идентични импликации. Меѓутоа, ние зборуваме за едно подлабоко рамниште на нивото на

третата строфа, од семантички аспект се разбира, недвосмислено се олицетворение на деструктивноста, односно на уништувачките сили. Идентична етикета може да ѝ се припише и на *бајачкајќа* од истата строфа. Бајачката во своите ритуали многу често се повикува на демонските сили, а црната магија како продукт на нејзините баења го носи во себе значењето на лошото, на злото, на деструктивното. Кон овој лексичко-синтагматски фонд од експликации и импликации на хтонскиот код му се приклучува и лексемата *гробови* од седмата строфа. Гробовите, пред сè, ја означуваат или ја симболизираат смртта која пак се поврзува со подземното, односно со темнината што, како што веќе кажавме, се изедначува со хтонското, со злото или со „долна земја“ како што се определува тоа во фолклорот, односно во народните верувања. Гробот, исто така, со својата форма го симболизира повторното раѓање по смртта, што во еден свој дел означува и обновување или оживување на демонските сили. Во истиот тој контекст би можеле да ја поставиме и лексемата *ијеел* од тринаесеттата строфа. Митската свест за кружното движење на животот, односно за неговата цикличност, го подразбира настанувањето од пепел, но и завршувањето во пепел - *од ијеел во ијеел*. Тоа значи дека лексемата *ијеел* во своето семантичко јадро ја подразбира и смртта, односно и уништувачката сила. Можеби оваа лексичка единица со своето двојно значење на најдобар можен начин ја илустрира основната идеја не само на песната, ами и на збирката „Црква“ во целост, а тоа е дека Еросот и Танатосот како две спротивности се меѓусебно поврзани, па дури и зависни еден од друг. Првиот принцип не би можел да функционира без вториот и обратно.

3. Клетва

Песната започнува со клетва на лирскиот субјект насочена кон темпорална категорија - времето на дознавањето или осознавањето:

*Нека е ироклејќи часојќи кога ми кажаа
дека се урива црквата во Небрегово!*⁵⁰⁴

Истата клетва со одредени модификации и поексплицитно се повторува во осмата строфа:

*Но сејак јас,
јас кревам клејќа
над часојќи шќо ми јави дека
се урива црквата во Небрегово.*⁵⁰⁵

Марко Китевски во книгата „На клетва лек нема“ зборувајќи за „Местото на клетвата во животот на човекот“, меѓу другото, појаснува дека клетвата претставува верување во магичната моќ на зборот,⁵⁰⁶ но и тоа дека одредени зборовни формули имале функција да го одбијат злото.⁵⁰⁷ Ние се задржуваме на последнава улога на клетвата со оглед на фактот дека веќе констатиравме оти злото, односно хтонските сили, односно деструктивноста е доминанта во песната „Црква“.

Лирскиот субјект упатува клетва кон часот на осознавањето за деструктивноста на злите уништувачки сили. Функцијата на таа клетва, која подоцна во песната ќе се повтори, е да ја неутрализира, односно да ја елиминира моќта на демонското, на она што ја уништува, односно ја урива црквата. Тоа демонско е олицетворено во времето - забот на времето ја разјадува „малата напуштена црква“.

песната каде елементите се поставени во функција на целостта. Во таа смисла, ја истргнуваме синтагмата „најдлабок корен“ од стихот и ја согледуваме нејзината функција во рамките на доминантното семантичко јадро - деструктивноста.

⁵⁰⁴ Црква, стр. 5

⁵⁰⁵ Исто, стр. 7.

⁵⁰⁶ Марко Китевски, На клетва лек нема, Македонска книга, Скопје, 1991, стр. 5.

⁵⁰⁷ Исто, стр. 19.

Значи, деструктивноста е лоцирана во рамките на темпоралната оска. Токму затоа лирскиот субјект крева клетва кон уништувачките сили, кон времето, кон *часоѝ ишѝо ми јави дека се урива цркваѝа во Небрегово*. Воопшто не е случајно, значи, што песната почнува со клетва и тоа клетва која е точно упатена кон оние сили кои се причина за уривањето на црквата. Тоа секако имплицира дека оваа клетва во песната на Конески ја има функцијата да го одбие злото.

Зошто клетва? Факт е дека човекот прибегнува кон разни магиски ритуали, кон магиски зборовни формули, кон натприродните сили тогаш кога е немоќен, кога неговата физичка и умствена сила не е способна да се соочи со одредена препрека или со одреден проблем во животот. Факт е, исто така, дека лирскиот субјект е немоќен да направи што и да е за да ја спаси црквата од уривање:

*Се урива цркваѝа во Небрегово,
малаѝа црква ишѝо некогаи
орзок селски дух ја ѝравел,
а јас нишѝо не можам да сѝорам.⁵⁰⁸*

Или:

*Мала наѝушѝена цркви,
би ѝе закреѝил
да можев,
дури со оветѝе рамења!
Но слаби се ѝие сѝолбови
и не оржаѝ,
ами лево и десно
од саматѝа моја снага
се ронаѝ
ѝвошѝе светѝи камења.⁵⁰⁹*

Во такви услови на крајна немоќ лирскиот субјект се одлучува на еден митски чекор - барем да се обиде со магиската сила на зборот да ги уништи злите разурнувачки сили кои ја уриваат црквата. Епилогот е јасен. Злото, олицетворено во минливоста на времето, триумфира. Индиција - текот на времето и последиците од тоа се неминовни. Никој, па дури ни магичната сила на зборот, не може да го сопре беспрекорното ползење на животната линија по темпоралната оска.

4. Ополитни конструкти

Како конструктивни сегменти на песната се јавуваат и неколку бинарни опозиции чии составни елементи имаат примарна улога во градењето на глобалното семантичко јадро. Во прв ред е опозицијата *горе - долу* отелотворена во лексемите *црква - ѝекол* (или *црква - ѝаволи*; *црква - темно подземје* и слично). Во тој ред се и темпоралните опозиции *сегаиносѝ - минаѝо* (старост - детство) и *зима - летѝо*.

Во основа, бинарниот пар *горе - долу* се толкува како импликант за аналогната опозиција *небо - земја* којашто пак од своја страна се насочува кон семантичкиот код на уште една идентична опонентност: *Госѝоод - ѝавол*. Сосема е јасно понатаму дека сопоставеноста на овие „двајца“ силно ја имплицира релацијата *добро - зло*, односно како што најчесто се вели вечната борба меѓу доброто од една и злото од друга страна. Веќе зборувавме, односно веќе ја елабориравме тезата за тоа дека злото, односно деструктивноста, е доминантен семантички конструкт на песната. На површинско рамниште ваквата опозитна релација се покажува во лексемите *црква* од една и *ѝекол* од друга страна или пак *црква* и *ѝаволи*.

⁵⁰⁸ Црква, стр. 6.

⁵⁰⁹ Исто, стр. 9.

Бинарната опозиција *сѝаросѝ* - *дејсѝво* (сега - минато) и опозитниот пар *зима* - *лејќо* меѓусебно се надополнуваат со своите значења. *Сѝаросѝа* е аналогна на *зимата*, додека *лејќо* (односно пролетниот годишен циклус) е аналогно на *дејсѝво*. Импликациите од лексемите *сѝаросѝ* и *зима*, меѓу другото, даваат и еден заеднички резултат, а тоа е смртта, односно уништувањето, деструктивноста, уривањето. Од друга страна, и лексемите *лејќо* и *дејсѝво* имаат заеднички импликант - раѓање, односно живот, односно конструктивноста. Очигледно е дека и овде се соочуваме со базната опозитна шема врз којашто е изградена песната, а тоа е меѓуодносот *добро* - *зло*.

Ваквата поставеност на бинарните релации ја потврдува тезата дека и во „Црква“ на Конески, како во многу други негови песни, генератор на семантичката поетска низа е спротивставеноста на доброто и злото.

5. Храмот vs храм

Едниот храм е црквата којашто се урива, а другиот храм е збирот (или множеството) од емоции кои се последица од уривањето на црквата. Стихот *храмојќи во нашиите души*, значи, е метафора за чувствата на лирскиот субјект кој сега веќе ја добива множинската форма (прво лице множина) што секако имплицира дека не станува збор за индивидуална, туку за општа, колективна трагедија.

И воопшто не е случајно избрана ваквата метафора која се гради со помош на *храмојќи*. Станува збор за аналогно-асоцијативен спој на материјална категорија (црквата = храм) со нематеријална категорија (чувствата, душевната состојба = храм - во нашите души). Овде имаме, всушност, поистоветување на црквата со духот на народот. Со уривањето на црквата се урива и духот на тој народ, што значи дека црквата ја играла улогата на заштитник, закрилник на народниот дух. Индивидуата, сепак, е таа којашто на свој грб најмногу ја чувствува болката и загубата:

*И сеѓа, сам и сѝраден
со ѝаа мала црква
и јас се уривам
лијќи и
јаден.⁵¹⁰*

6. Изместена рима

Не само во „Црква“, ами и во многу други песни на Конески се практикува една таканаречена „изместена“ рима. Поточно, овде не станува збор, секако условно кажано, за вообичаената или класичната рима (со распоред АБАБ или ААББ или АББА итн.), туку за рима која не влегува во ваквите шаблони, но и за рима која не влегува ниту во шаблонот на сопствената првопојавност. Во песната „Црква“ се јавуваат строфи од два, четири, пет, шест па сè до 13 стиха, што значи дека се соочуваме со една строфна разноликост. Од друга страна, римата се јавува на различни места, односно кај различно искомбинирани стихови во една строфа. Така, на пример, имаме рима кај првиот и четвртиот стих во седмостистише, кај третиот и шестиот стих во шестостистише, кај вториот и четвртиот во шестостистише, кај третиот и петтиот во петтостистише, кај првиот и петтиот во петтостистише итн. Очигледно е дека римата е изместена во сите строфи, што значи дека таа не се поведува од и не се подведува под некои строги правила. Конески дури и во, потенцираме - условно кажано, најкласичниот поетски елемент (римата) врши рушење на шемите (= шаблоните) и воведува иновации, воведува свеж поетски израз. Се разбира, доколку се оди во крајност, од „рушењето“ на римуваниот систем (значи формата) би можеле

⁵¹⁰ Исто.

којашто е храм и чии семи во песната беа трансформирани во *храм во душијќа* - *се руши храмојќи во нашијќе души*. Така, и во оваа песна ја наоѓаме болката, човековата болка, како еден од основните конструкти на целокупната поезија на Конески. Човековата болка и тага поради неминовната минливост.

III Рецензии

ДИСТИНКЦИИ

(Лоретџа Георгџевска-Јаковлева, Фанџастџикајќа и македонскојќи роман,
Инсџијџујќи за македонска лиџерајќура, Скојје, 2001)

Во фокусот на вниманието во оваа книга се термините/ поимите фантастично, алегорично и гротескно. Тоа наведува на помислата дека поадекватен наслов на книгата би бил: „Фантастиката, алегоријата, гротеската и македонскиот роман“. Но, уште во воведот авторот објаснува: „Сџе позачестената употреба од страна на македонската книжевна критика на поимите фантастично, алегорично и гротескно во обидите да се протолкуваат и објаснат појавите и процесите што се одвиваат во рамките на македонската романсиерска продукција, од една страна, и недоволната прецизност при нивната употреба од друга, претставуваше поттик да се пристапи кон попрецизно дефинирање на овие поими и утврдување на нивните заемни врски. Резултат на вака поставената цел е една пообемна студија од која, во оваа прилика, го објавуваме првиот нејзин дел кој се однесува на фантастиката“.

Иако авторот сугерира дека овој „прв дел“, односно оваа книга, се однесува на фантастиката, сепак во трудот значајно место заземаат и определбите/ дефинициите за алегоријата и гротеската и сето тоа е вplotено на мошне функционален начин. Велиме функционален начин, затоа што многу појасна слика се добива за фантастиката кога таа ќе се спореди со алегоријата и гротеската, односно кога ќе се изнајдат и ќе се предочат дистинктивните признаци кои се суштествени за разлачувањето на овие три поими. Поупростено кажано, ознаките за денот ќе ни станат појасни тогаш кога ќе ги ставиме во контекст со ознаките на ноќта. Дистинкциите создаваат јасна претстава за нештата. Тие дистинкции меѓу фантастиката, алегоријата и гротеската се извршени мошне умешно во оваа книга. Така, претставата за фантастиката ни станува појасна.

Материјалот во книгата е систематизиран во четири поглавја: „Природата на фантастиката“; „Фантастиката и македонскиот роман“; „Специфики на фантастичниот тип уметничко претставување“ и „Фантастиката во однос на алегоријата и гротеската“. Кон овие четири поглавја се додадени и „Заклучни согледби“.

Првото поглавје наречено „Природата на фантастиката“ го елаборира теорискиот пристап кон поимот/ терминот фантастика. Придржувајќи се кон Јакобсоновата премиса дека „лаже оној кој вели дека нема претходници“, авторот на оваа книга ги разработува ставовите на голем број теоретичари на литературата кои работеле на прашањето за фантастиката во книжевноста. Тука се среќаваме со неодминливите елаборации на Роже Кајоа, Цветан Тодоров, Пјер-Жорж Катекс, Морис Леви, Владимир Соловјов, Жерар Женет, Јуриј Тинјанов, Кете Хамбургер, Роман Јакобсон, Виктор Жмегач, Мајкл Рајфатер, Влада Урошевиќ, Катица Ќулавкова, Атанас Вангелов, Венко Андоновски и многу други. Намерата е јасна: што посеопфатно и што поаналитички да се пријде во детерминирањето на поимот фантастика. При тоа неизбежно се вршат дистинкциите меѓу поимите книжевна стварност - стварност; стварност - не-стварност; вистина - стварност; фикција - вистина; метафора - метонимија; веродостојност - веројатност - мотивација; вистинитост на исказот - лажност на исказот итн. Сџе се тоа елементи без чие разграничување не би можело да се дојде до дефинирање на, како што наведува авторот, повеќезначниот поим фантастика. Разграничувајќи ги сите потребни елементи, односно вршејќи ја неопходната дистинкција меѓу термините/ поимите, Георгиевска - Јаковлева ја нуди следнава дефиниција за фантастиката: „Фантастиката може да се дефинира како жанр во кој со помош на фикцијата (т.е.

илузијата на стварноста) и нарацијата се овозможува рамноправен статус на настаните од природниот и натприродниот ред“. При тоа, како што се потенцира во книгата, „фантастиката како жанр бара упад на натприродното во реалноста“. Тоа, меѓу другото, значи дека без јасна претстава за реалноста ние никогаш не ќе можеме да имаме јасна претстава за фантастиката.

Мошне илустративен дел во првото поглавје, според нашето мислење, е „Генезата на македонската фантастична литература“ каде се трага по корените на фантастиката во македонската книжевност. Според авторот, тие корени лежат во два извора. Едниот е влијанието од светската литература, а другиот е подлогата од нашата традиција, односно од сказните и преданијата. Овде, по којзнае којпат, се укажува на невообичаената, инвентивна и креативна собирачка дејност на Марко Цепенков „кој со својот исклучителен раскажувачки талент напoла ќе биде во сферата на усното творештво, а напoла во уметничкиот расказ“. Токму затоа за „Силјан Штркот“ се вели дека е половина сказна, половина фантастичен расказ и дека таму всушност „македонската фантастика ќе си го најде својот корен“.

Дека во оваа книга не останува сè во рамките на теоријата, односно во рамките на кажувањето, нè убедува второто поглавје („Фантастиката и македонскиот роман“) во кое теориската елаборација од првото поглавје се демонстрира/ покажува на конкретен книжевен материјал. Станува збор за разработка на текстовите од четири македонски романи: „Легионите на Свети Адофонис“ од Славко Јаневски, „Мојата роднина Емилија“ и „Дворскиот поет во апарат за летање“ од Влада Урошевиќ и романот „Историја на црната љубов“ од Слободан Мицковиќ.

Читањето на овој белетристички материјал се врши од специфичната гледна точка на фантастиката, алегоријата и гротеската. Се бараат елементите кои се заеднички за сите романи, но се трага и по разликите меѓу нив. Понатаму, се бараат и разликувачките признаци на заедничките елементи во овие четири романи. Така, на пример, сонот е инструмент (алатка) со чија помош се гради нарацијата во „Легионите на Свети Адофонис“, во „Мојата роднина Емилија“, во „Историја на црната љубов“ и во „Дворскиот поет во апарат за летање“. Но, функцијата на сонот во овие романи е различна. Во „Мојата роднина Емилија“ и во „Историја на црната љубов“ сонот „претставува помошно наративно средство во постигнувањето на фантастични ефекти преку поместувањето на границата меѓу сонот и јавето, т.е. нивно заемно мешање“. Во „Легионите на Свети Адофонис“ улогата на сонот е да го објасни, да го оправда натприродниот настан. „Дворскиот поет во апарат за летање“ ни покажува сосема поинаква функција на сонот. Во овој роман сонот „не е помошно средство на нарацијата, ниту цел сама на себе, туку реално постоечки простор кој треба да се освои“. Ваквите и слични дистинкции се елаборираат во третото поглавје од книгата кое е насловено како „Специфики на фантастичниот тип уметничко претставување“. Се среќаваме овде со една нова терминологија која е дадена во синтагмата „фантастичен тип уметничко претставување“. Овој поширок термин, односно неговото значење, е образложено во четвртото поглавје од книгава („Фантастиката во однос со алегоријата и гротеската“) каде Георгиевска - Јаковлева повторно се навраќа на односите меѓу поимите/ термините фантастика, алегорија и гротеска. Но, во преден план, се разбира, избива фантастиката, додека алегоријата и гротеската се појавуваат само колку да ја дообјаснат. Не затоа што постои некаква хиерархија во нивната значајност, односно важност, ами затоа што целта на оваа книга е да се објасни фантастиката како литературен жанр.

Во таа насока се движат и заклучните согледби во книгава каде како резиме се вршат завршните глобални дистинкции меѓу фантастиката, алегоријата и гротеската врз фонот на стварноста: фантастиката ја проблематизира стварноста, алегоријата ја промислува стварноста, гротеската ја превреднува стварноста.

Книгата „Фантастиката и македонскиот роман“ на Лорета Георгиевска - Јаковлева кажува и покажува, елаборира и демонстрира. Кажува: кои се основните теориски начела кои важат за фантастиката. Покажува: како тие начела да се применат на конкретен книжевен материјал. И уште нешто. Оваа книга, исто така, може да биде и поука за тоа како, со кои средства и методи, да се систематизира при работата една проблематика со обемен материјал каква што, впрочем, е фантастиката.

СВЕТОТ НА СОНОТ И СВЕТОТ НА ЈАВЕТО

(*Јасмина Мојсиева-Гушева, Чинговата апартна поетика, Институтот за македонска литература, Скопје, 2001 година*)

Во третата книга на Јасмина Мојсиева-Гушева не под лупа, ами под микроскоп е ставено целокупното книжевно творештво на Живко Чинго - еден од најнадарените раскажувачи во македонската литература. Значи, станува збор за еден мошне обемен белетристички материјал, а тоа само по себе подразбира дека пред себе имаме амбициозен потфат на авторот кој, очигледно, без страв го презема ризикот од можните недоискажаности, непрецизности, неконкретности, ризикот од нецеловитост во критичката обработка на Чинговите дела.

Меѓутоа, дека пишувачот на „Чинговата апартна поетика“ е свесен за таквиот ризик, покажува неговата определба за повеќенасочен теориски пристап при елаборирањето на книжевниот материјал. Мојсиева-Гушева, како што се потенцира во воведот, користи различни стратегии за толкување на уметничкото писмо на Чинго кодифицирани од различни школи. При тоа теориско „читање“ на Чинговите романи, раскази и драми се користат постулатите на психологијата, социологијата, гносеологијата, теоријата на рецепцијата, херменевтиката, структурализмот и постструктурализмот. Тоа е сосема разбирливо, зашто егзегезата на толку обемен материјал сама по себе бара богатство од теориски инструментариум во пристапот. Ограничувањето на поставките од само една школа би резултирало со штурост во толкувањата.

Еден друг сегмент, особено значаен за оваа книга, е конкретниот, посебниот пристап кон секој роман и кон одделни раскази и драми. Конкретните закони на теоријата на литературата се применуваат и се демонстрираат врз конкретно книжевно дело. Ваквата постапка во огромна мера го олеснува пристапот кон оваа книга на Мојсиева-Гушева, но во исто време го олеснува и пристапот кон делата на Живко Чинго. Целта на авторот е јасна - да се покаже што поилустративно како практично функционираат теориските сегменти во книжевното творештво.

Поимот „апартна“ значи необична, несекојдневна, единствена. Уште со самиот наслов, авторот на овој монографски труд за делото на Чинго, сугерира дека станува збор за еден оригинален опус, за еден свој (сопствен) книжевен материјал, за едно неповторливо литературно дело кое ни го остави како аманет големиот мајстор на зборот од Велгошти. Во синтагмата „Чинговата апартна поетика“, која е избрана како наслов на овој труд, е веќе инкорпорирана една валоризација, дадена е една оценка за вредноста на делото кон кое теориски се пристапува. Но, низ страниците на ова огледало на Чинговата проза се наведуваат безброј аргументи кои во огромна мера го поткрепуваат таквиот суд.

Како една од најзначајните карактеристики на прозата на Чинго се наведува стилската формација позната под терминот магичен реализам. Неговата детерминација во оваа книга ја следиме во ваков вид: „Кога при создавањето на делото не се придржуваме стриктно до товарот на минатото и до реалните искуства, туку се изнаоѓаат магични начини за да се заврши нарацијата, тогаш велиме дека делото поседува елементи на магичен реализам. Оваа постапка не се одрекува од креацијата на материјални и реални метафори, но среќаваме и халуцинаторни бизарни нешта, на пример гласови што доаѓаат од гробови. Со еден збор, магичниот реализам, покрај тоа што во својот состав инкорпорира мистика, не се одрекува од нишките што го сврзуваат со реалноста“. Понатаму се наведуваат врските на магичниот реализам со митскиот начин на мислење како и неговото место помеѓу

светот на сонот и светот на јавето. Сè се тоа елементи кои понатаму се обработуваат во конкретните дела на Чинго.

Мошне важен сегмент во оваа книга е обработката на временско-просторната рамка на Чинговото дело во кој авторот се служи со поимот хронотоп преземен од Бахтин. Поимот хронотоп во својата суштина ја подразбира опозицијата простор vs време, односно просторот и времето разгледувани заедно во текстот. Врз основа на проучувањето на Чинговото дело, се издвојуваат неколку хронотопи и тоа: Пасквелија, Туѓина, Езерската земја, како и хронотопот на Бабаџановиот свет при што се вршат основните дистинкции меѓу нив. Пасквелија е имагинарна земја, хронотопот Туѓина ја подразбира двојната опозиција блиску - далеку vs дом - туѓина, хронотопот Езерска земја се темели врз опозициите надвор - внатре, горе - долу, затворен - отворен итн.

Аспектот на наративната постапка е особено важен дел во креирањето на раскажувачката програма во делото на Чинго. Во овој труд, Мојсиева-Гушева ја елаборира и оваа проблематика земајќи предвид еден мошне важен теориски сегмент, а тоа е фокализацијата, односно аголот на гледање. При тоа се инсистира на една од карактеристичните наративни постапки на Чинго - во текот на раскажувањето да има не само раскажувач, ами и други учесници во раскажувањето кои не само што не се пасивни, туку често влегуваат во дијалог со раскажувачот, а понекогаш и ја преземаат неговата улога. Ваква наративна постапка е особено забележлива во романот „Бабаџан“ каде, според авторот на овој труд, може да се зборува за колективен лик на слушатели.

Општо познат факт е дека македонската фолклорна традиција извршила огромно влијание врз оформувањето на многу наши писатели и поети. Меѓу нив е секако и Живко Чинго. Може да се рече особено тој, зашто во сите негови дела се среќаваат такви елементи. Но, не станува збор за слепо копирање на мотивите и јазикот од народното творештво, туку еден креативен, иновативен пристап кон нивна обработка. Оваа проблематика Мојсиева-Гушева, меѓу другото, вака ја објаснува: „Фолклорниот текст во работилницата на Чинго претставува изворен текст што се трансформира, а пак неговиот уметнички текст е резултат на таа трансформација. Земајќи го народниот јазичен систем за појдовен, Чинго врши оспорување на тој систем воведувајќи го во нов современ контекст“. Блиска до оваа творечка постапка е и проблематиката со функцијата на сказот, што е исто така една од бројните особини на Чинговото дело. Станува збор за употреба на усни прераскажувања со циклична повторливост кои често се нејасни, непрочитени, матни, без вовед и без нужно дообјаснување. Но, појаснува Мојсиева-Гушева, не треба да забораваме дека употребата на вакви непрочитени, изворни говорни форми го збогатува уметничкиот текст и придонесува за автентично доживување.

Прозата на Живко Чинго не е имуна на фантастичното, гротескното, чудното и чудесното. Во овој труд се елаборира и ова прашање при што се прават неопходните диференцијации на поимите и неопходниот показ за тоа во кое конкретно дело (роман, расказ, драма) се јавуваат вакви елементи. Се потенцира дека кај Чинго се сретнуваме и со фолклорна фантастика која е на преминот меѓу чудесното и фантастичното и која не излегува надвор од границите на реалниот материјален свет.

Една од постапките со кои Чинго на еден мимикриски начин, меѓу другото, ги критикува слабостите на власта, е постапката на карневализација во неговото дело. Тоа е, како што наведува авторот на оваа книга, еден циклус на притисок и побуна изведен на најбезболан начин, а елементите на карневализација во Чинговите дела мора да се разгледуваат како доминанти во раскажувачката и драмската постапка, според кои тие се препознаваат во контекстот на современата

македонска книжевност. Особено романот „Бабаџан“ изобилува со елементи кои можат да се подведат под определбата за карневализација.

Меѓу другите особености кои се издвојуваат како карактеристични за творештвото на Живко Чинго вреди да се спомнат наративните симболи како што се: Вода, Рид, Сид, Слобода, Природа. Секој од нив е подложен на посебна обработка во овој труд. Понатаму, теориски се обработуваат проблемите на ироничниот параграф на Чинго, цинизмот, хуманизмот, непрестаното барање на човечкото, прашањата во врска со Револуцијата и постреволуционерниот период од една, и прозните текстови на Чинго од друга страна, вечниот конфликт меѓу старото и новото, комичните елементи и уште многу други својства на оваа богата литературна оставштина на Живко Чинго.

Егзегезата на книжевните дела бара крајна внимателност и особена проникливост. Дека авторот на „Чинговата апартна поетика“ ги исполнил овие услови покажуваат многубројните досетливи и проникливи толкувања на текстот. Ќе го илустрираме ова само со еден пример. Анализирајќи го расказот „Татко“, зборувајќи за гревот на стариот Луканоски и за неговото каење, Мојсиева-Гушева мошне проникливо резимира: „И не случајно е избрано местото на покајувањето, железните прачки на прозорецот, кои јасно ја откриваат алузијата на затворот како место определено од социумот да се издржува казната за сторените гревови“. Станува збор за умешност на писателот да го постави ликот во setting (простор) кој ќе соодветствува со неговиот карактер и со неговата функција, но исто така станува збор за умешност на толкувачот да ја забележи и да ја експлицира импликацијата. Значи, кога зборуваме за „Чинговата апартна поетика“, мора да потенцираме дека пред нас имаме сериозен труд од уште посериозен автор.

РАЗГРАНИЧЕНИ ЛИТЕРАТУРНИ ВРЕДНОСТИ

(Методи Манев, *Книжевни студии и критики, Друштво за наука, уметност и културна иницијатива, Свети Николе, 2001*)

Меѓу бројните објавени, но и необјавени книги на Методи Манев значајно место зазема секако и книгата „Книжевни студии и критики“ издадена од Друштвото за наука, уметност и културна иницијатива од Свети Николе во 2001 година под рецензентските прсти на д-р Науме Радически и д-р Васил Тоциновски. Станува збор за вкупно 23 текстови кои во еден подолг временски период се објавувани во литературните списанија - студии, интерпретации, осврти, критики, рецензии и слично. Тоа зборува за широкиот дијапазон на интересирање на авторот на оваа книга. Него го провоцира проблематиката на интерпретација на белетристичкиот материјал, него буквално го чека раката да напише по некој збор за секоја прочитана книга, независно од тоа дали станува збор за роман, за збирка раскази, за поетска збирка, за монографија, за студија од областа на теоријата на литературата, од литературната историја или, пак, од фолклористиката. Методи Манев едноставно не сака и нема намера да се ограничи на едно. Неговиот книжевен интерес е широк и разновиден онолку колку што е широка и разновидна и самата литература.

Таа разновидност во пристапот кон литературата во книгата „Книжевни студии и критики“ е систематизирана во четири дела, односно во четири основни поглавја и тоа: „Книжевни студии“, „Вреднувања“, „Детството на дланка“ и „Помеѓу сонот и јавето“. Погледнато од методолошки аспект, ваквата класификација на материјалот во книгата е извршена врз основа на принципот на жанровско-литературната припадност.

Во првиот дел од книгата наречен „Книжевни студии“ се сместени вкупно седум текстови во кои Манев обработува дела од наши докажани дејци и автори на полето на литературата како Никола Јонков - Вапцаров, Славко Јаневски, Арсени Јовков, Војдан Чернодрински и Крсте Петков - Мисирков. Љубопитноста на Манев во првиот текст се свртува кон поезијата за деца на Вапцаров, сегмент кој воопшто не беше или беше сосема малку познат во нашата литературна јавност. Во овој текст се прави обид не само да се регистрираат песните за деца напишани од перото на Вапцаров, ами тие и да се вреднуваат од историски, но и од естетски аспект. Станува збор, всушност, за една поема и осум песни за деца на Вапцаров за кои Манев вели дека по квалитет не се на исто рамниште со преостанатата поезија на овој наш поет, но и дека „ова творештво сепак останува значаен сведок за преокупациите на Вапцаров, за неговата љубов кон најмладите, неговата љубов кон слободата и правдината, трудот и чесноста“. Во тие рамки мошне интересен е и текстот на Манев за таканареченото сино тефтерче „Баер“ на Вапцаров во кое поетот, меѓу другото, забележувал скици за некои песни или пиеси кои планирал да ги напише и кое, како што наведува Манев, „во БАН го чуваат многу љубоморно“. Ваквиот, се разбира, маргинален податок, зборува многу за вредноста на таа, би рекле, интимна тетратка на Вапцаров, но и за интересот и за односот на Манев кон неа.

Во овој дел од книгата се објавува и експозето поднесено при одбраната на магистерската теза на Методи Манев под наслов „Митолошките елементи во прозата на Славко Јаневски“. Во центарот на вниманието овде е таканаречениот Центар на Светот, добро познатиот реалистично-митолошки сетинг од романите на Јаневски, едноставно наречен Кукулино. Се разоткрива еден сегмент од творечката постапка на Јаневски при структурирањето на прозата за Кукулино, а тоа е користењето на митот како значаен творечки инструментариум. Јаневски, потенцира Манев, доследно се придржува до мотото кое вели дека „историјата на

еден народ не се дознава само од папирусите и пергаментите, туку и од усната народна традиција - песни, раскази, преданија, односно дека приказните имаат подлабок корен и од самиот живот“. Дека Манев навистина има усет за прецизно определување и презентирање на структурните елементи, покажува издвојувањето на еден значаен сегмент од романите во кој еден лик недвосмислено ќе појасни: „Му го избришат ли минатото, Кукулино ќе нема иднина“. При обработката на овој обемен материјал за Кукулино Манев консултирал бројни имиња од редот на теоретичарите на литературата, но и автори кои се занимавале со проучувањето на циклусот за Кукулино на Славко Јаневски. Особена тежина на тезите кои се изведуваат во овој текст им даваат теориските сознанија за митот од Мирча Елијаде, еден од светски најпознатите проучувачи на митовите и религиите. Користејќи ги дотогашните сознанија во врска со проблематиката што ја обработува, Манев несомнено бил свесен за Јакобсоновата умна забелешка дека лаже оној кој вели дека нема претходници. Бројните цитати и фусноти, не само во овој, ами и во другите текстови во оваа книга, безрезервно го потврдуваат тоа. Слична е постапката и во следниот текст во кој се обработува конкретно романот „Тврдоглави“ на Славко Јаневски. И во оваа мини-студија се трага по митолошките и по фолклорните елементи на овој роман и тоа со хронотопски пристап, односно од просторно-временски аспект. Но, проучувачот не се затвора само во рамките на романот „Тврдоглави“, свесен за фактот дека овој роман е дел од циклусот за Кукулино. Извршена е овде една паралела меѓу овој роман и романот „Легионите на Свети Адофонис“ со што преку компаративниот метод се покажува врската на овие две дела на Јаневски, што пак од своја страна зборува и за компактоста на целиот кукулински циклус.

Текстот „Историската димензија на романот 'Илинден' од Арсени Јовков“ ја потврдува нашата теза дека Методи Манев има, така да се рече, неограничен интерес за литературата. Него го интересираат современите автори, но тој знае често да се навраќа и кон нашето поблиско минато. Станува збор за годините од првата четвртина на минатиот век, поточно од 1914 до 1924 година кога, според сознанијата до кои доаѓа Манев, е пишуван романот во стихови „Илинден“. Но, за да добие читателот поцелосна претстава за овој роман, во текстот се наведуваат и основните биографски податоци за Арсени Јовков. Тоа покажува дека Манев при обработката на еден, кој и да е, материјал секогаш води сметка за целосност и јасност во изразот, односно во конструкцијата на дискурсот. Во текстот се трага по фактографските елементи кои ќе го појаснат настанувањето на овој роман во стихови, а во таа потрага се користат претходните сознанија, но и бројни весници и списанија од времето на генезата на ова дело на Јовков. И, иако овој роман на Јовков е фрагментарен, односно незавршен, сепак Манев инсистира дека тој мора да си го добие заслуженото место во нашата литература: „Навистина, во првиот том на нереализираниот роман-епопеја 'Илинден' - пишува Манев - направен е само увод во опејувањето на големата македонска историска епопеја 'Илинденското востание', но тоа воопшто не го намалува литературно-историското значење на ова дело. Неговото место, не само во македонската литература помеѓу двете светски војни, но и во вкупната македонска литературна и национална историја, треба да претставува еден од меѓниците што ги оставиле големите македонски синови, а на кои недвојбено им припаѓа и Арсени Јовков“.

Естетските критериуми на Методи Манев се чисти, јасни и прецизни. Не станува збор овде за автор кој само реди пофални зборови, туку за автор кој знае и умее да ги издиференцира нивоата на естетските вредности. Неговиот текст за еднотинките „Дрвари“ и „Мајстори“ на Војдан Чернодрински е силен показ за нашето тврдење. Откако ќе го елаборира настанувањето на овие две драми и нивните верзии, Манев крајно децидно ќе ја даде оценката дека овие две еднотинки

не претставуваат некој значаен естетски дострел во творештвото на Чернодрински со забелешката дека тие треба да се сметаат за интегрален дел од творештвото на Чернодрински поради тоа што го означуваат почетокот на литературното творештво на овој наш драмски автор. Манев, тоа е повеќе од очигледно, знае мошне умешно да ги разграничи естетските од историските вредности во литературното творештво.

За Крсте Петков - Мисирков и за неговата значајна книга „За македонските работи“ навистина е пишувано многу, но годишнините и јубилеите се секогаш повод уште еднаш и уште многупати да се проговори за овој, како што вели Манев во оваа книга, голем син на Македонија. И овде Манев не заборава да потсети на традицијата, на континуитетот, односно да потсети на тоа дека и Мисирков има свои претходници како што се Ѓорѓи Пулевски, Исаија Мажовски, Темко Попов и други, но и Карл Хрон и Петар Данилович Драганов. Тоа е показ дека мошне концизните ставови на Мисирков во неговата „За македонските работи“ својата генеза ја доживуваат многу порано од нивното засведочување во една книшка која е повеќе од драгоценост за нашата култура воопшто. Манев, сепак, издвојува две многу важни компоненти во оваа книга. Прво, вонредната анализа на состојбите во Македонија непосредно по Илинденското востание и причините за неговиот неуспех и второ, практичното елаборирање на македонскиот литературен јазик со правописот и азбуката.

Вториот дел од оваа книга насловен како „Вреднувања“ се состои од четири куси рецензии и тоа за романот „Стровиште“ на Светлана Христова - Јоциќ, за романот „Крв на еукалиптусот“ на Иван Чаповски, за збирката раскази „Жената со птичја глава“ на Томе Арсовски и за поетската збирка „Разделина“ на Никола Шалев. За „Стровиште“ на Христова - Јоциќ се констатира дека тоа е „и роман со своја содржина, со свој почеток и крај, но е и поезија, исто колку што е и антологија на новосоздадени параболите. Можеби и нова поетска библија за Светлана Христова - Јоциќ, но и за другите“. За „Крв на еукалиптусот“ се наведува дека станува збор за навраќање кон вечната тема на оваа распарчена и украдена земја - македонскиот Егеј, но сега од еден поинаков аспект. Како што пишува Манев, овој роман „во основа е поставен на постулатот дека секоја илузија има своја трага исполнета со надеж и измама. Тргувајќи по трагите на големата илузија на Македонците од Егејска Македонија, авторот ќе пристигне во постојбината на изневерените надежи наречена - Австралија“. Рецензијата за „Жената со птичја глава“ нуди еден продлабочен приказ на осумнаесетте раскази (или раскажувачки целини, како што ги детерминира Манев). Не станува збор, значи, само за сувопарна регистрација на расказите, ами авторот прави и еден, според нас, успешен обид да ги протолкува основните структурни компоненти на збирката во целост. И кога Манев ќе се зафати со една таква операција на имплементирање интерпретација во рецензија, тогаш неизбежно ја наоѓа основната нишка на делото, а тоа е преминувањето на границите меѓу оваа и онаа страна на животот, односно меѓу реалниот и иреалниот свет. Дека на Манев му е присушт компаративниот метод, сведочат неговите квалификации дека во овие раскази може да се сретнат „кафкијански ликови“, „кафкијански замок“, „кафкијански амбиент“ и слично. Поетската збирка „Разделина“, пак, според Манев, покажува дека „Никола Шалев веќе не е само талентиран и надежен автор, но дека тој е веќе зрела творечка пројава од која вистинските поетски продукти треба допрва да се очекуваат“. И во оваа рецензија е забележителен интерпретативниот пристап на Манев кон триесетте песни во оваа стихотворна збирка.

„Детството на дланка“ е насловот на третиот дел од книгата „Книжевни студии и критики“ на Методи Манев. Станува збор за рецензии на книги кои се однесуваат на една област од македонската литература на која, барем досега, ѝ е

посветено навистина сосема малку внимание, а тоа е литературата за деца. Исклучок е последната рецензија која се однесува на монографијата за Трајче Петкановски на Стоилко Ивановски - Планински. Првиот текст насловен како „Хроника за неповратните бушави години“ претставува рецензија кон романот за деца и млади „Бушави години“ на Томе Арсовски. Во еден мошне кус осврт се даваат основните елементи на овој роман - хроника. За „Пролетни дождови“ на Горјан Петрески авторот на рецензијата вели дека „станува збор за ретко успешна книга“ елаборирајќи ја притоа творечката постапка на преработка на приказните од нашиот фолклор, особено на оние запишани од раката на Марко Цепенков. Манев не заборава да каже збор-два и за јазичните особености на приказните: „Јазикот е сочен, течен и допадлив, зачинет со младешки сленг од денешново време, со духовити решенија, и овозможува полесно восприемање на приказните“. Поетската збирка за деца под наслов „Суво поле“ на Милутин Бебекоски, исто така, е ставена под опсервација во оваа книга на Методи Манев. За неа тој вели дека е „ретко успешна книга со која другарувањето претставува задоволство“. Слични се оценките и за поетската книга за деца на Петко Домазетоски под наслов „Чудна шара буба мара“ за чии песни се потенцира дека се карактеризираат „со крајна економичност во изразот, со вешто пласирана метафора, но и длабоко осмислена поента“. За збирката „Шарена поплава“, пак, на Македонка Јанчевска, по кусиот преглед на песните, Манев ќе ја даде следната мошне концизна оценка: „Јанчевска покажува високи версификаторски способности. Таа има целосна контрола на стихот, јазикот ѝ е концизен, јасен. Ритмички песните не се секогаш прецизно одредени и варираат од песни со строго одредени ритмички карактеристики до слободен стих, но сите тие песни се одликуваат со музикалност, певливост и динамичност“.

Четвртиот дел од книгата под наслов „Помеѓу сонот и јавето“ содржи шест рецензии на книги кои се занимаваат со литературна критика и со историјата на нашата литература. Станува збор за книгите „Тројцата кружочници“ и „Судбини на откорнатикот“ на Васил Тоциновски, „Метаморфози“ на Науме Радически, „Бајка на животот“ на Јованка Стојановска-Друговац, Збирката од македонски народни песни на Михајло Ѓ. Миладиновиќ и „Музичката традиција во Валандово“ на Мирчо Карамучев. За книгите на Васил Тоциновски се вели дека претставуваат квалитетни научно-истражувачки трудови кои ги доакокружуваат сознанијата за културната и книжевната активност меѓу двете светски војни, а рецензијата за „Метаморфози“ на Науме Радически ја потенцира студијата за младата македонска литература за која Манев вели дека е „една од најкомплетните, ако не и најкомплетна, за генерацијата творци кои се јавија во седумдесеттите и осумдесеттите години“ на минатиот век. Пишувајќи за книгата „Бајка на животот“ на Стојановска-Друговац, Манев не заборава уште еднаш да потенцира дека се ретки ваквите книги и дека „македонската литературна наука има извесен дефицит во систематското проучување на литературата за деца и млади“. Заслужува внимание, секако, и рецензијата на книгата „Македонски народни песни, Збирка на Михајло Ѓ. Миладиновиќ“ приредена од д-р Илија Николиќ. Покрај пофалните зборови за идејата на Друштвото за наука и уметност „Браќа Миладиновци“ од Струга да ги отпечати овие песни, Манев укажува и на една аномалија која е составен дел на збирката. Имено, наместо сите 490 песни колку што содржи збирката на Михајло Ѓ. Миладиновиќ, објавени се 383 народни песни со тоа што се отфрлени варијантите на песните. Покрај ова, како хендикеп за оваа книга Манев го посочува и изоставањето од печат на веќе подготвените прегледи, пописи, регистри и етнографската карта на Македонија. Како последна рецензија во оваа книга на Манев фигурира текстот за монографијата „Музичката традиција во Валандово“ на Мирчо Карамучев. Особено значајно, според Манев, е тоа што таа нуди богата фактографија за музичките случувања во валандовскиот регион.

Некаде на крајот на „Книжевни студии и критики“ е даден и преглед на досегашните активности на перото на Методи Манев. Откако сè ќе се собере и ќе се одземе, ќе се покаже дека Манев има објавено четири романи, исто толку драми, две монографии, една збирка поезија и една збирка раскази, има напишано 10 филмски сценарија, коавтор е во четири поетски збирки, а меморијата на неговиот компјутер мошне грижливо памети уште четири необјавени книги. Кон овој долг список на трудови е приложена и забелешката дека „репресиите што му се вршат од секаков вид се негов вечен творечки предизвик“. И уште се додава и тоа дека „секому возвраќа со книга“.

КНИГА ЗА ГОРДИТЕ И НЕПОКОРНИ МАКЕДОНЦИ

(Васил Тоциновски, *Време минало и сегашно, Институт за македонска литература, Скопје, 2002*)

„Кон прашањето за дводомните писатели“ е поднасловот на оваа книга на д-р Васил Тоциновски, еден од најревносниите проучувачи на македонската литература меѓу двете светски војни и особено на прашањето за македонските автори кои твореле на туѓ јазик, односно за таканаречените „дводомни писатели“. Овој труд на Тоциновски ги обелоденува животните патеки и творечките активности на полето на литературата на девет македонски автори кои од времето на Илинден, па и во периодот меѓу двете светски војни пишувале, во основа, на бугарски јазик. Станува збор за Арсени Јовков, Димитар Г. Молеров, Кочо Молеров, Сребро Јанакиев, Владимир Ковачев, Никола Хр. Дренков, Атанас Трендафилов, Христо Стојков и Ангел Каратанчев. Низ 13 одделни текстовни единици во оваа книга се приопштуваат кон македонската литература најновите сознанија за творечките премрежија на овие македонски дејци. И како што потенцира и самиот автор, текстовите во книгата трагаат „по помалку познати автори и дела, подзаборавени и отфрлени, секако ненамерно, кои ги прошируваат и збогатуваат процесите и резултатите во македонската литература“.

Еден од тие „подзаборавени и отфрлени“ автори е Арсени Јовков за чие творештво во оваа книга се објавуваат четири текста: „Поетот Арсени Јовков“, „Модерниот поетски сензибилитет на Арсени Јовков“, „’Проклетина’ - поема од македонскиот живот на Арсени Јовков“ и „Есеите, огледите и критиките на Арсени Јовков“. Доволно е да се прочитаат само веќе предочените наслови во книгата и да се донесе заклучокот дека станува збор за автор со широк спектар на интерес во литературата. Но, не само во литературата. Арсени Јовков бил активно вклучен и во борбата за слобода на македонскиот народ, па дури бил учесник и во Илинденското востание. Со право Тоциновски вели дека „Јовков е борец со пушка и воин со збор“. Четирите текста на Тоциновски ни го прикажуваат Јовков како поет, писател, есеист, критичар, но и како револуционер. Се поаѓа од проучувањето на неговите поетски почетоци во 1900 година, па преку романот во стихови „Илинден“, преку неговите песни објавувани во периодичните списанија, преку поемите, преку огледите, се стигнува до заложбите на Јовков за реформи во бугарскиот правопис. Тоа секако зборува за неговата огромна ангажираност безмалку на секој план од општественото живеење.

Тргувајќи од основните особености на поетскиот сензибилитет на Јовков, Тоциновски го врамува овој македонски поет во стилската формација наречена симболизам. Низ компаративен приод се врши една паралела меѓу поетските постапки на Јовков и Бодлер, на Јовков и Едгал Алан По, на Јовков и Воислав Илиќ. „Јовков природата ја пресоздава според Бодлер во ’шума од симболи’ и ја користи техниката на симболистичко претскажување, далечни навестувања и асоцијации“ - заклучува Тоциновски разработувајќи ги понатаму одделните песни на Арсени Јовков со еден симплифициран, но функционален книжевно-толкувачки приод.

Мошне интересна е елаборацијата во оваа книга на есејот на Јовков посветен на творецот и на творештвото под наслов „Душата на творецот“. И за Јовков, како и за многумина, творењето претставува изблик, неопходна потреба за создавање, за пишување. Тоциновски успеал да ги издвои клучните сегменти од оваа статија која е мошне значајна и за самиот Јовков, но и за македонската литература воопшто. Како илустрација ќе посочиме само еден дел од елаборацијата на Тоциновски кон овој есеј на Јовков: „Јовков децидно ја застапува тезата оти само големите луѓе можат да

бидат големи творци. Само душата исполнета со љубов и верба во човекот и во животот ги создава трајните вредности и ги освојува возвишените придобивки на цивилизацијата“.

Во оваа книга се разгледува и огледот „Македонски театар“ на Арсени Јовков којшто е пишуван по повод јубилејот на Чернодрински, но и огледот „Илинденското востание во историјата“ од 1923 година во кој Јовков, меѓу другото, пишува: „Целиот мој род беше обречен да ѝ служи на Македонија и повеќето од нив загинаа за нејзината слобода. Ако е нужен мојот живот, јас ќе го дадам... Јас не можам да земам сега пушка и да се борам. Мојата пушка е перото и јас со него се борам“. Ете, токму така ни е претставен Арсени Јовков во оваа книга на Тоциновски.

Во наредните два текста од книгата интересот е свртен кон творештвото на браќата Димитар и Кочо Г. Молерови. Првиот текст ги обработува творечките зафати на Димитар Г. Молеров во 1903 година, додека вториот текст претставува приод кон творечкиот профил на Кочо Молеров. За Димитар Молеров се потврдува дека мошне интензивна и творечки плодносна е 1903 година, време кога се интензивира македонската борба за слобода и време кога се случува Илинденското востание. На страниците на повеќе списанија Димитар Молеров објавува песни кои се посветени на борбата за слобода, но и на апостолите на таа борба како што се Гоце Делчев и Даме Груев. Како што оценува Тоциновски, литературното дело на Димитар Г. Молеров е „длабоко инспирирано од животот и судбината на Македонија“. Истото може да се рече и за неговиот брат, Кочо Молеров, кој својата литературна активност ја започнува на осумнаесетгодишна возраст во познатата Солунска гимназија „Св. Кирил и Методиј“. Тој е член на ВМРО од 1896 година, а се вклучил и директно во борбите за слободна Македонија. Од тој аспект, мошне значаен и како литературен, но и како историски документ е неговиот „Ајдучки дневник“ во кој покрај историските настани се запишуваат и патилата и страдањата, стравовите и надежите на човекот кој е директен учесник во тие историски случувања за Македонија. Извлекувајќи заклучок од содржината на овој „Ајдучки дневник“ Тоциновски потенцира дека „Кочо Молеров се идентификува како филозоф на егзистенцијализмот кој е убеден, и тоа јавно го проповеда, дека човекот е роден да биде сам и несреќен“. Во текстот се анализираат и расказите на Кочо Молеров - „Крвав Саве“ и „Симон“. Во предговорот на првиот расказ, како што наведува Тоциновски, е запишано дека станува збор за „Вистинска случка во Разлог (Македонија) по заробувањето на Елена Стон“, а вториот расказ е „приказна за откорнатикот Симон кој како дете ќе ја напушти татковината, судбина на многу Македонци, зашто како што ја почнува приказната Молеров 'нашата татковина личи на мајка која раѓа, но не може да храни'“. Очигледно е дека во творештвото на двајцата браќа челно место зазема татковината и пред сè борбата за нејзино ослободување. Тие се, како што би рекол Тоциновски, горди и непокорни Македонци.

Сребро Јанакиев е еден од деветтемина кои го заслужиле местото во оваа книга на Тоциновски, а со тоа и местото во рамките на македонската литература. За Јанакиев во оваа книга се дава синтагматскиот атрибут „весел скитник“. Станува збор, всушност, за автор кој своите први поетски објави ги има во 1918 година во весникот „Беласица“. Интересно е што податоците за себе Јанакиев ги дава во едно писмо до љубената, негова идна сопруга, во кое самиот тој се идентификува како „Веселиот скитник“. Тоциновски во оваа книга го обработува ова писмо за кое вели дека, всушност, е поезија во форма на проза. Покрај ова писмо, во книгата се обработуваат и песните на Сребро Јанакиев како што се „Есенски песни“, „Есенски цигулки“, „Писмо до Вардела“, „Есенски настроенија“ и други, а свое место зазема и прозниот запис „Видено и чуто“. Во врска со творбите на Јанакиев, Тоциновски оценува: „Колку и да се тие скромни, недоречени и со прераната смрт незавршени,

сепак остануваат како мал и драгоцен прилог во нејзината (македонската - н.з.) традиција и континуитет, непокор и идентитет“.

Текстот „Низ поетскиот ракопис на Владимир Ковачев“, како интегрален дел на оваа книга, претставува прилог кон изборот од песни на Ковачев во книгата „Песни за Македонија“ објавена во 1997 година. Станува збор за еден поширок осврт насочен кон расветлувањето на делото на Владимир Ковачев. Тоциновски ги предочува песните на Ковачев, но и неговите поеми и прозни записи одредувајќи ги основните тематско-идејни содржини: „Негова првична и единствена книжевна тема е Македонија, нејзините вековни буни и востанија, длабоко сокриените копнежи по сопствената слобода и иднина кои никој не ги подарува, туку се избираат со сопствена борба и жртви“. Во таа насока се и пишувани песните „Скитник“, „Разделба“, „Просјак“, „Од заседа“, „Македонија“ и други. Во поемата „Славе Мерџанов“ преку зборовите на јунакот, Ковачев ќе воскликне: „Во тебе скоро ќе грејне на слободата зракот“. Станува збор за визионерски стихови на овој македонски поет. Особено потресна е поемата „Заборавен, но голем борец“ во која на крај јунакот кој е опколен во неговата куќа „со четирите куршуми ги убива најближните и најсаканите свои, а петтиот куршум од револверот е на неговото чело“. Тоа се во основа темите кои се среќаваат во поезијата на Ковачев, а кои Тоциновски ги разработува во оваа книга.

На наредните страници од книгата „Време минато и сегашно“ авторот ги има предвид творечките достигнувања на Никола Х. Дренков. Станува збор за текстовите „Книшките на Никола Х. Дренков“ и „Релацијата народ - религија во драмата 'Народ и црква' на Никола Х. Дренков“. Тоциновски покажува дека Никола Дренков е многу добар познавач на црковните и религиозните прашања во времето од крајот на 19 век, а како аргументи кон оваа констатација стојат неговите две книшки „Да пазим душата си“ и секако неговата драма „Народ и црква“ која обработува тема од борбата на македонскиот народ за своја самостојна црква која нема да ѝ робува на Цариградската патријаршија. Во разработката на оваа драма, покрај црковните прашања, Тоциновски обработува и други елементи како што е на пример синдромот на самоуништувањето и предавството кај македонскиот народ, или на пример регистрирањето на фолклорните елементи кои се појавуваат во драмата на Никола Дренков. Тоа зборува дека Тоциновски ѝ приоѓа на оваа драма од повеќе аспекти за да констатира, на крај, дека „во пиесата на Дренков имаме еден мал зборник од вредни и вредносни народни умотворби, уште повеќе што тие се запишани 'на македонски дијалект“.

Дека оваа книга на Васил Тоциновски го брише правот од многу имиња во македонската литературна историја, потврдува и неговиот текст посветен на социјалниот книжевен ангажман на Атанас Трендафилов. Тоциновски ги обработува расказите од „Зимски ноќи“ и повеста „Улица и фабрика“ на младото момче кое од животот се збогува на дваесетгодишна возраст и тоа под сомнителни околности. И покрај краткотрајниот живот, Трендафилов оставил зад себе дела со кои го заслужува местото во македонската литература, но и пошироко во македонската историја како борец за социјална и национална слобода.

Како автор кој твори меѓу двете светски војни во оваа книга е застапен и дојранчанецот Христо Стојков - поет, раскажувач, романиер, литературен критичар, новинар и публицист. Тој е член на Македонскиот литературен кружок „Никола Вапцаров“. Пишува раскази и новели, а основна тема во неговите литературни трудови е судбината на Македонците кои поради војната ја напуштиле татковината. Мошне илустративен е лирскиот запис „Татковата куќа“ на кој Тоциновски му обрнува особено внимание.

Ангел Каратанчев е последниот автор за кој Тоциновски пишува во оваа книга насловена како „Време минато и сегашно“. И тој спаѓа во редот на оние

Македонци кои ја преживуваат судбината на откорнатиштвото. Социјалните теми се доминанта во неговото поетско творештво со што им се доближува на Рацин и на Неделковски. За овој автор Тоциновски ќе заклучи: „Ангел Каратанчев е поет со модерен творечки сензибилитет. Со сопствен поетски ракопис кој низ релевантната назнака на мислата и размислата е грижник кон нормите на човековата егзистенција“.

Книгата „Време минато и сегашно“ на Васил Тоциновски е уште еден негов придонес кон збогатувањето на трезорот на македонската литературна историја. Таа е показ дека проучувачите на македонската литература и на нејзините историски димензии се должни да им го дадат вистинското место и да им ја оддадат заслужената почит на сите македонски литературни дејци. Васил Тоциновски веќе долго време тоа го работи.

КНИГА ЗА МАКЕДОНСКИОТ ПРЕРОДБЕНСКИ ВЕК

(Васил Тоциновски, *Тајни и трајни пораки, Дирекција за култура и уметности, Скопје, 2003*)

Вкупно дваесет посебни текстовни целини ја сочинуваат структурата на најновата книга на д-р Васил Тоциновски со наслов „Тајни и трајни пораки“ во издание на Дирекција за култура и уметност од Скопје. Во овој труд под книжевно-историска опсервација се подведуваат личности, настани и дела од македонскиот 19 век, почнувајќи од браќата Миладиновци па сè до Арсени Јовков. Од плејадата дејци на македонската преродба, покрај веќе споменатите, во книгата на Тоциновски свое место ќе најдат Митра Миладинова, Царевна Миладинова - Алексиева, Депа Каваева, Иван Миладинов, Константин Д. Петкович, Андреја Д. Петкович, Партенија Зографски, Јордан Хаџи Константинов - Џинот, Григор Прличев, Рајко Жинзифов, Кузман Шапкарев, Марко Цепенков, Евтим Спространов, Трајко Китанчев, Никола Н. Македонски, Атанас Раздолгов, Никола Зографов, Војдан Чернодрински, Дедо Иљо Малешевски и многу други.

Првиот текст со наслов „Трајните пораки од Зборникот на браќата Миладиновци“ го елаборира континуитетот во преродбенската дејност во македонскиот книжевен 19 век во што најголема улога одиграла, како што вели Тоциновски, светата, тестаментална, златна книга за Македонија - Зборникот на Миладиновци. И Рајко Жинзифов и Григор Прличев и Кузман Шапкарев и Марко Цепенков и многумина други ќе се напојуваат со ентузијазмот и безграничниот елан на двајцата браќа од Струга, особено на постариот Димитрија Миладинов, и безрезервно ќе тргнат по нивните стапки. Покрај забелешката за огромното значење на Зборникот, во овој текст ќе биде потврдена веќе еднаш кажаната вистина дека македонската преродба од 19 век е дело на Димитрија Миладинов и дека неговата личност е пример и патоказ, светлина и иднина. Се проследува во овој дел на книгата и влијанието на Зборникот врз дејците од 20 век, како на пример врз членовите на Македонскиот литературен кружок во Софија и врз Кочо Рацин.

Вториот текст во книгата со наслов „Браќата Миладиновци и Митра Миладинова, Царевна Миладинова - Алексиева и Депа Каваева“, исто така е посветен на Зборникот на Миладиновци, но сега веќе од агол на неговото повторно издавање. Во 1891 година Митра Миладинова, сопругата на Димитрија Миладинов, повторно ќе го издаде Зборникот од македонски народни песни. Тоциновски наведува дека во следбеничките стапки кон браќата Миладиновци посебно се истакнуваат и три жени - Митра Миладинова, Царевна Миладинова - Алексиева и Депа Каваева. Митра со преиздавањето на Зборникот, Царевна со мемоарите за Миладиновци и Депа со особената меморија на народни песни.

Струшкото семејство Миладиновци е под лупата на авторот на оваа книга и во третата и во четвртата статија. Тоциновски го елаборира настанување на албумот - алманах за Струга во 1932 година од Иван Миладинов, но дава податоци и за неговиот автор. Самиот наслов, пак, на четвртата статија „Миладиновци во современата македонска поезија“ имплицира дека се разработува една тема која има за цел да покаже колку двајцата струшки браќа со својата преродбенска дејност оставиле траги врз современите македонски автори. Намерата на Тоциновски е да покаже дека браќата Миладиновци многу често се инспирација за нашите поети кои им оддаваат безрезервна почит на двајцата стружани. Овде се обработуваат песни кои им се посветени на Миладиновци од авторите Славко Јаневски, Гане Тодоровски, Лилјана Чаповска, Атанас Вангелов, Петар Башески, Катица Ќулавкова, Тодор Чаловски и други.

Во оваа своја најнова книга Тоциновски нуди и три свои статии за браќата Константин и Андреја Петкович, за нивната поетска актива, но се осврнува и на, како што е и насловена статијата, велешкиот период од животот на еден од двајцата браќа - Андреја Д. Петкович. За Константин Петкович, Тоциновски ќе рече дека е „ретка личност којашто долгорочно, системно и подготвено ја остварува својата плодносна дејност во нашата национална култура“, а за неговиот брат Андреја дека е еден од „синовите на Македонија кои својот живот и творештво исцело и несебично ѝ го посветија на нејзината борба за национална и социјална слобода“. За еден таков син на Македонија станува збор и во следната статија во оваа книга со наслов „Трајните пораки на Партенија Зографски“ во која се даваат податоци за животот и делото на Партенија, но се дополнува тоа и со обработка на песни од современи македонски автори кои пеат за Зографски, меѓу кои се Блаже Конески, Трајан Петровски, Тодор Чаловски, Петре Бакевски итн.

Авторот на „Тајни и трајни пораки“ ни дава податоци и за еден помалку познат автор од 19 век - Никола Н. Македонски - кој ја напишал книгата со подолг наслов „Македонски солзи или злоштастна Македонија и нејзините злочести синове прибавка на Коста Беровски војвода“. Оваа книга на Н. Македонски се состои од предговор во кој се објаснува дека книгата е еден мал прилог кон македонското дело, понатаму следува новинарско-публицистичкиот текст „Македонски солзи или Злоштастна Македонија./ И нејзините злостествени синове“, а на крајот од книгата се објавува драмата „Македонско востание или Коста Беровски војвода“ за која се дообјаснува дека е „трагедија во два чина“. Тоциновски во статијата дава и други податоци за авторот Никола Николов Македонски.

Следната статија е за Атанас Раздолов, односно за неговата книшка „Крвавиот Исток и бездушна Европа“ од 1899 година. Оваа книшка, како што објаснува Тоциновски, се состои од предговор, од новинарско-публицистички текст кој го носи истиот наслов како книшката, и од дел со стихотворби на Раздолов кој не е зачуван во целост. Идејата водилка на Атанас Раздолов, која се појавува и во оваа книшка, е дека Македонија само со сопствена борба и жртви ќе ја избори својата слободна и рамноправна иднина.

Монографската книшка на Иерод И. Христов за манастирот „Свети Јован Бигорски“, објавена од Васил Икономов во 1909 година, е исто така во фокусот на проучувањата во оваа книга на Тоциновски. Покрај бројните податоци за животот и делото на Икономов, авторот нè запознава и со многу значајни историски факти за овој македонски духовен храм. Се среќаваме овде и со мошне интересниот податок дека во Бигорскиот манастир во 1908 година била изведена театарска претстава, односно дека „се случил“ народен театар.

Сепак, најсублимирани изводи среќаваме во текстот со наслов „Светиот човек во македонската поезија во 19 век“ во кој се нотираат сакралните сегменти во преродбенската поезија. Низ еден импресионистичко-маркирачки приод се разработуваат стиховите на Пејчиновиќ, Митра Миладинова, Џинот, Константин Петкович, Константин Миладинов, Григор Прличев, Рајко Жинзифов, Марко Цепенков, Трајко Китанчев и други. Целта е да се лоцира местото и улогата на Демијургот во македонските стихови од преродбенскиот 19 век.

Се разбира дека не смеат да се забораваат текстовите како „Од велешкиот книжевен летопис во 19 век“ и „Револуционерната акција и мисла на Никола Зографов“ кои се сместени меѓу кориците на оваа книга, но исто така треба да се потенцира дека за драмската литература, особено за Чернодрински, во оваа книга на Тоциновски се зборува во две негови статии. Тоа се „Чернодрински и генерацијата драмски автори негови современици“ во која се зборува и за Атанас Раздолов, за Марко Цепенков, за Димитар Молеров, за Јордан Шурков, и „Македонска крвава

свадба' либрето за операта 'Цвета'". Во двата текста се соочуваме со бројни податоци кои досега не ѝ беа познати на македонската литературна историја.

Со идентичен метод како текстот за светиот човек во македонската преродбена поезија е работен и текстот со наслов „Дедо Иљо Малешевски во уметничката литература“. Колку овој македонски неуморен борец, кој цели 50 години војувал против Османлиите, е значаен за македонската историја и колку неговото јунаштво било поттик за македонските автори, согледуваме низ обработката на творбите од Атанас Раздолов, Димитар Кацарски, Радован П. Цветковски, Богоја Таневски, Кире Неделковски, Борис Апостолов, Ката Мисиркова - Руменова, Методи Манев и други.

Во најновата книга на Тоциновски трите последни текста се посветени на Арсени Јовков, Македонецот кој со пушка, но и со перо во рака војуваше за слободата на Македонија и на македонскиот народ. Низ страниците на оваа книга се проследува новинарската дејност на Јовков по неговото постилинденско емигрирање во Бугарија, се елаборира неговата поема „Љуле Бургаз“, се разработуваат неговите репортажи, но се потенцира и борбениот полемички дух на овој македонски деец. Тоциновски ќе напише за Јовков, меѓу другото, и дека тој е „еден од оние доследни борци од челичните редови на непокорни и достоинствени синови на Македонија“.

„Тајни и трајни пораки“ на д-р Васил Тоциновски е книга за македонскиот преродбенски 19 век. Во неа се расветлуваат одредени темни места кои досега не беа достапни за нашата литературна историја. Во неа, исто така, се потенцираат вредностите кои македонските дејци од 19 век ги оставија како аманет за поколенијата. Вредности со кои се гордее и треба вечно да се гордее македонското исконско племе.

КНИЖЕВНИ ПРЕОБРАЗБИ НА ФОЛКЛОРОТ

(Васил Тоциновски, *Златна книга на легенди и преданија, Феникс, Скопје, 2004*)

Најсвежото отпечатено литературно остварување на Васил Тоциновски со наслов „Златна книга на легенди и преданија“ е дел од тритомниот избор од македонската литература за деца како Проект на издавачката куќа „Феникс“ од Скопје во кој како редактор, но и како автор, се јавува д-р Тоциновски. Овој Проект, покрај легендите и преданијата, го сочинуваат уште две книги - „Златна книга на поезијата за деца“ и „Златна книга на прозата за деца“.

Во „Златна книга на легенди и преданија“ Васил Тоциновски се зафатил со една благородна, но во исто време и мошне ризична работа - да прераскаже, да пресоздаде, да адаптира, да модифицира дел од многубројните македонски легенди и преданија. Да ги приопшти нив до читателската публика низ призмата на новото, на нашето време, но и низ призмата на македонскиот јазичен стандард. Зошто благородна? Со една реченица - затоа што за еден народ нема ништо посвето од неговата традиција, од неговите корени! Зошто ризична? Затоа што наративната умешност на нашиот народ се градела и се надградувала во континуитет, па низ вековите, поточно низ милениумите, го достигнала степенот на генијалност. Показ и доказ за тоа е, на пример, неповторливото перо на Марко Цепенков. Обидот да се прераскажат, да се пресоздадат, ние би рекле уметнички да се преобразат, таквите генијални фолклорни наративни структури е повеќе од ризик. Прво, дали ќе се направи вистинскиот избор на теми и мотиви, со оглед на нивната многубројност. Второ, до кој степен ќе се успее да се зачува нивната автентичност. Трето, како на сето тоа ќе му личи и ќе му стои македонскиот стандарден јазик. И четврто, но не и најневажно - колку авторовата нафака ќе соодветствува со неговиот вроден усет за градење фолклорен, архаичен раскажувачки дискурс со современи наративни средства. Дотолку повеќе што раскажувачкиот занает може да се надградува, но не и да се учи - или те бидува, или не те бидува.

Тоциновски ја покажа со оваа книга својата умешност да раскажува и да прераскажува. Прво, од мотивски и тематски аспект, избрани се бисери од македонскиот фолклор. Второ, на легендите и преданијата ниту влакно не им фали во поглед на нивната автентичност. Трето, со овие литературно преобразени фолклорни бисери на увид ни е понуден фактот дека македонскиот стандарден јазик, и покрај неговата „модерност“, може доследно да ги извршува и фолклорните функции. Четврто - преобразените легенди и преданија го покажуваат и го докажуваат веќе кажаното - Тоциновски го има во себе раскажувачкиот усет.

Изборот е сведен на мошне познати и веќе популаризирани теми и мотиви од македонските легенди и преданија. Така, во оваа книга ќе ги сретнеме легендите за преполовената сила на Марко Крале, За Марко Крале и Секула Детенце, за Марко Крале кој, како што ќе проречат наречниците, ќе му ги искрши коските на татко му Волкашин, за Болен Дојчин и Црна Арапина, за Ноевата арка, за раѓањето на чумата, за сиромавиот што барал чесен и праведен кум итн. Во оваа книга на Тоциновски преработени се и познатите преданија за Калето Исар, за Охридското Езеро, за Егејското Море, За Црна Река, за селото Буф, за Марков Камен, за манастирот Трескавец и за многу други локации и локалитети за чии имиња народот неуморно ткаел приказни.

Низ раскажувањата за сите овие тематско-мотивски сегменти се забележува една симбиоза меѓу историското, реалистичното и фантастичното. На пример, историското во легендите и преданијата можеме да го илустрираме со личности и настани од нашето минато како што се Александар Македонски, Крали Марко,

Волкашин, доаѓањето и тиранското владеење на Османлиите во Македонија и слично. Функцијата на реалистичното, пак, е да се оправда појавувањето на фантастиката во легендите и преданијата. Како што е познато од теоријата на литературата, фантастичното се темели врз реалистичното, односно појавата на фантастиката е практично невозможна без реалистичната наративна подлога. Препознавањето на фантастичните се врши преку нивна сопоставеност со реалистичните сегменти. Или, како што наведува Лорета Георгиевска-Јаковлева, фантастиката ја проблематизира стварноста. Ваквото проблематизирање на стварноста со фантастични елементи во легендите и преданијата е една од наративните доминанти. Овој белег е зачуван и во преобразените легенди и преданија на Васил Тоциновски. Само една бегла споредба со изворните творби ќе ја покаже ваквата констатација. Така, на пример, приказната „Дедо Нојо, глушецот и змијата“, запишана од Марко Цепенков, во која доминираат фантастичните елементи, претрпела сосема мали, би рекле незначителни интервенции при преработката. Во однос на фантастиката, ист е случајот и со приказната „Преданија за Марка Кралевиќ и Секула Детенце кога си делеле царството“ од Цепенков. Кај Тоциновски насловот е „Марко Крале и Секула Детенце“, но сите фантастични сегменти се сочувани и тие беспрекорно функционираат. Најчестите интервенции на Тоциновски, не само овде, туку во сите легенди и преданија, се особено забележливи на полето на описот, односно во рамките на стазисните наративни искази. Тоциновски во преработките ги имплементира и им дава значајно наративно место на таканаречените „катализи“, односно на местата што го забавуваат наративното дејство, а тоа се описите. Меѓутоа, и покрај ваквите посериозни интервенции, сепак интенцијата на Тоциновски била да се зачува, колку што е тоа можно, автентичноста на народните легенди и преданија. Така, често тие и кај Тоциновски започнуваат со шемата „Си бил еднаш еден...“ или „Во дамнешни времиња...“ итн. Исто така, Тоциновски не се откажал од честите трансформации на ликовите во легендите и преданијата, имајќи го на ум секогаш фактот дека тоа е еден од нивните препознатливи наративни белези. Тоа, секако, покажува дека авторот мошне внимателно работел врз изборот на наративниот материјал за секоја легенда, за секое предание одделно.

Оној што ќе ги чита и што ќе ги прочита преобразените легенди и преданија на Васил Тоциновски бездруго ќе се запраша - зошто било потребно ова. Која е нужноста да се преработуваат веќе познатите народни приказни? За да одговориме на ова навистина суштинско прашање, ќе се повикаме на познатиот и признатиот теоретичар Филип Амон и на неговата теза за генерациските дисторзии при читањето на еден ист текст. Тие разлики во читањето на ист текст произлегуваат најмногу од разликноста на таканаречената културна компетентност на реципиентите, односно на читателите. Генерациските разлики, меѓу другото, подразбираат и различна културна компетентност. Едноставно кажано, пред сто години луѓето имале поразлични сфаќања од нас за многу работи, па и за фолклорот. По сто години луѓето, исто така, ќе имаат различен, сосема подруг однос кон нештата, па и кон фолклорот. Читањето, односно сфаќањето и разбирањето на фолклорот ќе биде поинакво. Ние денес и овде имаме свој веќе изграден културен код и имаме свое читање и свое разбирање на народните легенди и преданија. Но, за да се знае како ние денес ги читаме легендите и преданијата, неопходно е тоа да го ставиме на хартија. Тоциновски ни понуди негово читање на дел од фолклорниот материјал. Наше мислење е дека со тоа авторот успеа овие стари записи уште повеќе да ги доближи до денешната читателска публика. Тие сега стануваат почитливи. Ете зошто било нужно да се појави во нашево време оваа „Златна книга на легенди и преданија“ од д-р Васил Тоциновски.

ГЕНЕТСКИОТ ПРАЗНИЧЕН КОД

(Марко Китевски, Македонски празници, Менора, Скопје, 2001)

Воопшто не е случајно тоа што воведот, односно „наместо предговорот“ во оваа книга започнува со приказната за настанот којшто го поврзува апостолот Павле со Македонија. Велиме дека не е случајно, затоа што во тоа видение и подоцна во патувањето на еден од дванаесетте ученици Христови на просторите од македонската земја го гледаме коренот на безмалку сите подоцнежни празнувања на македонскиот народ. Токму тие празнувања, токму тие празници со сите нивни елементи се предмет на проучување, презентирање и декодирање во оваа нова книга на д-р Марко Китевски.

Книгата „Македонски празници“ ги содржи не само сите празници, туку и сите обичаи и обреди што се вршеле за време на празнувањата, песните што се пееле, игрите, верувањата, суеверијата, мотивите за празнувањата и за обредот, магиите, искуствата, иконите и фреските на кои се насликани светителите, житијата нивни итн. Со еден збор, со оваа книга е отпечатен и запечатен македонскиот генетски код на празнувањата кој од памтивек се пренесувал од колено на колено, од генерација на генерација и останал така зачуван до ден денес за да може да биде типосан во еден ваков бисер за македонските празници.

Ова не е книга која го потврдува и го утврдува нашиот национален македонски идентитет, зашто тој многу одамна е утврден и потврден, ами станува збор за книга која е само сведок, која сведочи за опстојбата на тој национален идентитет низ вековите и низ премрежијата. За овие празници и за сите активности поврзани со нив, времето е ирелевантна категорија. Тие вечно ќе постојат. Таква судбина, поради тоа се разбира, ѝ се заканува и на оваа книга.

Најголемиот број од македонските празници се поврзани со христијанството, односно со православната црква, со нејзините канони, меѓутоа во обредите и особено во верувањата многу често може да се забележат елементи кои се наследени од паганството, односно од времето кога македонскиот народ сè уште го немал примено христијанството како свое вероучение. На ваквиот спој на новото и старото, на христијанското и паганското, авторот на оваа книга укажува секогаш кога во обредите или во песните или во кој и да е дел од празникот може да се сретнат такви вкрстувања на обичаите. За да го појасни ваквиот стил на празнување, Китевски потенцира: „Не случајно и големиот празник Божик или Рождество Христово се празнува во ова време од годината, непосредно по зимската солстиција, во времето кога паганите имале големи празници посветени на сонцето, односно раѓањето на младото сонце. Паганските масовни празнувања проследени со пијанство, гладијаторски игри, неморал и разврат, црквата ги ставила во рамките на пристojни празнувања, а добила масовно празнување на денот на раѓањето на спасителот Исус Христос. Како и да е, во македонските празници гледаме мешање на христијански и пагански обичаи и верувања...“. Како најтипичен пример за ова, секако е празникот Свети Василиј Велики, кај народот попознат како Василица. За овој празник е карактеристична, како што наведува Китевски, една драмска игра со маски, а учесниците во неа во разни краишта на Македонија имаат разни имиња: василичари, бабари, џамалари, џаламари, ешкари, сурваскаре итн. Овие обичаи, односно игри, имаат магиска функција, а нивната цел е „да обезбедат среќа и напредок на поединецот, но и на пошироката заедница“.

На почетокот на оваа книга е даден календар на празниците кои се поделени на подвижни и неподвижни. Подвижни се оние празници кои се празнуваат на различни датуми секоја година, а денот се одредува според празнувањето на

Велигден. Неподвижни празници, пак, се оние кои секоја година се празнуваат на ист датум. Ваквиот календар на почетокот на „Македонски празници“ е мошне практичен, зашто веднаш се добиваат податоци за тоа кој празник во кој ден се слави. Покрај ова, треба да се потенцира дека во книгата се дава и табела за тоа на кој датум ќе се слави Велигден до 2020 година и тоа за секоја година поодделно.

Во воведниот текст под наслов „Македонски празници“, д-р Китевски дава еден општ приод кон празниците зборувајќи за нивното место во животот на македонскиот човек, за значењето, за нивната класификација, за функцијата, за генералните особености на македонските празници. Колку за илустрација ќе посочиме на објаснувањата и појаснувањата за тоа како се слави таканаречениот Домашен празник, односно Служба, односно Ден. Се потенцираат сите општи места карактеристични за ваквите празници со што се добива јасна претстава за тоа што значи, всушност, ваквиот празник. Покрај ова, во воведниот дел е елаборирано и прашањето поврзано со реквизитите кои се користат за време на празниците, или како што се нарекуваат во книгава - обредните предмети. Тоа се: водата, лебот, житото (коливо), виното, свеќите, темјанот, маслото и иконата. За секој обреден предмет се наведува посебно објаснување - како и кога се употребува, која е неговата функција и слично.

Во врска со обработката на македонските празници во оваа книга, мора да се подвлече дека е избран најилустративниот начин - секој празник поодделно да се разработи со сите негови елементи. Во насловот е дадено името на празникот, а потоа се наведува на кој ден се слави и според новиот и според стариот календар. Таму каде што станува збор за светци, прво се раскажува нивното житие, а потоа се наведуваат сите обичаи поврзани со празникот. Но, д-р Китевски не заборава дека во разни краишта на Македонија еден ист празник се слави со различни обичаи и со разни верувања, така што таму каде што е неопходно се појаснуваат и тие разлики во обредите и во верувањата.

При разработката на празниците забележлива е една последователност во приодот. Може да се рече дека функционира еден шаблон на обработка на празниците, а функцијата на тој „калап“ е што поедноставно да се објаснат сите елементи на секој празник поодделно со цел материјата да биде разбирлива и достапна за секој човек независно од неговата возраст, образование, потекло итн. Значи, се водело сметка за тоа оваа книга да може секој да ја прочита, да може секој да ја разбере, секому да му станат појасни и поблиски македонските празнувања.

Шемата за која зборуваме, во основа, има неколку елементи. Прво, се наведува денот кога се слави празникот. Второ, се раскажува житието на светецот. Трето, се нагласуваат чудата што се поврзани со светецот. Четврто, се обработуваат преданијата, легендите, песните поврзани со конкретниот празник. Петто, се елаборираат сите обичаи, обреди, верувања, магии кои се вршат во текот на (и се дел од) празникот. Се разбира, ваквиот „калап“ се однесува на празниците кои се поврзани со светци.

Особено внимание во оваа книга им е дадено на двата најголеми христијански празници: Рождество Христово - Божик и Воскресение Христово - Велигден. За Божик се вели дека е „матица на повеќе празници, бидејќи да не бил тој, што значи да не се родел Исус Христос, немало да има ниту крштавање (Водици), ниту Распение и Воскресение (Велигден), ниту Вознесение (Спасовден)...“. За Велигден, пак, се потенцира дека „тој е суштината на Христијанството, потврда и на самата вера, зашто како што рекол Свети апостол Павле: 'Ако Христос не воскресеше, празна ќе беше и нашата вера'“.

Книгата „Македонски празници“ избилува и со фолклористичко-книжевен материјал. Станува збор, пред сè, за обредните песни кои се составен дел на празниците, но и за приказни, легенди и преданија кои се раскажуваат и

прераскажуваат од генерација на генерација и кои се тесно поврзани со одредени случки за време на празнувањата. Свое место во оваа книга нашле поголем број зимски и пролетни обредни песни, а на обичаите и песните за дожд им се посветува едно посебно поглавје. Тоа се обичаи (или обреди) во чија основа лежи ритуалот, а неговата суштина е магиско-обредна, што значи целта е да се предизвика природата и да обезбеди поволни услови за човекот. Конкретно, обичаите и песните за дожд (кои уште се нарекуваат и додолски) се карактеристични за сушните периоди кога човекот со разни игри и песни се обидува да поттикне една природна појава - да заврне дожд, за да има богат род, односно берикет. Ваквите обичаи (ритуали) се врзуваат со разни празници во разни краишта на Македонија, но нивната функција е секогаш и секаде иста.

Не смее да се заборави и тоа дека оваа книга во еден свој дел има двојазичен карактер, односно дека описот на поголем број празници е презентираан и на англиски јазик. На ваков начин, несомнено, македонските празници ќе им станат поблиски и на многу луѓе кои не го познаваат нашиот јазик, а кои имаат желба да се запознаат со особеностите на еден дел од нашата богата вековна култура.

Излегувањето од печат на книгата „Македонски празници“ од д-р Марко Китевски е без сомнение празник за македонската литература, празник за македонската историја, празник за македонската етнологија, празник за македонската фолклористика, празник за Македонската православна црква, празник за секој Македонец кој треба и мора да си ги знае корените. Ако досега не ги знаел, оваа книга му овозможува да ги дознае и да се гордее со нив, да се гордее со својата богата традиција.

НЕВЕРСТВО КОН МОДЕЛОТ

(Спино Иванов, Приказни од село Црско, Приредил д-р Марко Китевски,
Институти за македонска литература, Скопје, 2001)

По 93 години од првообјавата, македонските приказни на Спино Иванов, конечно, му се предочени на поширокиот читателски аудиторинум во Македонија. Како што е забележано на крајот од приказните, тие се запишувани во периодот од 1882 до 1902 година. За првпат се објавени во познатиот „Сборник за народни умотворенија наука и книжнина“, том XIX, Софија, 1908 година, под редакторската рака на Ефтим Спространов. „Со оваа книга сакаме на нашиот современ читател да му ги доближиме приказните од с. Црско запишани пред околу еден век“ - наведува д-р Марко Китевски во предговорот и објаснува дека иницијатор за да се запишат овие приказни бил токму Спространов.

Спино Иванов не ги запишувал приказните во текот на раскажувањето на информаторот, туку ги пишувал по сеќавање, а како што самиот тврдел, според сведоштвото на Спространов, ги запомнил уште од детството. Тоа би значело дека регистрирањето на овие народни приказни од страна на Иванов било повеќе пишувачка, отколку запишувачка работа. Имајќи го предвид ова, д-р Китевски потенцира во предговорот дека принципот на запишување на приказните кај Иванов во многу што е близок со оној на Марко Цепенков. Се соочуваме во оваа книга, значи, со еден (за)пишувач на приказни кој внел многу сопствени авторски (стилски) обележја во текстовите кои ги ставил на хартија и така им ги оставил како аманет на идните поколенија.

Книгата „Приказни од село Црско“ содржи предговор на приредувачот д-р Марко Китевски, предговор на Ефтим Спространов напишан по повод објавувањето на приказните во 1908 година, а по овој предговор следат сите 24 приказни на Спино Иванов објавени во софискиот „Сборник...“.

Во својот предговор, д-р Китевски му дава значајно место на Иванов во нашата литература. Тој истакнува дека Спино Иванов е еден од малкутемина македонски писатели од 19 век чии записи се значајни за развојот на македонскиот литературен јазик и за македонската литература. Ги потенцираме овде квалификациите „писател“ и „македонска литература“. Китевски, значи, воопшто не мисли дека на Спино Иванов треба да му се даде местото на обичен регистратор на народни приказни во рамките на историскиот развој на нашата литература. Напротив, определбата „писател“ имплицира дека станува збор за автор кој ги надградува фолклорните мотиви со сопствени стилски елементи, така што неговите приказни со многу особености излегуваат од рамките на народната книжевност и се доближуваат до она што се нарекува уметничка литература. Со оглед на ваквиот карактер на текстовите, сметаме дека нема да биде претенциозно ако се каже дека тие се некаде меѓу народната приказна и расказот како литературен жанр - нешто што многупати е потенцирано за запишувачката дејност на Марко Цепенков. Ваквата творечка постапка, секако, ја заслужува оваа преобјава во нашево литературно совремије.

Објавувајќи ги за првпат овие приказни во 1908 година, Спространов почувствувал потреба да ја појасни нивната генеза, односно да напише предговор кон текстовите. Покрај укажувањето дека приказните се редактирани од негова страна, Спространов укажува дека приказните се напишани на говорот од битолското село Црско. Во продолжение се наведуваат некои основни особености на јазикот на кој се запишани приказните.

Вкупно 24 приказни се нудат во оваа книга - онолку колку што и биле објавени во „Сборник...“ во 1908 година во Софија. Доминанта во нив се фантастичните елементи кои можат да се сретнат буквално на секоја страница. Издвојуваме само неколку колку за илустрација: животни што зборуваат, коњи со крилја, орлиште големо колку еден вол, реквизити со магиско дејство (прстен, кесе, јаболко, влакна од коњска грива, коњска узда, златна чаша...), персонификација (сонце, ум, к'смет), трансформација на ликовите (Арапин се претвора во самовила) итн. Во однос на сижето, Иванов раскажува со една сложена композициска структура каде деталите заземаат мошне значајно место. Погolem број од приказните завршуваат со поука во форма на пословица или поговорка, што е еден од карактеристичните елементи на народните приказни, како што е тоа случај и кај приказните на Марко Цепенков. Многу мотиви што се среќаваат во приказните на Спиро Иванов се познати и во други варијанти и во други народни приказни: продавање на душата на ѓаволот, односно потпишување договор со сатаната; оживување на јунак, на цар, на царска ќерка; тргнување во светот и барање среќа (к'смет); сиромашно момче се жени за царска ќерка; ривалството меѓу умот и к'сметот и други.

Приредувачот на оваа книга, д-р Марко Китевски, во предговорот ја елаборира врската меѓу (за)пишувачката постапка во приказните на Иванов од една и во приказните на Цепенков од друга страна. „Многу нешто што е кажано за Марко Цепенков - вели Китевски - може да се однесува и на Спиро Иванов. И тој народните приказни ги запишувал многу подоцна откако ги слушал, и тој правел 'пиши па бриши', бидејќи ги запишувал онака како што самиот ги знаел, но и ги дотерувал како што сакал, па слично на Цепенков ги завршува со свои заклучоци или со народни пословици. И тој пишувајќи ги приказните всушност пишувал прозни состави издигнувајќи го на тој начин народното раскажување на едно повисоко ниво“.

Погolem број од приказните на Спиро Иванов се среќаваат како варијанти и во раскажувачкиот фонд на Марко Цепенков. Така, приказната „Мајка, син - јунак над јунаците и арапин“ како варијанта ја среќаваме и кај Цепенков со наслов „Неверна жена, син ѝ и неговиот крилат коњ“.⁵¹¹ Исто така, варијанта на приказната „Ум имам, пари немам“ има и кај Цепенков и тоа со истиот наслов.⁵¹² „Умот и крметот“ на Иванов е варијанта на „Умот и к'сметот“ на Цепенков.⁵¹³ Слична е ситуацијата и со приказната „Кој ка ме земет за измеќар, пишман ка бидет, кој не ка ме земет, два пати пишман ка се сторит“ на Спиро Иванов и приказната „Полза од знаење, комар играње и свирење“ на Марко Цепенков.⁵¹⁴

Една сосема бегла споредба меѓу овие приказни на Иванов и оние на Цепенков ги покажува нивните меѓусебни разликувачки, но и приближувачки елементи. Иванов, како што веќе истакнавме, знае и умее да го детализира раскажувањето, да го одолговлекува дејствието, да ги зумира настаните и карактерите. Цепенковото перо, пак, е поконцизно, покусо, без многу „ситници“, за секоја постапка на кој и да е лик (актант) се бара мотивацијата (елемент што кај Иванов често отсуствува), настаните се одвиваат брзо, без развлекување на нарацијата и, што е мошне значајно, кај Цепенков во голема мера се чувствува авторовото/ индивидуалното („...секое одење на даскал и од даскал идење...“; „...оти кучка ти мајка можит да те погубит...“; „За к'смет од момчето, дошле...“; „Не оти

⁵¹¹ Марко К. Цепенков, Македонски народни приказни, Приредил Кирил Пенушлиски, Македонска книга, 1989, Скопје, Кн. 1, стр. 293.

⁵¹² Марко К. Цепенков, Македонски народни приказни, Приредил Кирил Пенушлиски, Македонска книга, 1989, Скопје, Кн. 3, стр. 81.

⁵¹³ Исто, стр. 275.

⁵¹⁴ Исто, стр. 187.

беше болно, де!“; „...турли бе турли писмо можеше да пиши...“ итн.). Меѓутоа, вакви и слични авторски/ индивидуални интервенции (коментари) среќаваме и во приказните на Спирос Иванов („Кога чиниш измет на гаолот ка чиниш и ако не сакаш, дур да преидеш мостот...“; „Чудо нечуено и невидено во светот“; „Умре коа да не бил никој пат на овај свет“; „Тој, будалата, пак се излага...“; „О честити царе! Неа не моиш да ја земеш за жена, зашто до тамо имат сто години од и сто години да се враќаш. Двесте години никој чоек не может да живует на овој свет.“ итн.). Ваквата стилска обоеност на раскажувањето дава за право да се размислува во таа насока дека приказните на Иванов и приказните на Цепенков во одредена мера го „изневеруваат“ моделот на народната приказна и имаат амбиција да му се доближат на литературно-уметничкиот нараторски модел. Токму затоа, за Спирос Иванов, како и за Марко Цепенков, може да се зборува повеќе како за писател, отколку како за обичен запишувач на македонски народни приказни. Токму затоа и д-р Китевски зборува за „писател“ и за „литература“ кога ги елаборира приказните на Спирос Иванов.

Во предговорот кон приказните, Е. Спространов вели дека покрај објавените, Спирос Иванов знаел и многу други приказни. „Тој помни уште - додава Спространов во предговорот - и мисли да ги изложи во книга и преостанатите коишто се, исто така, интересни и важни како и овие што следуваат“. За жал, барем досега, македонската литературна историографија не успеа да најде никаква трага од другите приказни на овој македонски деец од крајот на 19 и почетокот на 20 век. Со овој податок стануваме свесни за тоа дека сме посиромашни барем за неколку стотици страници испишани од чудесната мајсторска рака на Спирос Иванов.

Сепак, за среќа, ние имаме барем дел од приказните кои Иванов ги помнел од детството, а кои ги запишал во поодминатите години од својот животен век. Нив ни ги направи поблиски и поприемливи приредувачот д-р Марко Китевски во „Приказни од село Црско“. Тоа е книга која нуди 24 бисери од наследеното македонско фолклорно богатство. Нивното читање е како „сто години одење, сто години враќање“. Кој ќе ги прочита, пишман ќе биде, кој не ќе ги прочита, два пати пишман ќе се стори!

АНЕГДОТСКИ ФОЛКЛОРНИ ЗАПИСИ

(Радован П. Цветковски, Демирхисарски и други сказанија, Мајница македонска, Скопје, 2003)

„Ето да се зноет“ - запиша Мијакот Ѓурчин Кокале во своето „Наказание“ уште во далечната 1823 година. Да биде запишано и запаметено, да не се заборава, да не се фрли на буништето на минатото, да остане за век и веков - тоа е во основа пораката на Кокале. Порака со идентичен семантички код стигнува до нас и од Радован П. Цветковски преку неговата нова книга со наслов „Демирхисарски и други сказанија“ во издание на „Матица македонска“ од Скопје. Да останат запишани за да не се забораваат релативно новите сказанија на народот.

Во поговорот кон книгата авторот ги дефинира овие фолклорни творби како анегдотски записи, односно како анегдотски сказанија. Станува збор, всушност, за куси народни приказни во кои провејува хуморот, сатирата, иронијата, сарказмот и добропознатата мудра досетливост на обичниот, но голем и итар македонски човек. Вкупно 255 вакви анегдотски записи се објавуваат во оваа книга за која може да се рече дека е продолжение на „Сказанија демирхисарски“ објавена во 1996 година од истиот автор. Според податоците коишто ни ги нуди авторот во поговорот, овие нови сказанија се запишани во периодот од 1996 до 1999 година од седумдесетина раскажувачи кои во глобала потекнуваат од регионот на Демир Хисар. Но, во книгата се застапени и анегдотски записи кои се однесуваат на села и градови надвор од демирхисарскиот етно-регион како Битола, Вранештица, Ѓавато, Жировница, Мариово, Новаци, Ресен итн. што секако му дава полно право на авторот да го дополни насловот на книгата со „и други сказанија“. Тоа значи дека содржината на оваа книга излегува од тесните локални рамки и амбициозно навлегува во пошироката сфера на македонскиот национален колективитет.

Од содржински аспект во книгата се забележува едно шаренило од теми и мотиви кои не му се непознати на македонскиот фолклор, но сега веќе се чувствува, ако може така да се рече, одредена свежина или модерност во тематскиот мозаик. Само како илустрација кон ваквата теза ќе ја наведе анегдотата „Обајцата со прстот в уста“ која се темели врз една современа тема - Штедилницата ТАТ. Од друга страна, на страниците на оваа книга се присутни старите познати мотиви за итроста и снаодливоста на жената која раскажувачот ја поставува како антипод на ѓаволот, понатаму за односите во семејството, за ривалството меѓу села и градови, а тука се и неизбежните фолклорни еротски сегменти. Така, на пример, анегдотата „Натемате натема, одма ме кандиса“ се обидува да ја детерминира неодгатливата женска природа:

„Со жена никој не излегол накрај. Таа е поѓаол и од ѓаолот. И тој пукнал ко му дала влакното да го правит. Ем крива, а секогаш права“.

Како познат фолклорен мотив во овие анегдотски записи често се среќава и мрзливоста на жената, а како една од доминантите се и сказанијата од еротски карактер. Ќе потенцираме овде дека, исто така, како чест структурален сегмент на записиве се јавува ривалството меѓу две села или меѓу два града, а најчесто на страниците на оваа книга се раскажува за вечното ривалство меѓу Битола и Прилеп, односно меѓу битолчани и прилепчани и постојаното надмудрување меѓу нив. Овие елементи, како и многу други во книгата, потврдуваат дека анегдотските сказанија се црпиени непосредно од животот, се разбира со наратолошка доработка преку умешноста на раскажувачот.

Често во новите запишани сказанија на Радован Цветковски се среќаваат анегдотски записи во кои се обработува еден ист мотив, односно една иста случка.

Тоа секако би значело дека станува збор за варијанти на едно исто сказание. Така, анегдотите „Вардинци и биолот граишки“ и „Се и она да е падната не е креваме“ го содржат истиот мотив на шегобијство со службениците. Исто така, анегдотите „Маст колку мачорот“ и „Мас во бутинот колку мачорот“ се однесуваат на сосема ист мотив. Мотивот, пак, за неснаодливоста на некои селани во продажбата на она што го произведуваат е обработен дури во четири анегдотски сказанија сместени во оваа книга. Тоа се анегдотите „Не ми ет за гравот, туку за вреќата“, „А бре, не ми ет за маста, туку за качето“, „Маста нека ојше, качето да ми го вратеше“ и „Како Товиле го продал гравот во Прилеп“. Со вметнувањето на ваквите варијанти на анегдотите, очигледна е целта на приредувачот да го покаже богатството на исказот во ваквите записи, односно снаодливоста и креативноста на раскажувачите.

Иако станува збор за куси прозни записи со стеснети предикативни перформанси и минимизирани стазисни наративни искази, сепак низ анегдотските записи се појавуваат бројни ликови кои се интегрираат како литературни конструкти само со неколку потези. За ликот на Годор Барле, на пример, само во неколку редови експлицитно се нудат повеќе семи, односно атрибути, со кои тој лик се интегрира, односно се гради:

„...Годор Барле беше сербес чоек и мајтапчија. Не беше за потсуво. Умејше да се шегува, а и ко ќе се пошегуваше некој со него, умејше да вратит“.

Меѓутоа, одредени ликови се градат и имплицитно преку нивните предикати. Така, за Стаменко од Охрид преку неговото лажење и бегане од роднините кои му доаѓаат на гости дознаваме дека е скржав. Од кажувањето на желбата (вербален предикат) на Милан Зенго да биде говедар дознаваме за неговата дарба за шегување итн. Може, исто така, да се издвојат ликови кои како прототипови се интегрираат во повеќето анегдоти, односно од првото до последното сказание. Таков е, на пример, ликот на жената за кој може да се извлечат бројни ознаки, односно атрибути, и да се оформи еден глобален лик како продукт на сиот наративен материјал во оваа книга.

Има уште една мошне значајна карактеристика на овие анегдотски записи за која би сакале овде да проговориме. Станува збор за стартната формула со чија помош се влегува во раскажувањето на анегдотата. Раскажувачите често го користат шематскиот исказ „Што немат по светов“ пред да почнат да ја раскажуваат приказната, поточно анегдотата. Функцијата на ваквиот влез во нарацијата е да се привлече вниманието на реципиентот, да се „оправдаат“ хиперболизирањата, односно претерувањата во раскажувањето и да се постигне минимум мотивираност и врзаност на дискурсот. На раскажувачите, едноставно, како да им е потребна одредена формула со чија помош ќе го ослободат наративниот тек.

Книгата „Демирхисарски и други сказанија“ е мошне педантно збогатена и со повеќе прилози со чија помош полесно се следат анегдотските записи. Покрај поговорот и белешката за авторот, се дава и Регистар на раскажувачи, па Именски регистар, Регистар на села и градови на кои се однесуваат сказанијата, Регистар на географски имиња и топоними и на крај Речник на архаизми и идиоми. Сиот помошен материјал во ова издание во голема мера го олеснува читањето на сказанијата.

„Демирхисарски и други сказанија“ на Радован П. Цветковски е солиден прилог кон проучувањето на македонската народна книжевност. Запишаното останува вечно да живее и да ги краси трезорите на нашиот фолклор или, кажано со зборовите на Мијакот Гурчин Кокале, останува засекогаш „да се зноет“.

ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛКЛОРНИ И ЈАЗИЧНИ СТУДИИ

(Радован П. Цветковски, *Отаде и одавде времето*, Академски печат, Скопје, 2003)

Својата книжевна продукција во 2003 година Радован П. Цветковски ја збогати со три нови книги - „Видувања“, „Демирхисарски и други сказанија“ и „Отаде и одавде времето“. Станува збор за литературно-историски истражувања, фолклорни материјали и согледби за фолклорот, рецензии, но и за лингвистички студии во рамките на дијалектологијата сместени во три посебни изданија. Трите книги се значаен прилог во проучувањето на македонските литературно-историски и фолклорни збиднувања.

Материјалот во книгата „Отаде и одавде времето“ е систематизиран во три дела. Првиот дел содржи истражувања од литературната историја и тоа конкретно од времето на постилинденските настани, периодот меѓу двете светски војни, но и по Втората светска војна, каков што е на пример прилогот за сидните и другите училишни весници и списанија во Битола. Првите три статии се посветени на тројца значајни македонски дејци - Арсени Јовков, Никола Јонков - Вапцаров и Кочо Рацин. Творештвото на Јовков се разгледува во рамките на генерацијата поети за Илинден, додека студијата за Вапцаров изобилува со еден полемички тон во врска со неаргументираното присвојување од бугарските литературно-историски кругови на овој наш, македонски, но и светски поет, како што потенцира Цветковски. Кусата статија за Рацин е мошне интересна од аспект на тоа дека станува збор за многу ретките примероци од првото издание на поетската збирка „Бели мугри“. Особено место во првиот дел од оваа книга му се дава на делото на познатиот литературен критичар Доне Пановски. Цветковски го разгледува во општи црти животот и творештвото на Пановски, но интересот се проширува и на неговата заоставнина, а мошне впечатлива е статијата во која се обработува посветата како жанр и тоа врз конкретен материјал - книги со посвета во библиотеката на литературниот критичар Доне Пановски. Сепак, од особена важност се податоците кои зборуваат за литературната заоставнина на Пановски чиј голем дел сè уште чека за објавување. Така, според согледбите на Цветковски, заоставнината на Пановски содржи 16 ракописи од различни жанрови - раскази, критики, огледи, есеи, монографија за селото Буф, афоризми и друго. Се разбира, оваа статија во својата основа, покрај другото, има и еден императив - што поскоро да се објави она што е литературна заоставнина на Пановски, дотолку повеќе што, главно, станува збор за ракописи кои веќе се подготвени за печат. Во рамките на првиот дел од книгата ќе треба да се спомне и статијата со наслов „Поезијата на Богоја Таневски во македонската периодика до крајот на шеесеттите години или 'Угорнина', негова прва поетска книга“ во која Цветковски повторно практикува еден полемичен тон, пред сè поради тоа што институциите во Скопје, како административен, но и културен центар на Македонија, многу тешко ги прифаќаат литературните творци од внатрешноста. Таков е случајот и со поетот Богоја Таневски којшто поминал низ разни перипетии во скопските издавачки куќи додека не ја објавил својата прва поетска книга. Во таа смисла Цветковски резигнирано пишува: „Сега се поставува прашањето зошто така пресекле издавачките 'Култура' и 'Кочо Рацин' и рецензентот Милан Ѓурчинов? И уште повеќе - зошто Милан Ѓурчинов не му верувал на Лазо Каровски во поетското протежирање на Богоја Таневски? Не е ли пак сè ставено на релација Скопје и внатрешноста? По сè, произлегува да веруваме дека ваквите координантни размислувања се точни, зашто Богоја Таневски не е осамен случај. Во слична ситуација биле, на пример Доне Пановски, Радован П. Цветковски, Никола

Кочовски итн.“. Сосема очигледно е од овој сегмент дека Цветковски отворено зборува за проблемите без да избегнува при тоа дури и конкретно да наведе имиња и презимиња на оние кои на свој начин биле инволвирани во случајот, па и во поопштата проблематика.

Во вториот дел од книгата авторот се задржува на мноштво фолклорни прашања од областа на обичаите, на народната поезија и на фолклорните одрази во современата литература. Особено значајни се студиите за бабарскиот обичај во Демирхисарско и во селото Буф, но и во другите села северозападно од Лерин со оглед на фактот дека станува збор за една традиција на македонскиот народ која, за жал, полека ама сигурно, одумира. Целта е да се спасат од заборав составните елементи на ваквите стари македонски обичаи. Покрај описот на ритуалите и на обредните песни, во студиите се назначуваат и повеќе легенди кои се поврзани со бабарскиот обичај. Цветковски применува и еден неопходен компаративен метод при описот на обредот, зашто во различни села се јавуваат значајни, па дури и суштински диференцијални црти во изведувањето на обичајот, односно ритуалите. Назначените сознанија секој пат се поткрепуваат со факти, како на пример за бабарските гробови кои се сведоштво за еден сегмент од бабарските ритуални игри - кога ќе се сретнат две бабарски групи од две села, често „паѓа крв“, односно средбата не поминувала без жртва. Мошне значаен е овде прилогот за бабарските обичаи во Буф и во другите лерински села со оглед на фактот што станува збор за еден дел од Македонија од којшто многу Македонци се протерани и дел којшто се наоѓа сè уште под окупација на Грција. Ваквите записи навистина „го корнат“ од заборавот традиционалниот обред со бабарските игри во минатото на македонскиот народ, еден дел од душата на тој народ кој бил буквално избркан од своите родни огништа. Покрај овие студии, како што веќе беше спомнато, Цветковски ги проучува и фолклорните белези во македонската литература, или поконкретно - обичајните елементи во „Бегалка“ и во „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски и фолклорните елементи во романот „Арамиско гнездо“ од Ѓорѓи Абаџиев. За драмите на Иљоски ќе биде забележано: „Кај Васил Иљоски скоро во сите драмски дела е присутен фолклорниот елемент, но најколоритен, што се однесува до употребата на тој елемент - од песната па сè до кратките фолклорни жанрови (пословици, гатанки, изреки, благослови и клетви) е во социјално битовата драма 'Бегалка' и во комедиите 'Чорбаџи Теодос' и 'Свадба', зашто авторот директно се напојувал од народниот бит и израз“. Од друга страна, пак, кога зборува за делото на Абаџиев, Цветковски често прави паралела со творештвото на Стале Попов за да покаже и да докаже дека сепак „Ѓорѓи Абаџиев нецелосно го познавал битот на луѓето од зафатените географски простори во романот (Крушевско, Прилепско, Демирхисарско). Токму затоа го нема оној целосен реалистичен пристап и онаа колоритна употреба на фолклорните елементи како во 'Крпен живот' на С. Попов“. Исто така, во овој дел од книгата Цветковски се занимава со народната поезија и тоа онаа од НОВ, но и со народни песни од Охридско во кои се спомнува Битола. Како составни елементи на вториот дел од книгата се и предговорите кои авторот ги напишал кон двете книги за сказанијата и кон книгата за пословиците.

Двете фолклорно-јазични студии кои се сместени во третиот дел од книгата потврдуваат дека авторот во својата творечка работилница особено место му отстапува на демирхисарскиот ареал. Тоа, се разбира, го покажаа и двете книги во кои беа објавени сказанија од Демир Хисар, но овде интересот се проширува и на лингвистички аспект. Првата студија со наслов „Од фолклорните и јазичните записи во демирхисарското село Сопотница“ претставува една минијатурна монографија за посоченото населено место со сите негови покарактеристични белези. Среќаваме овде податоци за местоположбата на селото, за црквата, за структурата на населението, за историјатот, за антропонимите и за топонимите, за обичаите, за

потеклото на фамилиите и слично. Како прилози во овој кус текст за Сопотница се вметнати легенди и неколку народни песни. Вториот текст, којшто е и последен во оваа книга, се однесува на јазичните особености на демирхисарскиот говор. Низ еден обеман материјал се нудат карактеристиките на овој наш дијалектен реон при што Цветковски секогаш инсистира да ги покаже оние јазични елементи кои овој говор го оддалечуваат од другите говори, но и оние јазични црти со кои демирхисарскиот говор се приближува кон соседните дијалектни области. Значаен е овој лингвистички труд и по тоа што во него со мошне сериозна аргументираност се вршат одредени корекции на досегашните сознанија за овој говор, особено на сознанијата кои од поодамна ги понуди Божидар Видоески. При описот на овој дијалект се вршат јазични анализи од фонолошкото преку морфолошкото па сè до лексичкото рамниште. Трудот за првпат се објавува во оваа книга и е вреден прилог кон проучувањето на дијалектологијата на македонскиот јазик. Во него како илустрација се приложени и неколку народни приказни од демирхисарскиот регион.

„Отаде и одавде времето“ е книга за македонската литература, за македонскиот фолклор и за богатиот македонски дијалектолошки систем. Таа содржи литература и литературна историја, обреди и фолклорни материјали и јазични елементи. Полемичкиот тон со корективен акцент во одредени студии ѝ дава особена тежина, но и свежина на книгата.

НАГЛАСЕН АСЕМАНТИЗАМ

(Матеја Матејевски, *Отаде заборавот, поезија, Матица македонска, Скопје, 2003*)

Дванаесеттата поетска збирка на Матеја Матејевски (по претходните „Дождови“, „Рамноденица“, „Перуника“, „Круг“, „Липа“, „Раѓање на трагедијата“, „Оддалечување“, „Црна кула“, „Завевање“, „Мртвица“ и „Внатрешен предел“) ја обелодени издавачката куќа „Матица македонска“ со наслов „Отаде заборавот“. Станува збор за книга од (ни помалку ни повеќе) 68 песни систематизирани во седум поетски циклуси и тоа: „Студ“, „Остави ја сенката своја“, „Пред затворените порти“, „Темни гори“, „Искачување на Олимп“, „Преселници“ и „После сè“. Тоа се стихови во кои како доминанта се појавува рефлексивноста.

Кои се главните, односно фундаменталните конструктивни сегменти на поетскиот дискурс во оваа збирка кои го исполнуваат (или го „покриваат“) насловот „Отаде заборавот“?

Издвојуваме неколку категории за кои сметаме дека го имаат приматот во најновиот поетски говор на Матеја Матејевски. Станува збор за поетски конструкти кои во својата основа го содржат асемантизмот. Поточно речено, во оваа поетска книга значењата се градат преку потенцирање на беззначноста. Тука пред сè мислиме на следните структурни сегменти: *празнинаџа, сенкаџа, џиџинаџа, џемнинаџа, неџознаџоџо, бесџаџиџаџа* и слично. Така, во „Црната птица“ Матејевски ги сопоставува двата антипода - темнината и светлината: „Сивото око тајум штрека/ во истечената светлина/ Виделото го ослепел мракот“. „Ослепеното видело“ имплицира недостиг од еден признак, односно ја имплицира празнината: „Вије ливот на стравот/ завива мигот/ в грло/ Во празнина/ Во празнина“. Идентичен семантички исход наоѓаме и во песната „Јамки“: „Оди подалеку/ Дално оди/ Светот е празнина/ Хоризонтот е јамка“.

Доминантни се (од семантички аспект, се разбира, не по квантитет!) во оваа нова поетска збирка на Матејевски синтагмите од типот „затворени порти“, „темната гора“, „празнина непозната“ и слично кои исто така на свој начин го нагласуваат асемантизмот: „Се крева кулата пак/ темната кула/ во залезот на човекот/ и мракот портите свои ги затвора.../ Јачи темната гора на душата/ дури се рушат/ крвките сенки на виделото“.

Би било интересно овде да се забележи и една, би рекле креативна, изневерена опозитност. Во, условно кажано, вообичаеното поставување на опозитите „светло - темно“ во пар се нудат, на пример, сегментите „ден - ноќ“, „мрак - светлина“, „темнина - светлина“ и слични на нив. Но, Матејевски гради еден изневерен систем на опозитност. Кај него мракот му опонира на денот, а не на светлината. Кај него, во песната „Искачување на Олимп“ ја среќаваме опозицијата „темнина - дни“: „Засолнет треба да биде/ за да ги чуе/ и види/ боговите/ на темнините и дните“.

Се среќаваме во оваа книга и со една варијација на песна од Блаже Конески. Станува збор за песната „Тема“ од збирката „Црква“: „Ги нема./ значи - биле./ Па тоа не е лоша тема!/ И јас сум бил/ штом ќе ме снема“. Решението на Матејевски е вакво: „Јас бев/ Јас бев/ Јас бев/ И вије бевте“.

„Отаде заборавот“ на Матеја Матејевски е книга со стихови кои ја идентификуваат постигнатата зрелост на овој наш реномиран поет.

ЃАВОЛЕСТАТА ЕНИГМА НАРЕЧЕНА ЖЕНА

(Убавијќе жени: жената во современата македонска поезија, Предговор и избор од Васил Тоциновски, Дирекција за култура и уметност, Скопје, 2001)

Жената е центарот, средиштето, оската околу која се вртат времињата, далечините, имагинациите, желбите, сјајот и топлината, страстите, радостите, тагите, војните, сверствата и неверствата, но и мажите. Така е во животот, но така е и во антологиската поетска збирка за македонските убави жени (значи, за сите македонски жени) по избор (и со предговор) на д-р Васил Тоциновски. Насловот на оваа „женска“ антологија е „украден“ од истоимената песна на македонскиот великан од Небрегово, Блаже Конески. „Сите вистини во неа искажани едноставно и мудро - вели Тоциновски во предговорот - беа и повод овој избор од современата македонска поезија да се именува со неа и во него да се застапат не најубавите песни посветени на жената (а кој и нив ќе ги одреди?), туку стиховите на македонските поети кои ќе откријат и посведочат многу теми и мотиви од тој непресушен инспиративен извор“. Кога Тоциновски зборува за „тој непресушен инспиративен извор“ мисли на жената и тоа жената како мајка, сестра, ќерка, љубовница - верна и предана, но и измамничка, жената комита, војвода, партизанка, жената Господ и Богородица, како сон и копнеж, како вечност. Поинаку кажано, жената во сета нејзина полнота, зборот жена во неговото полно семантичко јадро, доколку имало, доколку има и доколку се најде „мааж“ (со две „а“ како што знае да рече Весна Петрушевска) што ќе ги открие и ќе ги открие сите нејзини тајни и сите нејзини скриени дамари. Но, ако ништо повеќе, оваа книга сигурно е обид да се разгатне барем малку од малку таа вечна тајна и таинственост на божјото и божественото битие едноставно наречено - жена.

Во „Убавите жени“ застапени се вкупно 228 поети со исто толку песни. Значи, еден поет - една песна. Меѓу нив се и нашите познати поетски имиња како Кочо Рацин, Никола Вапцаров, Блаже Конески, Ацо Шопов, Славко Јаневски, Гане Тодоровски, Анте Поповски, Петре М. Андреевски, Матеја Матевски, Радован Павловски, Влада Урошевиќ, Јован Котески, Петар Т. Бошковски, Михаил Ренцов, Наум Манџилов - Преспански, Бошко Смаќоски, Светлана Христова-Јоџиќ, Атанас Вангелов, Катица Ќулавкова, Васил Тоциновски, Венко Андоновски, Славе Ѓорго - Димовски и многу други. Односно, на страниците на оваа поетска антологија се вклучени песните како „Убавите жени“, „Простално“, „Очи“, „Песни за жената“, „Маја“, „Кога ја љубев Дениција“, „Жена која сонува“, „Љубовници загинати во земјотресот“, „Постела од трње“, „Балада за една циганка“, „Ангелина Плотска“, „Жена со илјада умирања“, „Љубов (или почеток на лудилото)“, „Луда Мара“, „Порака до една женска глава“, „Ноќта е црна Liebe Marija“ и други слични чија уметничка вредност е навистина антологиска.

Заеднички именител на сите песни во „Убавите жени“ е нивната тенденција да одговорат на прашањето „Што е жената?“. Или, како што потенцира Тоциновски во предговорот, пред овие песни и пред овие поети и поетеси стојат безброј прашања: Тајна или магија е жената? Сон или копнеж, трепет или несетен немир, возбуда или допир или миг на вечно помнење или, пак, потајна змија во пазуви?

За Трајан Петровски жената е владетелка со љубовта и со смртта („Клеопатра“); за Бошко Смаќоски жената е болест, мисла топла како млеко, тело, вода, поле („Ангелина Плотска“); за Ташко Саров таа е дамар меѓу плодот и сушата („Храмот од твоите зелени очи“); за Ристо Лазаров, Ајнштајн и Ајфел може вода да ѝ носат на неговата Јана („Јана кога е во мене“); за Радован Павловски таа е градина полна со овошје („Маја“); за Горан Анчевски жените се ѓволести енигми („Жена“);

за Петре Андреевски жената е светлина калемена на мракот и уште летен воздух во воздухот зимен („Дениција“); за Гане Тодоровски жената е гиздавица, валавица, палавица, секавица, кукавица, брблавица и доцна вечер поснежена, злост трижклета наежена, сказна долга најсложена, нејаснина опкружена, а жената те прославува, исправува, претставува, подгребува, прегребува, погребува, заведува, прецедува, доведува... („Песни за жената“) и така до недоглед во 228 песни се растајнува Ѓаволестата загатка обележана со семантичкиот нишан „жена“.

Стиховите во книгата „Убавите жени“ се само еден мал дел од богатата македонска поетска ризница чиј мотив е жената. Има уште многу песни кои заслужуваат да се најдат на страниците на едно вакво издание, но просторните можности секогаш имаат лимит. Сепак, и оваа книга, ваква каква што ни се нуди, ја исполнува својата основна цел и својата основна замисла - да нè внесе во мистичниот свет на убавините на жената.

Издавачот на оваа антологија не пропуштил на крајот да ѝ се заблагодари за помошта во обелоденувањето на книгата на компанијата „Цептер“ во која жените во голема мера имаат замешано прсти. Сосема на крајот од „Убавите жени“ издавачот наведува: „Оваа книга немаше да биде во Вашите раце доколку не беше разбирањето и поддршката што ја понуди мултинационалната компанија Zepher International, позната во повеќе од 50 земји ширум светот како производител на ексклузивни и висококвалитетни производи. Овие производи стануваат достапни со посредство на широката мрежа на директна продажба во која во најголем дел се вклучени токму жените“.

Значи, без убавите жени ќе ја немавме таа убава можност на едно купче да ги прелистуваме стиховите за „Убавите жени“. Едноставно, ништо без убавите жени!

ПОТРАГА ПО СЕМАНТИКАТА НА НЕ-ГОВОРОТ

(Рајќа Андонова, *Говорот на тишината*, Македонски духовни конаци, Скопје, 2002)

Дебитантската книга на Ратка Андонова ја носи со себе книжевната невообичаеност на две рамништа. Прво, станува збор за поезија во проза - книжевна форма за која може да се рече дека е реткост во македонската современа литература. И второ, читајќи ги песните (па дури и само насловот на збирката) се соочуваме со зачудувачка интенција како поетска постапка на авторот - да се обиде да ја разгатне семантиката на не-говорот, загатката на тишината. Ризикот што младата Андонова го презема со ваквата намера е повеќе од сериозен - да се загуби во лавиринтот на бескрајно полното (значи и празното!) семантичко јадро на тишината.

Песните во оваа збирка не се поделени во циклуси. Но, нивното читање, барем според нашето мислење, допушта да се издвојат и да се издвојуваат заеднички нишки кои се во функција на кохерентноста на понудената книга. Издвојуваме седум такви структурни елементи за кои сметаме дека го градат стожерот на „Говорот на тишината“.

1. Семантиката на тишината

Се открива низ неколку значенски единици како што се: бескрајот, вечноста, празнината, беспакето, недоглетката, пустината, мртвилото во воздухот, студенилото, ритамот на времето, бремето, немоќта, збунетоста, молкот, вечната човекова потрага по смислата на животот и така натаму. Очигледно е дека низ поетската призма на Андонова тишината и нејзиниот не-говор добиваат сосема нова димензија - тие стануваат многузначни кодови во рамките на комуникацијата на релација Човек - Смисла. Тишината во овие поетски редови се трансформира (или транскрибира) во метајазик, во знак - патоказ за потрагата по неодгатнатиот простор на универзумот што човекот со милениуми љубоморно го чува и го крие во себе: „... Тишино./ Во мигот на конечното го осветлуваш/ бесконечното време“.

2. Мистичноста

Потрагата по мистичното, по непознатото, по таинственото, по скриеното не е нешто ново ниту во книжевноста, а уште помалку во човековата прагматичност. Но, во овие поетско-прозни редови таа потрага се претвора во барање и наоѓање на убавината на мистичното. Значенската димензија на ваквиот потфат не подразбира влегување во тајните на непознатото, ами подразбира вечна свртеност кон убоста на скриеното, неговата недопирливост: „Транс и постојано навлегување на потсвеста на мистичната убавина. Го гледам во мојата фантазија, океанот на мрачната глетка. Иста е онаква каква што е и онаква каква што треба да е, неосвоива, едноставна и темна...“. Мистичното треба да си остане мистично, да остане такво какво што е со сета негова магнетна привлечност.

3. Немоста

Немоста на лирскиот субјект ја потенцира потполноста на главната поетска нишка - тишината. Евентуалниот говор, како опозит на не-говорот, би имал деструктивна функција во рамките на цврстата целост на песните, односно на поетската збирка. Тоа значи дека не само присутните, туку и отсутните елементи (категории) се ангажирани во креирањето на основната идеја, а тоа е откривањето на „Говорот на тишината“. Отсутното (немоста, секако, подразбира не-присуство на

говор) во оваа поетска книшка, значи, носи во себе еден огромен квантум на семантичност. Имплицитно и аналогно - тишината е многузначна.

4. Спокојството

Поточно, станува збор за потрага по спокојот, по посакуваниот внатрешен мир. Тишината, молкот и немошта го генерираат спокојството на душата, но и спокојот на (во) амбиентот. На многу места во песните проксемичките кодови ја имплицираат мирнотијата, не-движењето, пасивноста. Ваквата констатација особено се однесува на четирите песни со наслов „Пустина“: „...Поглед врз неподвижните дини на песокот. Има ли крај во недоглетката? Ништо не се случува“ (Пустина I). Но, слични поетски сегменти среќаваме и во „Океанот“, во „Прашалник“, во „Празнина“ и други. Спокојот само го надополнува амбиентот на тишината.

5. Клучот

Постапката на „инволвирање“ на клучот како симбол во „Говорот на тишината“ содржи во себе една голема доза на предвидливост. Самата нафака на авторот да ја разгатне тишината подразбира неминовна употреба на одреден, се разбира грижливо одбран, инструментариум со чија помош ќе се разгатне, или во најмала рака ќе се загатне загатката. Реалната недостапност на клучот, неговата бекрајна имагинарност, имплицира невозможност за оттајнување на таинствените зборови на тишината: „...И одеднаш се прашувам, што е тоа: сон, полноќна глетка, полујаве или можеби вистина. Одговорот не го знам. А можеби и немаше никаква врата и никаков клуч“.

6. Господарот на тишината

„Во часовите на горчливоста си замислувам кугли од сафир, од метал. Јас сум господар на тишината“, пишуваше Рембо во неговите „Илуминации“. Ако е тоа така и ако е така како што пишува Андонова дека тишината го осветлува бесконечното време, тогаш така ќе биде и индицијата дека чекор по чекор стануваме господари и на светлината и на времето. Ако не навистина, барем преку недочитливите докрај поетски редови.

7. Семето

Ваков е насловот на една од песните во „Говорот на тишината“. Во контекст на поетската целост, тоа го имплицира размножувањето на молкот, на тишината, на немошта. Постоењето на свеста за раѓањето подразбира и постоење на свеста за себе, за сопственото битие. Така, овие стихови на Андонова чекор по чекор нè поттурнуваат на патот кон себесознавањето.

ЗАЈАДЛИВИ СТИХОВИ ШТО БОЦКААТ

(Живко Павлов, *Смеаториум*, Анџолоџ, Скопје, 2001)

По „Пладневни кукурикања“, „Македонска поетска пародијада“, „Дамира во царството на сетилата“ (заедничка книга со Љупчо Силјановски), „Хумпрофор“ (заеднички проект со Владо Десовски) и „Лелектира“ (од која авторот се откажа и не ја признава за своја поради тоталното издавачко промашување) велешанецот со кумановско потекло Живко Павлов му се насмевнува во лице на животот и на сите негови деформитети со нова книга составена од епиграми под наслов „Смеаториум“. Книгата требало да содржи 300, ама содржи 299 епиграми, зашто еден од нив си зел за право двапати да се појави во изданието (епиграмот „Од голема поголема“ се јавува на стр. 76, но и на стр. 81). Авторот се одлучил да нема никакви циклуси и никакви делови во книгата, туку едноставно да ги предочи епиграмите онакви какви што се, без шминка, но сепак „накитени“ малку од малку со илустрации од Светската галерија на карикатури - Скопје.

Епиграмот претставува „кратка лирска песна која, збиено и јасно, ни кажува некоја вистина којашто нè изненадува, но која веднаш ја чувствуваме како точна и умешна. Епиграмот треба да ги содржи овие два дела: очекување и објаснување; во објаснувањето се наоѓа поентата, бидејќи денес секој епиграм е зајадлив“.⁵¹⁵

Ако се обидеме да побараме (но и да откриеме) кој дел од оваа дефиниција најмногу „му лежи“ на авторот на „Смеаториум“, тогаш без двоумење ќе кажеме дека тоа е „најпоследниот“ збор - зајадлив. Со кого тоа таму Павлов „се зајадува“? Безмалку со - сите! Со политичарите, со владетелите, со бирократите, со лекарите, со пациентите, со лесноумните и безумните, со жените, со мажите, со швалерите, со сиромашните, со богатите, со полтроните, со директорите, со мрзливите, со (не)работниците, со војниците и офицерите, со професорите, со писателите, со просјациите, со земјоделците, со железничарите, со малите и со големите, со крупните риби и со ситните души. Живко Павлов, едноставно, никого не го остава да си го тера раатот и никого не остава рамнодушен откако ќе ги прочита неговите боцкави епиграми. Значи, во книгата се ставаат на тапет (и на потсмев) аномалиите и деформитетите во сите области од нашето живеење - политика, економија, социјала, здравство, култура.

За почеток, авторот се одлучил да нè насмее, но и да нè потсети на безброј пати повторуваната мудрост дека смеата е здравје. Во епиграмот „Лек“ Павлов вели: „Еве една/ докажана идеја:/ човекот најдолго живее/ кога умира од смеа“. Или дека човекот е грешка (на природата, или божја!) во неповторливиот епиграм „Неповторливо“: „Единствената грешка/ што човекот ја прави/ во животот пред поаѓање/ се крие во денот/ на неговото раѓање“. За бескрајниот неморал и лицемерие на денешницата авторот раскажува една морално-дидактичка „Сказна“: „Си биле двајца браќа:/ едниот крадел,/ а другиот/ божем - го фаќал“.

Социјалните диспропорции во општеството во кое сме живееле, живееме и ќе живееме се, исто така, дел од интересот на авторот на оваа цинично-трагикомична епиграмска одисеја по искривените животни патеки. За да ги потенцира крајно издиференцираните социјални подвојувања, Павлов ја користи хиперболата како основна алатка при создавањето на овие епиграми. Така, во „Кули и тули“ преку опозитниот тандем едни/ други со жолчност и со ироничност се вели: „Додека едни можат/ да изградат кула,/ други не можат/ ни да се препнат од тула“.

⁵¹⁵ Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и изрази, четврто допуњено и редиговано издание, Просвета, Београд, 1991, стр. 283.

На сличен начин се маркира и проблематиката на јабанциството, туѓинството, односно чувството за неприпаѓање во новата „заедница“, во новата средина: „Ќе се вратам/ во мојот роден крај,/ зашто ваму,/ од самиот почеток/ сите ме тераат/ во мојот роден зачеток“.

Бирократијата и бирократите, исто така, на Павлов му се омилена тема и плоден материјал за епиграмска обработка. Иронијата, цинизмот и сарказмот се основните орудија со кои авторот „го делка“ тврдиот бирократски материјал. За бирократската (не)работливост авторот на книгава наоѓа и по некој утешителен и „оправдувачки“ збор: „Господа,/ немојте ова/ да го сфатите како лага:/ и за осумчасовно седење/ е потребна снага“. И „Овие луѓе/ низ животот се влечат,/ борејќи се во него/ со потпис и печат“. Павлов умее, исто така, преку компаративниот метод да ги поврзе бирократот и бирократијата со швалерството: „Долго се криеше,/ но сепак го фатија/ во интимни врски/ со една Бирократија!“.

И подмитливоста, односно поткупливоста како загрижувачка болест на здравствените работници е ставена под лупа во смеаториумот. Овде авторот зема нови алатки за обработка на материјалот. Така, во епиграмот „Рецепт“ е извршен трансфер на предикативните функции, односно пациентот станува лекар, а лекарот ја зема улогата на пациент: „- Што да ти препишам?-/ го праша пациентот/ својот спасител - лекар./ - За почеток, - рече лекарот -/ она парче земја, од еден декар!“.

Дека Живко Павлов е опериран од влакна на јазикот потврдуваат епиграмите со кои тој навлегува во една од најчувствителните теми - пријателството. Идејата на авторот е да го потенцира фактот дека денес пријателството е сведено само на интересот, само на користољубивоста, и колку и да ни прозвучуваат ваквите епиграми можеби по малку и пренасилени и малку повеќе презаситени со песимизам, сепак останува вистината дека Павлов не е далеку од вистината кога вели: „Кога првпат ме гушна/ го засакав како брат.../ А тој мерка само земал/ за јамка околу мојот врат!“. Со слична или со приближно иста поента се и епиграмите во кои основен материјал е злоупотребата на човековата добрина, манипулирањето со основните вредности на човекот како што се чесноста, несебичноста, алтруизмот и слично. Можеби епиграмот „Гробари“ е по малку и морбиден, но сепак ѝ е мошне близок на реалноста: „Решив:/ ќе бидам добар./ Ми рекоа:/ на секој чекор/ ќе имаш гробар!“.

Како што веќе потенциравме, Павлов во својата најнова книга не штеди никого, па ни поетите, ни писателите. Во неколку епиграми со иронија, која често преминува во сарказам, се маркираат девијациите на полето на нашата литература. Мошне показателен во таа смисла е епиграмот „Антологиска“: „Одберете две песни од вашиот опус,/ му реков... И тој седна/ И дури тогаш сфати/ дека во животот напишал -/ само една“. Идентични рефлексии има и епиграмот „Поетска нација“ кој вели: „Книгата кај нас, велат,/ има сè помалку пријатели./ Така е, кога/ имаме повеќе поети,/ отколку читатели“.

Тоа се во основа, според нас, главните црти на збирката епиграми под наслов „Смеаториум“ на Живко Павлов. Книга која е исполнета со хумор, сатира, иронија, цинизам, сарказам, но и со искреност и вистинитост. „Смеаториум“ на Живко Павлов е книга во која има што да се прочита и од која има што да се научи.

IV
Прилози

РЕЦЕНЗЕНТИТЕ ЗА „ЧЕКАЈКИ ЈА ЕГЗЕГЕЗАТА“

Д-р Јасмина Мојсиева-Гушева

СОЗДАВАЊЕТО НА ЗНАЧЕЊАТА

Во книжевната критика, како и воопшто во современата духовност, светот може многу интензивно да постои и покрај своето отсуство при што вистинскиот ефект се добива токму преку тоа отсуство, преку начинот на поставувањето на прашањата и нивното толкување. Насловот на првата книга на Ранко Младеноски алудира на таа отсуственост произведена од залудноста на годоовското чекање на апсолутното толкување. Авторот и самиот е свесен дека таквото толкување е невозможно, дека „тоа е само една голема амбициозна заблуда“ како што јасно се кажува во истоимениот есеј од книгата. Свесноста за повеќезначноста на книжевниот текст е поткрепена со тезите на Хирш за неможноста од целосно поклопување на кодот на авторот со кодот на толкувачот, како и со Амоновите ставови за разликата во нивната компетентност, во нивниот социјален и културен код. Во истата насока на произволноста на толкувањето продолжува и есејот „Недефинирани книжевни дефиниции“. Во него е третиран проблемот на полисемичноста на голем број теориски термини и поими која доведува до непрецизност и различност при нивното дефинирање што индиректно го отежнува самиот процес на толкувањето. Авторот упатува на универзалноста на проблемот наведувајќи примери од светските и од домашните искуства. „Неоформеноста на метајазичниот систем“, како што нагласува Младеноски, е сериозен проблем кој доведува до збрка и апсолутна релативизација на значењето на текстот. Во научните работи не постои феноменот слобода, како што е случај со книжевноста каде токму таа слобода е ценета како поттикнувачки фактор. Но, неограниченоста и отвореноста на текстот нема само позитивни конотации како можност за бескрајна креација, туку е и погодно милје за развојот на духовната стерилност, плагијаторството и компилацијата. Токму со овие негативни појави се занимава третиот есеј на Младеноски. Како и обично, со сета своја ревност за систематичност, тој најпрво ги дефинира појавите, а потоа отворено посочува две илустрации за плагијаторство од македонската книжевна и научна средина. При тоа не заборава да направи дистинкција меѓу појавата на плагијаторство коешто се одликува и со семантичка и со синтаксичка еднаквост и појавата на аналогни мотиви, слики и поенти, односно постоење само на семантички идентичности меѓу автори кои евидентно немале ниту меѓусебен личен контакт, ниту пак преку своите дела.

Што го чини процесот на толкувањето, дали е тоа откривањето на значењето на знакот или смислата на нештата; потоа, кој тип на значење е нужен (основниот или фигуративниот); што треба да се толкува (текстот или контекстот); што е примарно (интенцијата на авторот или на толкувачот, односно на читателот) - сè се тоа дилеми кои Младеноски ги поставува пред своите идни читатели и се разбира како добар толкувач нуди неколку вида можни решенија. Тие се дадени на увид во книжевните интерпретации на повеќе парадигматично избрани дела од современата македонска литература кои го сочинуваат вториот дел на книгата. Во тој корпус спаѓаат: романот „Дублер“ од Димитар Солев со нагласувањето на присутноста на деградираните карактери; постхумно објавениот Чингов роман „Бабаџан“ преку пласирањето на тезата за нестабилните ликови; потоа следува потенцирањето на семантичките слоеви во „Папокот на светот“ на Венко Андоновски; откривањето на

наративните сегменти во романот „Пророкот од Дискантрија“ на Драги Михајловски; динамичната наративна структура на поевите „Јато“ од Петре Бакевски во променливиот сетинг; сложената и динамична композициска структура на романот „Корени на животот, корени на смртта“ од Методи Манев. Љубопитството на авторот го будат и детскиот роман „Умните измислувачи“ од Виолета Мартиновска кој во детали е анализиран, како и генијалноста на народниот творечки дух за што сведочи прилогот посветен на естетиката на пролетните обредни песни. Се разбира, тука е и интересот за неодминливиот Блаже Конески кому му се посветени студиите што се однесуваат на циклусот „Марко Крале“ и на песните „Живот и смрт“, „Тема“ и „Црква“. Со идеите изнесени во овие книжевни интерпретации тој ги менува дотогашните сознанија и ставови за посочените дела, отворајќи можност за поинакво гледање и спознавање на длабочините што секогаш остануваат недостапни за целосно откривање.

Книгата ја зазема формата која зависи од волјата на оној кој управува со оваа игра. Во случајов тоа е авторот кој ја обликувал целината во три дела. Третиот дел се однесува на рецензии за одделни изданија од областа на македонската наука за литература и критика, приредувачки изданија, фолклорни и јазични студии, поезија и друго, што говори за широкиот дијапазон на интерес на авторот. Тој со подеднаква жар и оригиналност се впушта во рецензирањето и изречувањето вредносен критичарски суд за одделни изданија, како што тоа го прави и во своите есеи и книжевни интерпретации. Иако е свесен дека зад зборовите се крие бесконечниот свет на многузначноста и неможноста за апсолутна оцена, а аналогно на тоа и за целосно завршено толкување, сепак се обидува да досегне до непознајното, да допре до неодгатливото.

И покрај привидната лежерност, забележливо е тоа што во светот на оваа книга се говори по строго одредени правила, зашто само така нештата можат да бидат дадени конкретно, точно и доследно. Деталите од книгите што се предмет на анализа одеднаш стануваат многу важни. Врз нив се градат ставовите на авторот кои се проектираат во мноштвото научни форми поткрепени од бројни авторитети. При тоа секоја размисла, појава и одраз ја добива својата форма во јазикот. Главните идеи течат непречено, следени со леснотијата на авторовиот јазик и аналитичен поглед.

Точно е дека постои поглед што ја открива површината на нештата, кој талка и ужива во талкањето, поглед кој ги спознава нештата. Книжевноста нуди изобилство од нешта кои погледот ги одгатнува и ги претвора во отсјај, во објаснување. Објаснувањето, пак, е ограничено од немоќта на јазикот во потполност да се приближи кон привидот што некои го нарекуваат вистина. Затоа не сум повеќе подготвена да верувам во сето она што ќе го видам, ниту вербата ја градам врз јазикот кој се прекршува преку прагот на конкретното сознание. Сигурноста ја добивам единствено преку свесноста за постојаната промена и несигурноста. Во мене, како и кај авторот на оваа книга, расте силата која не ја признава конечноста на нештата, ускладената зачмаеност на траењето, совршениот одраз на ликот врз мазната површина на предметите. Ликот не е ниту ќе биде замена за битието, туку само тоа што и навистина е - трага на површината, привлечна заблуда што иницира мноштво значења.

Проф. д-р Науме Радически

ДОСЛЕДНОСТ КОН ЕГЗЕГЕЗАТА

Соочувајќи се со, во дејствена смисла, не малку пасивниот исказ „чекајќи ја егзегезата“, соопштен дури и како заокружувачки наслов на ракописов што е пред мене, не размислувајќи дури ни за неговата автентичност, не требаше толку многу да навлезам во самиот текст - за да останам пријатно изненаден, но сепак незадоволен од неговата несоодветност, од неговата диспропорционалност со текстот. Така е бидејќи секогаш во насловот го барам најгусто собран, компресиран, целиот текст. Во насловот ги барам сите вредности и значења на текстот, но најмногу ја барам неговата автентична природа. Не ми требаше да прочитам многу од текстовите што се вкомпонирани меѓу овие корици за да можам непоколебливо да заклучам дека е во прашање не толку колебливоста, колку скромноста и интелектуалната доблест на потписникот на оваа книга. Да заклучам дека со/ во/ низ овие аналитички текстови тој не ја очекува и не ја бара егзегезата, туку дека ја применува, дека тој работи, создава според принципите на класичната и строга егзегеза. Дека во најголем дел трудовите што ги сместува во овој избор се резултат на неговата сопствена егзегеза, односно дека тие трудови веќе се егзегеза во највистинското значење на овој поим.

До скоро забележлив повеќе како новинарско перо, во последниве неколку години Ранко Младеноски е сè поприсутен на планот на литературната критика и есеистика кај нас. Во ограниченото и пригушено пулсирање на нашата литературна периодика најчесто го сретнуваме како потписник на рецензентски текстови и интерпретации за/ на новопојавени дела во македонската литература и во македонската литературна наука. Но, далеку повеќе како вредност, што се гледа и од во овој ракопис собраните текстови, тој изненадува како критичар и есеист, а најмногу како дисциплиниран и строг аналитичар на литературните појави и вредности кај нас. До толку повеќе така нè изненадува во овој момент што за некои од овие текстови, скоро како по правило - според аналитичките вредности - најдобрите, ова издание ќе биде токму нивната прва презентација пред читателскиот аудиториум.⁵¹⁶

Оваа моја куса рецензија, пак, јас не сакам премногу да ја оптоварувам со фактите за неколку десетини наслови и автори на коишто е концентрирана литературно-аналитичката егзегеза на Младеноски. Спротивно, како и во погорниве редови, сакам да изнесам барем уште неколку сознанија за нејзините најпрепознатливи карактеристики и вредности. И се разбира, скоро исклучиво за вредностите на текстовите кои, со забележлива доза на непретенциозност и скромност, авторот жанровски ги определува како „есеи“ и „интерпретации“. Така се, нели, именувани двете главни целини на овој ракопис. Така е бидејќи, во квалитативна смисла, тие се нешто забележливо подруго и повеќе од есеи и интерпретации. Независно од нивниот обем, во нив, имено, доминира модерниот аналитички пристап, односно тие се создавани врз актуелни методи во литературната наука.

Ранко Младеноски веројатно и самиот поседува наклонетост кон еден строг и навистина егзегетички метод, метод во кој партиципираат колку идеите на

⁵¹⁶ Рецензијата на проф. д-р Науме Радически е пишувана во времето кога поголем број од текстовите (особено есеите и интерпретациите) кои се составен дел на оваа книга не беа објавени. Во меѓувреме, додека се чекаше на поволни финансиски „опстојателства“ за печатење на книгава, текстовите континуирано беа објавувани во книжевната периодика. (Забелешката е моја - Р.М.).

структуралистите, не помалку и идеите на семиолошките, наратолошките, па и на некои други од редот на најпознатите и најзначајните методи во литературната наука во XX век. Имајќи ги пред себе како пример идеите и методите на врвни теоретичари и толкувачи на литературата во XX век, како Р. Јакобсон, Вл. Пропп, Р. Барт, Ф. Амон, Е.Д. Хирш, М. Солар и други, тој и самиот остварува вистински егзегетички пристапи најпрво кон некои актуелни, отворени прашања во литературната наука, а потоа и кон дела на некои познати македонски литературни творци. Трите први текста, неправедно жанровски определени само како есеи, всушност се сериозни, промислувачки и аналитички пристапи кон литературната наука општо („Чекајќи ја егзегезата“), односно кон некои сè уште незатворени прашања во неа („Недефинирани книжевни дефиниции“), како и кон некои исто така во неа несакани и непријатни појави („Цитат, парафраза и плагијат“). Ваквите воопштувачко-аналитички прилози, особено во врска со „недефинираните книжевни дефиниции“, претставуваат и резултатна и убедлива потврда не само за запознаеноста на Младеноски со модерната литературна наука и со нејзините методи, туку и со некои нејзини специфичности, со нејзините квалитативни дострели, па дури и со некои нејзини неможности и слабости. Младеноски, значи, аналитички ја промислува не само литературата, туку и литературната наука. Дека е тоа така, всушност, тој потврдува, односно се открива уште во неговиот промислувачки строг, но и самокритички интониран „Наместо 'Наместо вовед'“, каде испакнува свеста за (не)потребноста од вакви пред или до (рекувања). Се разбира, ако е сè речено во основниот текст. Неговите аналитички текстови, пак, толку непретенциозно именуваани како „интерпретации“, донесуваат строги, вистински егзегетички пристапи кон еден камерен избор од главно забележливи романескни остварувања од македонски автори (Солев, Чинго, Андоновски, Михајловски и други), како и кон некои поетски творби на Блаже Конески. Аналитичар од нерв, Младеноски знае што бара. Тој секогаш се занимава со конкретно прашање и својата егзегеза секогаш ја спроведува до крај. Неговите аналитички преокупации се сосема прецизни: деградираните карактери, односно „полнење(то) на ликот“, нестабилните ликови, семантичките слоеви, наративните сегменти, динамичниот дискурс, променливиот сетинг итн. Во духот на неговата доминантно структуралистичко-семиолошка и наратолошка теориска подготовка, неговите аналитички читања се секогаш изнесени директно и прецизно, секогаш недвосмислено. Затоа тие се константно впечатливи и резултатни. Освен во врска со најзначајните романескни остварувања кај нас во поново време, таквите негови можности тој ги потврдува и во својот длабински аналитички пристап кон песните на Блаже Конески од циклусот „Марко Крале“. Истото, ако не дури и егзегетички построго, е и во пристапот кон песните „Живот и смрт“, „Тема“ и „Црква“, исто така од Конески.

Карактеристиките на својата индивидуална научна егзегеза, Ранко Младеноски ги потврдува и со самиот негов стил. Секогаш строг, хируршки прецизен и директен, секогаш без излишни зборови и застранувања, во својот исказ тој апсорбирал по нешто и од строгоста на средновековните црковни догматичари, како и од прецизноста на структуралистите. Со појавата на овие и вакви негови остварувања (кон кои додава уште и дватринаесет рецензии и прикази на книги кои повеќе ѝ припаѓаат на металитературата отколку на самата литература), особено во форма на книга, во нашата литературна наука ќе се открие и ќе се потврди аналитичар со високи и со несомнени можности и вредности.

Д-р Васил Тоциновски

ЧИТАЊА И ПРИНЦИПИ НА ИСТРАЖУВАЊЕТО

Критичарот кога ги проследува, толкува и вреднува другите, едноставно кога „критикува“, во исто време се критикува и самиот себе. Таквата мисла сама по себе упатува на тоа дека станува збор за нималку лесна и едноставна работа. Упатува на анемичната, мртвата македонска критичарска мисла на која гласно и отворено пред повеќе децении со загриженост укажуваше бардот Димитар Митрев. Си останале нештата на истото рамниште, времето како да запрело и ништо не се случило и не се променило. Оттука и вистинска реткост е подновувањето во редовите на македонската книжевна критика. Последниве неколку години како несомнен квалитет ни се наметнува Ранко Младеноски со неговите есеи, интерпретации и рецензии низ страниците на нашата книжевна периодика. Модерниот творечки сензибилитет во читањата и принципите на „една тематика или еден модел создава речиси една текстуална утопија, како што видовме веќе, еден неутрален меѓутекст почнувајќи од кој може да се согледа двојката, групата или серијата. 'Синтезата' за која се грижи компаративистот го покажува своето потекло; нејзината перспектива е решително посебна (дејствие на истражувачот) и современа (сегашна градба, плод на сегашните читања). Сите нешта повторно ги наоѓаме при читањето. Останува дека 'моделот' му го должи своето постоење на читањето на структурата на текстот, додека 'синтезата', тематиката на читањето се резултат на осцилирањето меѓу текстовите на корпусот и споредната библиографија. Моделот секако, исто како во научните истражувања, е елемент посредник меѓу реалното (она што е предмет на истражувањето) и смислата што истражувачот се труди да ја извлече“.

Мислите на Даниел-Анри Пажо се и илустрација и аргумент за книжевно-теоретските и критичарски димензии низ кои се профилира креативниот ангажман на Ранко Младеноски. Во таа сопствена идентификација, според Пажо од кој е извлечен и насловот на нашиот текст, „за еден истражувач што се предава на проучувањето на туѓинската димензија, објективноста не е приемлива. Постои само една можност, еден пат на истражувањето: непристрасноста на самото негово истражување, на самата негова мисла, задолжителната сопственост, порано или подоцна, на неговиот мисловен систем и вредностите, на неговиот културен заден план со другиот како пробен камен, развивач“.

Структурата на првата книга на Младеноски е мошне внимателно и селективно создавана низ три поглавја кои истовремено колку претставуваат посебни, засебни целости, во истовреме се читаат/ примаат како една неделива, компактна целина. Во првиот циклус „Есеи“ трите текста се бават со „Чекајќи ја егзегезата“, со терминологијата на „Недефинирани(те) книжевни дефиниции“ и со поимите на книжевното пиратство - „Цитат, парафраза, плагијат“. На прв поглед познати нешта, ќе забележиме оти што тука има ново и да се каже, но само на прв поглед, зашто следниот чекор нè парализира и нè упатува на тоа оти не знаеме или не сме достатно упатени во нештата. Наспрема душата и срцето во литературата, книжевната наука ги бара и ги признава само аргументите. За илустрација, како и за поткрепа на ставовите од Пажо, го користиме воведниот дел од есејот за „Недефинирани книжевни дефиниции“. Децидно Младеноски ги изнесува целите и задачите на сопствениот текст: „Еден од посериозните проблеми со кој уште од своите почетоци, па дури и до ден денес, се соочуваат теоријата на литературата и литературната критика (ако сакате и поконкретно - позитивизмот, формализмот, структурализмот, постструктурализмот, наратологијата, херменевтиката,

еџезата итн.) е полифоничната детерминираност на мошне значаен квантум термини и поими. Станува збор, всушност, за евидентната полисемичност на поголем број теориски термини и поими, непрецизност и различност при нивното дефинирање. Сето тоа произлегува од различните сфаќања и различните (често и спротивни) приоди при дефинирањето од страна на разни книжевно-истражувачки школи, но и од индивидуалната (субјективна!) определба на одделни теоретичари на литературата“. Комплексноста на прашањата никој не ја негира. Но, тука е правилото без исклучок според кое „на крајот, сепак, сè се сведува на тоа дека теоретичарот на литературата или книжевниот критичар, покрај ангажманот врз својата амбиција да го протолкува (интерпретира) книжевното дело, ќе мора (милувал тој или не!) многу често да ги дообјаснува термините и поимите, односно да потенцира во која смисла и со кое значење тој употребува конкретен теориски термин или поим“.

Во вториот циклус на „Интерпретации“ авторот поднесува единаесет текстови кои се бават со одделни прашања од творечката лабораторија на повеќемина современи македонски автори. Деградираните карактери се тема за анализа низ „полнење на ликот“ во романот „Дублер“ од Димитар Солев, а за Амоновите нестабилни ликови како подлога служи романот „Бабаџан“ од Живко Чинго. Романот како најсложен творечки ангажман се интерпретира низ семантичките слоеви на „Папокот на светот“ од Венко Андоновски, со наративните сегменти во „Пророкот од Дискантрија“ на Драги Михајловски, сложената и динамична композициска структура на „Корени на животот, корени на смртта“ од Методи Манев, за бескрајната имагинација на Малиот Човек во романот за деца и млади „Умните измислувачи“ од Виолета Мартиновска или студијата за динамичниот дискурс со променлив сетинг во повестите „Јато“ од Петре Бакевски. За генијот на безимениот народен творец Младеноски пишува во „Допирот на крајностите“ низ иницијацијата и естетиката во пролетните обредни песни. Феноменот на поезијата не само како тема, туку и низ поетскиот феномен на Блаже Конески се елаборира низ три студии за синтезата на фолклорното и современото во циклусот „Марко Крале“, за парадоксалната генеза во песните „Живот и смрт“ и „Тема“ и за семантичките конструкти во епистоларната песна на Конески „Црква“. Битно е да се забележи дека Младеноски храбро и со знаење теориските поставки ги елаборира, оттука и ги преиспитува низ повеќе книжевни жанри, како со романот и повеста, поезијата и би рекле бесмртноста на усната народна книжевност.

Критичарскиот немир и љубопитство се потврдуваат и во третиот циклус „Рецензии“ во кои се поместени четиринаесет текстови. Ранко Младеноски со поеднаков усет и мерка пишува за дела од книжевната теорија, како оние на Лорета Георгиевска-Јаковлева за „Фантастиката и македонскиот роман“, за „Чинговата апаратна поетика“ од Јасмина Мојсиева-Гушева, за критичарскиот дневник на Методи Манев „Книжевни студии и критики“, за книжевно-историските студии на Васил Тоциновски „Време минато и сегашно“ и „Тајни и трајни пораки“ и на Радован П. Цветковски „Отаде и одавде времето“. За поетските книги на Матеја Матевски „Отаде заборавот“, на Ратка Андонова „Говорот на тишината“ и на Живко Павлов „Смеаториум“ или тематскиот избор за жената во современата македонска поезија „Убавите жени“. Посебно внимание Младеноски посветува на дела кои ги пресоздаваат, ги толкуваат или ги претставуваат неисцрпните извори на народната книжевност какви што се „Македонски празници“ и „Спиро Иванов, Приказни од село Црско“ на Марко Китески, „Златна книга на легенди и преданија“ на Васил Тоциновски и „Демирхисарски и други сказанија“ на Радован П. Цветковски. Научната апаратност на книгата е комплетирана со рецензии, библиографија, показалци на личните имиња и со белешки за текстовите.

Книгата на Ранко Младеноски доаѓа како негова прва книга по неколкугодишно активно присуство со вредни и вредносни прилози во македонската книжевна периодика, но и со неколку избори на автори и дела од современата македонска литература и со одделни преводи и препеви. Станува збор за зналец, за млад човек кој не само што ги следи и знае современите и нови книжевно-теоретски школи, туку и со нив компетентно настапува низ одговорноста пред пишаниот збор, или едноставно имаме автор кој има што да каже и знае како тоа да го каже. Универзалноста на творештвото и неговата естетска вредност се двете врвни начела низ кои се реализираат книжевно-теоретските и критичарски елаборации на Младеноски. Низ еден селективен избор од автори и дела од тековите и резултатите на современата македонска литература, оние кои пишуваат и за оние за кои се пишува, авторот ненаметливо како да сака да го покаже нашето продирање и афирмација во светот, но и возвратната мера на препознавање/ идентификација на светот со нас. Тоа е елементарната мисла и смисла, ако сакаме ука и поука што ја поседува секое уметничко дело. Притоа секако посебно треба да се забележи творечкото љубопитство на Ранко Младеноски кој со подеднаква страст пишува за поезијата, за романот и повеста, за литературата за деца и млади, за сатирата и хуморот, за книжевната историја и теорија, за усната народна книжевност. Него го одликува сериозност, систематичност и доследност во обработката на поставените теми и богатата аргументација за одделни прашања со консултирана литература. Мислата низ зборовите и речениците е организирана, логична и привлечно читлива, би рекле само нему својствено таа се одликува со педантност која од своја страна обезбедува текстови кои се уверливи и на кои им се верува. Оттука и првата книга на Ранко Младеноски и сè она зад кое тој стои како потписник, се вреден прилог со нагласен авторски ракопис во традицијата и континуитетот на современата македонска литература.

БИБЛИОГРАФИЈА

I. Теориско-критички и историско-фолклористички трудови

1. Амон, Филип: За еден семиологиски статус на ликот, во Теорија на прозата, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996.
2. Андоновски, Венко: Текстовни процеси, Култура, Скопје, 1996.
3. Андоновски, Венко: Структурата на македонскиот реалистичен роман, Детска радост, Скопје, 1997.
4. Андреевски, Цане: Разговори со Конески, Култура, Скопје, 1991.
5. Антиќ, Вера: Низ страниците од јужнословенските книжевности, Наша книга, Скопје, 1977.
6. Барт, Ролан: Одакле почети, во: Структурални прилаз књижевности, приредио Милан Буњевац, Нолит, Београд, 1978.
7. Бошковски, Петар: Огледи и критики, Мисла, Скопје, 1978.
8. Вангелов, Атанас: Литературни студии, Мисла, Скопје, 1981.
9. Вангелов, Атанас: Преписите на Божин Павловски, Македонска книга, Скопје, 1992.
10. Гавриловиќ, Зоран: Славко Јаневски: „Две Марији“ („Космос“, 1957), во Славко Јаневски во книжевната критика, Избор и предговор Миодраг Друговац, Наша книга, Скопје, 1976.
11. Георгиевска-Јаковлева, Лорета: Фантастиката и македонскиот роман, Институт за македонска литература, Скопје, 2001.
12. Георгиевски, Христо: Две Марије Славка Јаневског, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982.
13. Домазетовски, Вецо: Структуралните специфичности на современиот македонски роман 1952-1980, Македонска книга, Скопје, 1988.
14. Друговац, Миодраг: Книга за Јаневски, Македонска книга, Скопје, 1971.
15. Друговац, Миодраг: Историја на македонската книжевност XX век, Мисла, Скопје, 1990.
16. Ѓурчинов, Милан: Методи и импровизации (По повод: Србо Ивановски - „Жена на прозорецот“ и Славко Јаневски - „Две Марији“), во Присутности, Култура, Скопје, 1963.
17. Ежов, Александар: Поговор кон: Славко Јаневски, Две Марији, Македонска книга, Скопје, 1970.
18. Живковиќ, Драгиша: Теорија књижевности са теоријом писмености, Београд, 1988.
19. Ивановиќ, Радомир: Егзистенцијалните романи на Ташко Георгиевски, поговор во Ташко Георгиевски, Црно семе, том втори, Македонска книга, Скопје, 1987.
20. Јакобсон, Роман: Огледи из поетике, Београд, 1978.
21. Китевски, Марко: На клетва лек нема, Македонска книга, Скопје, 1991.
22. Китевски, Марко: Македонска народна лирика - обредни песни, Култура, Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“ - Скопје, 1997.
23. Китевски, Марко: Македонски празници, Менора, Скопје, 2001.
24. Китевски, Марко: Фолклорот огледало на народниот живот, Менора, Скопје, 2002.
25. Конески, Блаже: Еден опит; Совпаѓања; во: Ликови и теми, Македонска книга, Скопје, 1987.

26. Манев, Методи: Книжевни студии и критики, Друштво за наука, уметност и културна иницијатива, Свети Николе, 2001.
27. Миладинов, Константин: Поезија, Читање на Блаже Конески, Мисла, Скопје, 1989.
28. Митрев, Димитар: Славко Јаневски: „Две Марии“, во Славко Јаневски во книжевната критика, Избор и предговор Миодраг Друговац, Наша книга, Скопје, 1976.
29. Мојсиева - Гушева, Јасмина: Чинговата апартна поетика, Институт за македонска литература, Скопје, 2001.
30. Момировски, Томе: Славко Јаневски и неговата литературна сестраност, во Односи и синтези, Наша книга, Скопје, 1988.
31. Пенушлиски, Кирил: „Обредни и митолошки песни“, Македонска книга, Скопје, 1968.
32. Пенушлиски, Кирил: Марко Крале легенда и стварност (приредил Кирил Пенушлиски), Мисла, Скопје, 1983.
33. Проф. Владимир: Морфологија бајке, Просвета, Београд, 1982.
34. Саздов, Томе: Македонската народна книжевност, Култура, Скопје, 1988.
35. Саздов, д-р Томе: Усна народна книжевност, Детска радост, Скопје, 1997.
36. Солар, Миливој: Теорија књижевности, Школска књига, Загреб, 1987.
37. Старделов, Георги: Црно семе - или во потрага по идентитетот, поговор во Ташко Георгиевски, Црно семе, Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга, Скопје, 1980.
38. Старделов, Георги: Experimentum Macedonicum, Македонска книга, Скопје, 1983.
39. Старделов, Георги: Одземање на силата: поезијата на Блаже Конески, Мисла, Скопје, 1990.
40. Студии и огледи за Конески, Фондација „Небрегово“, Скопје, 2002.
41. Тодоровски, Гане: Книга нашинска сиреч славјанска, Македонска книга, Скопје, 1990.
42. Тоциновски, Васил: Време минато и сегашно, Институт за македонска литература, Скопје, 2002.
43. Тоциновски, Васил: Тајни и трајни пораки, Дирекција за култура и уметност, Скопје, 2003.
44. Ќулавкова, Катица: Стапка и отстапка, Македонска книга, Скопје, 1987.
45. Фрејзер, Џејмс: „Златна гранка“, „Алфа“ Земун, „Драганиќ“ Земун, 1992.
46. Хирш, Е. Д.: Начела тумачења, Нолит, Београд, 1983.
47. Цветковски, Радован П.: Отаде и одавде времето, Академски печат, Скопје, 2003.
48. Целакоски, Наум: Дебарца - обреди, магии и обредни песни, Студентски збор, Скопје, 1984.

II. Белетристика

49. Андонова, Ратка: Говорот на тишината, Македонски духовни конаци, Скопје, 2002.
50. Андоновски, Венко: Азбука за непослушните, Фрески и гротески, Култура, Скопје, 2001.
51. Андоновски, Венко: Папокот на светот (дополнето и изменето во однос на првото, објавено 2000 година), Култура, Скопје, 2002.
52. Бакевски, Петре: Јато, Повести, Тера магика, Скопје, 2003.
53. Бекет, Самјуел: Чекајќи го Годо, трагикомедија во две дејствија, Драмски театар Скопје, превод од англиски: Богомил Ѓузел, НИП Ѓурѓа, Скопје, 1994.

54. Георгиевски, Ташко: Црно семе, том први, Македонска книга, Скопје, 1987.
55. Иванов, Спиро: Приказни од село Црско (Приредил д-р Марко Китевски), Институт за македонска литература, Скопје, 2001.
56. Јаневски, Славко: Најголемиот континент, Наша книга, Скопје, 1969.
57. Јаневски, Славко: Две Марии; Месечар, Наша книга, Скопје, 1969.
58. Конески, Блаже: Поезија, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1981 (Избрани дела во седум книги, книга прва).
59. Конески, Блаже: Собрани песни, Македонска книга, Скопје, 1987.
60. Конески, Блаже: Црква, Мисла, Скопје, 1988.
61. Манев, Методи: Корени на животот, корени на смртта, Друштво за наука, уметност и културна иницијатива, Свети Николе, 2003.
62. Мартиновска, Виолета: Умните измислувачи, Детска радост, Скопје, 2002.
63. Матовски, Матеја: Отаде заборавот, поезија, Матица македонска, Скопје, 2003.
64. Михајловски, Драги: Пророкот од Дискантрија, Каприкорнус, Скопје, 2001.
65. Павлов, Живко: Смеаториум, Антолог, Скопје, 2001.
66. Солев, Димитар: Дублер, Македонска книга, Скопје, 1988.
67. Тоциновски, Васил: Убавите жени : жената во современата македонска поезија (Предговор и избор д-р Васил Тоциновски), Дирекција за култура и уметност - Скопје, Скопје, 2001.
68. Тоциновски, Васил: Златна книга на легенди и преданија, Феникс, Скопје, 2004.
69. Цветковски, Радован П.: Демирхисарски и други сказанија, Матица македонска, Скопје, 2003.
70. Цепенков, Марко К.: Македонски народни приказни (Приредил Кирил Пенушлиски), Македонска книга, Скопје, 1989, Кн. 1; Кн. 3.
71. Чинго, Живко: Бабаџан, Наша книга, Скопје, 1989.

СОДРЖИНА

Предговор кон второто дополнето издание.....	5
I. Есеи	
Чекајќи ја егзегезата.....	9
Недефинирани книжевни дефиниции (<i>Терминологија</i>).....	20
Цитат, парафраза и плагијат (<i>Книжевно истражување</i>).....	27
II. Интерпретации	
Наративните сегменти во „Црно семе“ од Ташко Георгиевски.....	33
Наративните сегменти во „Две Марији“ од Славко Јаневски.....	52
Деградирани карактери („Полнење на ликови“ во романот „Дублер“ од Димитар Солев).....	73
Амоновите нестабилни ликови во Чинговиот „Бабаџан“.....	89
Семантичките слоеви во „Папокот на светот“ од Венко Андоновски.....	101
Наративните сегменти во романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски.....	115
Динамичен дискурс во променлив сетинг (<i>Повестите „Јајце“</i> <i>на Петре Бакевски</i>).....	134
Сложена и динамична композициска структура („Корени на живојот, корени на смртта“ на Методи Манев).....	142
Бескрајната имагинација на малиот човек (<i>За романот</i> <i>„Умните измислувачи“ на Виолета Мартиновска</i>).....	152
Допирот на крајностите (<i>Иницијацијата и естетиката</i> <i>во пролетните обредни песни</i>).....	161
Синтеза на фолклорното и современото во циклусот „Марко Крале“ од Блаже Конески.....	168
Парадоксална генеза (<i>Песните „Живот и смрт“ и „Тема“</i> <i>на Блаже Конески</i>).....	179
Семантичките конструкти во песната „Црква“ од Блаже Конески.....	185
III. Рецензии	
Дистинкции (<i>Лорета Георгиевска-Јаковлева,</i> <i>Фантастиката и македонскиот роман</i>).....	193
Светот на сонот и светот на јавето (<i>Јасмина Мојсиева-Гушева,</i> <i>Чинговата апартна поезика</i>).....	196
Разграничени литературни вредности (<i>Методи Манев,</i> <i>Книжевни студии и критики</i>).....	199
Книга за гордите и непокорни Македонци (<i>Васил Тоциновски,</i> <i>Време минало и сегашно</i>).....	204
Книга за македонскиот преродбенски век (<i>Васил Тоциновски,</i> <i>Тајни и јавни пораки</i>).....	208

Книжевни преобразби на фолклорот (<i>Васил Тоциновски, Злајќна книга на легенди и преранија</i>).....	211
Генетскиот празничен код (<i>Марко Киќевски, Македонски праници</i>).....	213
Неверство кон моделот (<i>Сиро Иванов, Приказни оу село Црско, Приредил о-р Марко Киќевски</i>).....	216
Анегдотски фолклорни записи (<i>Радован П. Цвейќовски, Демирхисарски и оруќи сказанија</i>).....	219
Литературно-фолклорни и јазични студии (<i>Радован П. Цвейќовски, Оќаде и одавде вреќејќа</i>).....	221
Нагласен асемантизам (<i>Маќеја Маќевски, Оќаде заборавиќ, поезија</i>).....	224
Ѓаволестата енигма наречена жена (<i>Убавиќе жени: жената во современата македонска поезија, Предговор и избор о-р Васил Тоциновски</i>).....	225
Потрага по семантиката на не-говорот (<i>Раќка Андонова, Говорит на иќиќната</i>).....	227
Зајадливи стихови што боќкаат (<i>Живко Павлов, Смеќориум</i>).....	229
IV. Прилози	
Рецензиќе за „Чекајќи ја еѓезезајќа“	232
Д-р Јасмина Мојсиева-Гушева: Создавањето на значењата.....	232
Д-р Науме Радически: Доследност кон еѓезезата.....	234
Д-р Васил Тоциновски: Читања и принципи на истражувањето.....	236
Библиографија.....	239

More 
Books!



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

www.morebooks.shop

Kaufen Sie Ihre Bücher schnell und unkompliziert online – auf einer der am schnellsten wachsenden Buchhandelsplattformen weltweit! Dank Print-On-Demand umwelt- und ressourcenschonend produziert.

Bücher schneller online kaufen

www.morebooks.shop