

Едиција
СИНТЕЗИ

Ангелина Бановиќ-Марковска
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ СТРАТЕГИИ
Теориско-критички есеи

Рецензент
Д-р Ката Кулавова
Д-р Јадранка Владова

Издавач
НИП „Гурѓа“ - Скопје

Директор
Олга Костеска

Главен уредник
Лилјана Угриновска

Ликовно обликување
Славко Јовановски

Ангелина Бановиќ-Марковска

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ СТРАТЕГИИ

Теориско-критички есеи

независни изданија



нип *гурѓа* скопје

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека
„Св. Климент Охридски“, Скопје

821.163.3-4

БАНОВИЌ-Марковска, Ангелина

Интерпретативни стратегии : теориско-критички
есеи / Ангелина Бановиќ-Марковска. - Скопје : „Гурѓа“,
1999. - 240 стр. ; 20 см. - (Едиција Синтези)

Фусноти кон текстот

ISBN 9989-676-73-9

I. Марковска, Ангелина Бановиќ - види Бановиќ-
Марковска, Ангелина

I. ПОЕТОЛОГИЈА

Во границите на очудувањето

Кога гледам што се прави со Поезијата, што се бара од неа, што се зборува за неа, каква претстава се создава во толкувањата (и во сè по малку), мојот дух кој за себе (без сомнение, заради интимната природа на духовните) верува дека е наједноставен меѓу наједноставните, се чуди „до границата на чудењето“.*

Перспективи

Постојат, за среќа, извонредно многу начини да се расправа за поезијата и вистинските „проблеми“ на оваа уметност да останат незамрачени пред хевристичките напори во толкувањето на поетската суштина чија природа изнудува херменевтички дескрипции, зашто – треба да се каже – некако тешко се ослободуваме од старата навика јазикот да го (зло)употребуваме како клише и, на истиот, да гледаме како на „традиционален шаблон“, веќе видено *нешто* со кое ги изразуваме сопствените или туѓите размисли и чувства. Но извесни теориски настојувања од областа на поетологијата сè почесто го иницираат прашањето за потребата од егзактни научни методи чијашто примена зависи, пред сè, од начинот на кој се слу-

* Pol Valeri, „Pitanja poezije“: *Pesničko iskustvo*, Prosveta, Beograd, 1980, 271.

жиме со нив. Ова сознание ја наметнува констатацијата дека сите размислувања околу интерпретирањето на уметничките текстови упатуваат на две перспективи: едната се однесува на предметот на тие интерпретации, а другата, на самите интерпретатори. Во таа смисла, зборовите на Пол Валери луцидно го истакнуваат следново: „нема ништо поизмамничко од таканаречените научни методи (особено од мерењата и бележењата) кои допуштаат, на бесмислено – или погрешно поставеното прашање, да се одговори со факти“¹. Оттаму, прашањето за аналитичкиот пристап кон некој (поетски) текст, постојано ме потсетува на потребата за одново видување на јазикот или, по добро речено, за инакво толкување на кодот.

Нагорени места

Од перспектива на денешната наука за литературата која на особен начин ги третира прашањата за реторичките фигури, сметам дека не се далеку од вистината оние кои, во настојувањата за т.н. „вулгарно преведување“ на смислата на некој фигуративен израз, не гледаат друго, освен, еден вид, депласирање на фигуративноста. Од друга страна пак, сознанието дека добар дел луцидни текстови од областа на поетиката прозвучуваат некако безопасно: како да не кажуваат ништо за она за кое најавиле дека ќе говорат, ги поттикна моите размислувања во следнава насока. Објавен на еден нетипичен начин, имено, некако лежерно придодаден кон прозниот текст *Маѓарињата*,

¹ Pol Valeri, op. cit. 268.

критичкиот есеј *Нагорени места* од Блаже Конески, некако индиректно, ја наметна темата за границите на очудувањето².

Ако несвесните логички грешки во некој литературен дискурс, големиот македонски поет и стилист сликовито ги именува како „нагорени места на палто“³ и предлага, во фокусот на нашиот интерес, да се најдат „издржани текстови во кои можат да се насетат само некои нагорени места“⁴, станува разбирлива и оправдана мојата одлука во фокусот на овој „опит“ да остане поезијата на поетот Димчо Дебелјанов – веќе посочен во есејот на Конески – но овој пат со исклучителните места во една од неговите антологиски песни, за кои, по некоја антонимичност, решив да го употребам терминот *дрочни*⁵ или *најтежните* места. Но, пред да ја појаснам оправданоста на мојата терминологија, ќе се повикам на постапката *актуализација* за која Конески вели дека

² Поимот очудување го сфаќам истовремено и како *прејестивување* и како *толкување* на поетскиот елемент од неговата „необична“ страна, при што, од двојна перспектива (од аспект на авторот како кодер и од аспект на интерпретаторот како декодер на пораката) е нарушен автоматизмот на перцепцијата.

³ Мојата интимна терминологија нив ги препознава како *оѓолени* места.

⁴ *Разгледни*, 2-3 / 1989, 137.

⁵ Аналогијата на овој термин со јазичниот код на Конески не е случајна. Употребата на овој термин го отвора прашањето за замената на старите теориски поими со нови. Во таа смисла ќе се послужам уште и со укажувањето на Фредерик Џејмсон. Станува, всушност, збор за процесот на „бескрајното заживување на отапената перцепција и на интелектуалните навики кои, преку целосната примена на една нова интелектуална парадигма, ги принудуваме на нови и непознати интелектуални процеси“, што ја одразува идејата за „вишокот означители“ во еден литературен дискурс. (Frederic Jameson, *U tamnici jezika*, Zagreb, 1978, 113).

„отстапува од рутинското изразување“. Таа го привлекува нашето внимание со нејзината ориентација кон експресивност и онеобичување на јазичниот израз, па, забележувајќи ја аналогијата меѓу двата термина, си земам слобода да констатирам дека нивните значења, условно кажано, се совпаѓаат. Но, за да не изгледа преамбициозно и неосновано моето тврдење, ќе се обидам да појаснам од каде произлегува оваа констатација.

Ако прифатиме дека прашањето за автоматизацијата на јазикот е во апсолутна спротивност со намерата на авторот за поетизација на текстот (што не е ништо друго, ами пандан на Јакобсоновиот поетски принцип „basnickost“ со кој се постигнува ефект на конотација и кој се доведува во врска со веќе пласираната идеја), тогаш станува разбирливо дека токму овој момент го отвора прашањето за таканаречената актуализација на јазикот која подразбира употреба на дезавтоматизирани јазични средства. Мојот, по малку емфатичен термин, *дрочни* места, благо асоцира на оваа постапка што може да се препознае дури и во стилизираната порака „по суша – голтка студена вода“ со која Конески ја искажува потребата од освежување на изразот. Таа може да послужи како потврда на веќе поставената теза, асоцијативно сублимирана во изреката што тој ја користи во духот на фолклорната традиција, а според која – перифрастички речено – господ го научил човека да се огреши во зборот⁷.

⁶ Б. Конески, „Еден опит“ во: *Ликови и шѐми*, Македонска книга, Скопје, 1987.

⁷ Исто, 149 (подвлеченото мое).

Изложувајќи ги на овој начин сите мои аргументи околу постапката *ресемантизација*, истите постепено ги доведувам во врска со клучниот термин на ова излагање, *очудувањето*. Како првичен коментар за значењето и важноста на овој термин, преземен од Виктор Шкловски и руските формалисти, самиот Конески, ќе додадам, го истакнува и следново: „без неговото присуство не е можен никаков литературен текст, независно од неговата поетика.“⁸ Овој цитат уште еднаш ја подвлекува важноста на селектираниот збор. Што се однесува пак до ефектите на очудувањето, за нив ќе стане збор во понатамошниот дел од студијата.

Фигурајтивност

Сфатен како систем од знаци, со дистрибуција што ја засега смислата на искажаното, кодот на поезијата се доведува во двојна врска: од една страна со артифициелниот, а од друга – со говорниот јазик. Ова прашање конечно ја отвора неизбежната тема за фигуративноста, како главна одлика на поезијата. Ако под фигуративност подразбереме структура на некој исказ, што значи, релација или однос меѓу елементите, тоа, автоматски, значи дека разликите и повторувањата содржани во поетскиот дискурс ја воведуваат двосмисленоста која – во зависност од тоа на кое рамниште (фонолошко, синтаксичко или семантичко) ефектуира – ја одредува фигуративноста, како

⁸ Б. Конески, „Очудување“, во *Ликови и шѐми*, Скопје, 1987, 168.

метаплазмичка, метатаксичка или метасемичка⁹.

И, како што би рекол Пирс, смислата на некоја реченица е разбирлива врз основа на тоа што распоредот на нејзините составни делови создава одредена слика, тогаш сè поочигледна станува и потребата од редефинирање на уште неколку поими кои се во непосреден однос со лексемата како знак. Станува збор за поимите *смисла* и *значење*¹⁰. По однос на ова прашање, Роман Јакобсон го застапува мислењето дека заемниот однос меѓу знакот и значењето, кој на лексичко ниво има латентен и виртуелен карактер, на морфолошко ниво и во синтаксичките конструкции, станува задолжителен и суштински. Кои се аргументите во корист на неговото тврдење?

Веќе е очигледно дека оваа изјава ја исфрла на преден план синтаксата или, со други зборови, акцентот го става врз распоредот на елементите во дискурсот. Оние елементи што го окружуваат селектираниот збор во еден поетски дискурс, влијаат врз него потенцирајќи ја или менувајќи ја неговата смисла. Оттаму и констатацијата според која, првото значење на зборот кое, всушност, не зависи од контекстот, во една синтаксичка смисла ќе добие секундарно, контекстуално, односно фигуративно значење. Од друга страна пак, принципот на Сосир за произволноста на знаците – што

⁹ Согласно на Пол Рикер во *Živa metafora*, Zagreb, 1981, 182.

¹⁰ Поезијата зависи од значењето, а не од смислата на зборовите, смета Жерар Женет. Но, доколку значењето го поставиме во просторот меѓу знакот и смислата, тогаш во контекст на фигуративниот говор на поезијата, најексплицитен ќе биде ставот на Пол Рикер: „фигурата е преведлива од аспект на смислата, а непреведлива кога е во прашање значењето“ - op. cit. 160.

произлегува од исклучиво морфолошката природа на неговата теорија – по однос на ова прашање е познат, но за интерпретации од типот на оваа анализа кои третираат прашања од синтаксичкиот аспект на лексемата како знак, неизбежно е и воведувањето на поимите *моџивација* и *оџсџайка*. Во смисла на нивното дефинирање, сметам дека е неопходно да се вратиме на експресивноста во јазикот и да констатираме дека токму таа ја нарушува линеарноста на јазичниот израз и сведочи за присуството на извесна мотивација, или, можеби подобро, *изневера* во литературниот дискурс.

Изневера и декодирање

Но постои, истовремено, и вистината дека за да биде доживеана, фигурата треба, најнапред, да биде уочена, од што произлегува дека појавата на фигурите во некој поетски дискурс е неизбежно сврзана и со *сџособносџа за џерцеџиџа*, која е од особена важност за декодерот на значењето. Упатена од една страна кон линеарноста и референцијата на контекстот, а од друга страна кон отстапувањата од нив, *сџособносџа за џерцеџиџа* се доведува во врска и со уште еден поим – *хоризонџи на очекување*. Неговото нарушување го претставува клучниот момент во декодирањето на пораката.

Сепак, што е тоа што во еден поетски дискурс може да биде перципирано како фигура? Имајќи ги предвид постоечките дефиниции од времето на класичната реторика до денес, може-

ме да го кажеме следново: доколку некое својство, од редот пертинентни својства на елементите од дискурсот, се издвои како стилски маркант, велиме дека неговата појава е тесно сврзана со некоја мотивација, или дека е резултат на изборот, подобро речено, на извесна негација која го засега стандардниот говор кој, од друга страна пак, условно се зема за *нулџи сџејен на џисмојо*. Отстапувањето, поточно *изневерајџа* на воспоставеното очекување, е појава која има за цел да се стандардизира во дискурсот, но првенствено и нужно, да биде установена како *сџилски марканџи*, или доминанта. Оваа посебност е клучниот момент за дефинирањето на поимот *фиџура* во реторичка смисла на зборот, но не смее да се заборава дека инсистирањето на разликите, подеднакво како и инсистирањето на сличностите, ја има истата вредност на стилоген фактор во еден поетски дискурс. Во таа смисла, треба да се води сметка и за една друга особеност. Именувана како *рекурентџносџи* во речникот на Рифатер и Коен, оваа појава се однесува на контекстот во кој се појавува.

Конвергенција

Од досегашново излагање произлегува следнава констатација: утврдувањето на некоја фигура која веќе укажала на извесна мотивација, станува незамисливо без поимот *конџексџи*. Неговото дефинирање, со оглед на праволиниската ориентација на процесот читање, сигнализира на еден принцип кој се нарекува *линеарна сегмен-*

џаџија и кој има важна улога во постапката декодирање.

Секоја лингвистичка единица поседува латентна способност за изненада. Нејзиното препознавање како стилистички инструмент зависи од нејзината способност за девијација, со која го поништува ефектот на клише. Но прифаќањето на контекстот како критериум и коректив во утврдувањето на стилистичките ефекти во текстот, го наметнува и прашањето за „контекстуалниот контраст“¹¹. За да станат појасни некои работи, најдобро ќе биде да ги дефинираме, најнапред, категориите кои можат да доведат до извесна забуна.

Ако ја прифатиме дистинкцијата *конџексџи* и *сџилисџиџки конџексџи*, тогаш *конџексџиоџи* ќе биде оној дел од литературната порака, кој не само што е надворешен по однос на стилистичкиот инструмент туку и му претходи на истиот. Од друга страна пак, *сџилисџиџки конџексџи* ќе биде оној сегмент од литературниот дискурс кој поседува способност да создаде контраст и да произведе стилистички инструмент. Еве како Мишел Рифатер го дефинира овој поим. Вели вака: „Стилистичкиот контекст не е асоцијативен, тоа не е вербален контекст кој ја ограничува полисемијата или додава конотација на некој збор. Стилистичкиот контекст е лингвистички модел ненадејно прекинат од некој непредвидлив елемент, а произведениот пак контраст претставува стилистички чинител“¹². Нагласувајќи ја истовремено и уло-

¹¹ Michael Riffaterre: „Kriteriji za stilsku analizu“, *Quorum*, Zagreb, 5 – 6 / 1989, 535.

¹² Ibid, 535.

гата на *контрасио* кој се јавува како нужен елемент во одредувањето на стилистичкиот инструмент, Рифатер напоменува дека постои и еден граничен случај кој се нарекува *конвергенција*, но пред да преминам на неговото толкување, сметам дека е потребно да појаснам уште неколку работи. Еве зошто.

Нека ми биде допуштено, најпрвин, да констатирам дека она што во еден литературен дискурс го забележуваме како ефект на изненада, не е појава од исклучителна природа, или, подобро кажано, неговата појава се смета за исклучителна само доколку станува збор за контрадикција од бинарен тип. Но, бидејќи целта на поезијата не е да именува ами да сугерира, идејата на Стефан Маларме дека „стихот овозможува рекомпензација на несовршеностите во јазикот“¹³, ќе биде остварена преку постапката *инконсеквенција*, која претставува механизам на еквиваленција меѓу неспоивите елементи. По однос на „очекувањето“, инконсеквентноста се јавува како „нешто неочекувано“. Но, со оглед на тоа што оваа студија третира прашања од поетологијата, освен изјавата на Маларме, треба да се има предвид уште еден факт.

Ако прифатиме дека во определен момент, секој исказ од поетскиот дискурс може да стекне стилска вредност, тогаш станува јасно зошто за поезијата се вели дека е говор кој ја загубил својата негација и кој се „затворил“ во една структура образувајќи тоталитет. Но, повикувајќи се на

принципот „продукција на нов контекст“, *ефектот* изненада поседува исклучителна способност да произведе верига од стилистички елементи, и тоа не како резултат на контрастот меѓу стилистичкиот ефект и контекстот, туку како резултат на „преклопувањето“ на стилистичките единици. Како функционира овој феномен?

Се чини дека прашањето на претопувањето, или подобро, прелевањето на виртуелната експресивност на некој лингвистички елемент во експресивната природа на наредниот елемент од веригата стилистички елементи, формира микроконтекст, но, за дообјаснување на оваа констатација, сметам дека е нужно уште еднаш да го цитирам Мишел Рифатер: „Под стилистички наслојки не подразбирам појави од типот на посебните случаи на фонетска експресивност во која гласовите му се причинуваат на читателот како одгласи на значењата на зборовите... Наместо тоа, мислам на акумулацијата на една одредена точка на неколку независни стилистички инструменти“¹⁴.

Веќе можеме да констатираме: за утврдувањето на експресивните искази кои имаат стилистичка функција во поетскиот код, очигледна станува улогата на контекстот. Конечно, треба да се има предвид и фактот дека ублажувајќи ја непросирноста на поетското изразување, референцијалната природа на знакот ја установува, всушност, комуниколошката природа на литературниот дискурс. Но постојат и случаи во кои стилистичкиот елемент не подразбира некаков материјален контекст, туку ефектот се постигнува

¹³ Цитирано според Roman Jakobson: „Traženje suštine jezika“, во *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978, 178.

¹⁴ M. Riffaterre, op. cit. 536.

преку конвергенцијата и нејзината кумулативна природа. Во такви случаи, засилената значливост на елементите кои го формираат семантичкиот контекст, ја намалува моќта на перципирањето. Оттаму, не случајно, го подвлекувам следново исказување: „конвергенцијата е единствен стилистички инструмент (SI) кој со сигурност може да се опише како свесен инструмент“, кој претставува „случај на исклучителна свест за користење на јазикот и, можеби, најкомплексен стилистички облик“. ¹⁵

Айликации

*Интелектуална храбросиј сѝои зад јасниои
исказ, со кој човек без зазор ги набележува
самите граници на своето знаење и можење**

Колку за илустрација дека сите логички грешки се откриваат и се вклопуваат во некој систем од знаци (читај поетски код), време е да преминеме на двете егземпларни теми, песните: *Полноќ* од Блаже Конески и *Миџ* од Димчо Дебелјанов. Всушност, станува збор за две лирски теми со различни структури и различни фигуративни решенија кои ги доживуваме како резултат на правилни процеси во кои, како последица на спојот меѓу однапред предвидливото и неочекуваното, се насетуваат извесни синтаксички и семантички ефекти.

Тематски, стиховите на двете песни можат да се доведат во близок асоцијативен контакт, но

¹⁵ Ibid. str. 537.

* Блаже Конески

за нас е важно да се напомене дека интерпретацијата на нивните стихови ќе го опфати, најпрвин,
- разгледувањето на синтагматските решенија кои се јавуваат во:

а) имплицитна – фигуративна форма и

б) експлицитна – синтаксичка форма

- разгледувањето на именските и предикативните конструкции на рамниште на метаплазми и метатакси, и

- неизбежното прашање за отстапката како средство, а не како цел на поезијата.

Конечно, еве ги песните во нивните оригинални верзии. Најнапред оригиналната верзија на *Миџ* од Дебелјанов, преземена од една антологија на бугарската поезија во избор на Гео Милев:

М и џ *

Дали се е случило нџвга - не помня,
не знамъ- ще се случи ли... Тџженъ и моренъ,
азъ плувахъ саминъ изъ тџлпата огромна
на нџкакъвъ градъ огрџшенъ и позоренъ.
Надъ мене, замрџзнало въ мисълъ безумна,
небето нџмџеше странно далече,
а далу се носџше музика шумна

* Основниот текст на песнава – преземен од книгата *Антологија на българската поезия*, София, 1940 – е пишуван во стар бугарски правопис и на страниците од оваа студија истиот е приложен во својата оригинална верзија. Но, без претензии кон преводна дејност, а со цел да ги избегнам произволностите при интерпретацијата, го приложувам и својот препев на македонски јазик.

отъ стѣпки, отъ смѣхъ и преплетени речи.
Но горди и сластни очи не зовѣха
на уличенъ пиръ мойтѣ жажди смиренни, -
мѣжетѣ тамъ хилави воини бѣха,
женитѣ - отвъргнати, нѣми сирени...
Въ мигъ глуха вълна надъ града се пронесе,
азъ сѣтихъ и страхъ и молитви въ сърдце си,
и видѣхъ свѣта като пропасть бездѣнна.
Незрими води, съ глухъ и таинственъ ромонъ
залѣха съня на безбрѣжия нѣми
и нѣмаше тамъ ни пространство, ни време...
И, съ погледъ стѣменъ отъ предсмъртна замая,
азъ плахо превихъ колѣна прималняли,
помислилъ, че нѣкакъвъ гласъ ще вещае
незнаенъ заветъ изъ незнайни скрижали,
че нѣкакъвъ Богъ умиленъ ще разкрие,
следъ толкова дни на безумства метежни:
защо е тъй гордъ и надвластенъ, а ние -
тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни!
Напразно, уви! - невъзпламналъ угасна
великиятъ мигъ на великото чудо;
новъ суетенъ стремъ изъ тълпата ме тласна,
мечтата смѣни безпощадна пробуда,
и ропот и смѣхъ въ тишината нахлуха...
„Пиянъ е, безуменъ е!“ нѣкой прошепушна...

Азъ станахъ. - Небето бѣ празно и глухо.
Азъ плачехъ. - Тълпата бѣ ледно бездушна.

Миг

Се случило ли некогаш - не помнам,
не знам - ќе се случи ли... Тажен и уморен,
јас пливав сам по тълпата огромна
на некаков град огрешен и срамен.
Над мене, замрзнато в мисла безумна,
небото немееше чудно далечно,
а долу се ширеше музика бучна,
од стапки, од смеа и замрсени зборој.
Но гордите и похотливи очи не ги довикнаа
на уличен пир мойте жедби смиренни, -
мажите таму немоќни воини беа,
жените - отфрлени неми сирени...
В мигот, глува далга над градот се пронесе,
јас сетив и страв и молитви в срце
и го видов светот ко амбис без дно.
Невидни води со глуп и таинствен ромор
записнаа сништа на безбрежија неми
и немаше таму ни пространство, ни време...
И, со поглед стемнет од пресмъртна замаја
јас плахо превив колена премалени
помислив, дека некаков глас ќе прорече

незнаен завет од безимени натписи
 што некаков Бог умилен ќе открие
 по многу дни на безумија метежни:
 зошто е така горд и семоќен, а ние -
 така слаби, така тажни и безнадежни!
 Напразно, уви! - невоспламнат згасна
 големиот миг на великото чудо;
 нов суетен стремеж од толпата ме тласна,
 беспопштедна пробуда мечтата ја смени,
 и ропот и смеа во тишината јурна...
 „Пијан е, безумен!“ некој прошушна...
 Јас станав. - Небото беше празно и глуво.
 Јас плачев. - Толпата беше ледно бездушна.

Бијоларна референција

Веќе е јасно дека појавата на некоја единица, делумно или наполно, е одредена од нејзиниот контекст кој ја специфицира врз основа на односите со другите единици и врз основа на обележјата со кои се комбинира во низот елементи. Се мисли уште и дека зборовите имаат значење само во контекстот во кој се поставени, па оттаму, кога станува збор за стиховите на Дебелјанов, сметам дека е неопходно да се потцрта *референцијалната* функција на неговите елементи.

Во седмото поглавје од книгата *Жива метафора*, Пол Рикер му посветува големо внима-

ние токму на ова прашање. Тој доаѓа до констатацијата дека *бијоларното одредување на референцијалната функција*, произлегува од дистинкцијата што Роман Јакобсон ја воведува меѓу поетската и референцијалната функција на зборот. Имено, во еден поетски дискурс, првата наведена функција не ја поништува втората, ами нејзиното привидно укинување значи, всушност, воспоставување на една особена референцијалност која го евоцира фиктивниот универзум на делото.

Но да се вратиме врз конкретни примери. Почетокот на песната *Миџ*: „Дали се е случило нџвга - не помня, / не знамъ - ще се случи ли...“, како и сето понатамошно развивање на нејзините стихови, се одвива токму во духот на „подвоената референција“, па во таа смисла изгледа и прифатлива сугестијата на Рикер: „тоа што се случува во поезијата, не е докинување на референцијалната функција, ами нејзина длабока промена, предизвикана од играта на двосмисленоста“.¹⁶ Зошто го загатнавме ова прашање?

Очигледно е дека со овие стихови, кои не произлегуваат од некоја опишана стварност, поетот не изразува тврдење туку некаква состојба на духот. Со други зборови, разликата што се уочува меѓу она што го изразуваат и тоа што го означуваат неговите стихови, ни дава за право да заклучиме дека секоја поетска структура е по малку иронична бидејќи е во прашање дистинкцијата меѓу денотацијата и конотацијата, меѓу смислата и значењето. Кога се работи за поетскиот дискурс на Дебелјанов, оваа „хипотетична“ претстава про-

¹⁶ Ibid, 253.

излегува од суспендирањето на стварносна референција, за сметка на виртуелната, и се должи на семантичката непертинентност на неговите елементите. Но ако прифатиме дека зборовите имаат референцијална функција само во контекст на поетскиот дискурс кој не е ништо друго туку развиена, хипотаксичка реченица, тогаш е јасно дека тој ќе наложи соодветен контекст.

Во својата книга *Говорни чиновни*, Џон Серл подвлекува дека референцијата претставува „идентификација по пат на предикација“¹⁷, на тој начин што „субјектот“ служи за идентификување на некој предмет, а „предикатот“ за опишување или за карактеризирање на предметот што го идентификува. Еве еден пример што ќе го илустрира ова тврдење: стихот „мажите таму, немојни војници беа“ можеме да го трансформираме во пропозиција од типот „мажите се војници; војниците се немојни“; или „глува далга над градот се пронесе“ = далгата е глува. Оттука, јасно е дека фигурите се стилистички инструменти кои имаат сопствена референција и кои зависат од контекстот, но одговорите околу ова прашање ќе ги побараме во понатамошниот тек на анализата.

Меташлазми и меташакси

Бидејќи фигуративните решенија во јазичниот код на Дебелјанов не се резултат само на извесни девијации, ќе ја оставиме настрана синтаксата што ја загатнавме со прашањето за предика-

¹⁷ Džon Serl: *Govorni činovi: ogledi iz filozofije jezika*, Nolit, Beograd, 1991, 195.

тивната функција на референцијата и ќе се задржиме, во прво време, на лексичкото рамниште во песната *Миџ*.

Именувани со терминологијата на Рифатер како „грешки на додавање“, *архаизмиџе* во оваа песна ги третираме како зборови кои се наоѓаат надвор од јазичниот систем на читателот, па токму затоа и ги доживуваме како невообичаени. Со оглед на тоа што не поседуваат метафоричка функција бидејќи не го менуваат значењето на зборот, нив ги интерпретираме и како метаплазмички фигури, зашто принципот идентитет, сфатен како совршена синонимија, во нив, практично, е неосстварлив. Оттаму, и лексемата „скрижали“¹⁸ од јазичниот код на Дебелјанов ја третираме како стилоген фактор кој примил експресивна вредност во процесот на декодирањето и кој, во улога на архаизам, претставува ирелевантен лингвистички феномен што ќе биде декодиран само по однос на дијакхрониската состојба на јазикот.

Од друга страна пак, она што во еден поетски дискурс од лингвистичка гледна точка претставува грешка, од аспект на една стилистичка интерпретација може да биде примено како факт. Затоа, кога сме веќе на рамништето на метаплазмите, ќе се осврнеме на знакот на плуралот кој во синтагмата „мојтџ жажди смирени“ покажува тенденција кон онеобичување. Се работи, всуш-

¹⁸ Во својот етимолошки речник, Преображенски, лексемата „скрижали“ (која води потекло од грчкиот збор „петра“), ја толкува како „табла“, т.е. „камена плоча“ и напоменува дека, во српскиот јазик, Миклошич ја изедначува со „крижати“, „резати“. (А. Г. Преображенский, *Етимологический словарь русского языка*, Москва, 1958).

ност, за форма која може да биде преведена со „страсти“ или „жедности“, но во македонскиот превод на оваа песна е заменета со лексемата „жедби“. Од кои причини?

И покрај тоа што подолгата форма на плуралот во лексемата „жажди“, наспрема краткиот облик на сингуларот, регулиран со стандардниот бугарски јазик, не ја нарушува семантиката на зборот, истата ќе ја третираме како *оџсџајка* или *аномалија* во јазичниот код на Дебелјанов. Оттаму и заклучокот дека оваа постапка е, всушност, двосмислен фактор кој стилот на поетот го поставува – од една страна, меѓу свесната активност, а од друга – меѓу автоматизмот како несвесна грешка, потсетувајќи нè дека постојат девијации со стилистички ефекти и такви без нив. Тие не се ништо друго, туку резултат на некоја механичка имитација за која говореше Конески во својот есеј *Наџорени месџа*.

Веќе врз основа на ова, можеме да констатираме дека елементите што, во процесот на декодирањето, ја ограничуваат слободата на перцепцијата, се оние, таканаречени *криџични месџа* или „места на ризик“, кои го довикуваат нашето очудување. Примерот со формата „жажди“, која во мојот превод беше заменета со лексемата „жедби“, при што беше запазена и улогата на плуралот, нè информира или, подобро, нè опоменува дека тоа „критично“ место поседува стилски ефект кој му се спротивставува на дословниот превод што, од друга стана пак, упатува на ставот на Рифатер за *сџрукџуралниџе разлики меѓу јазициџе*.

Од досега изложенава аргументација, може да се извлече следниов заклучок: вредноста што ја имаат елементите на јазикот, всушност, е потенцијална до оној миг додека писателот (енкодерот), не се реши да ја употреби за постигнување на извесни ефекти кои ќе го специфицираат неговиот индивидуален стил. Со тој „насилнички акт“ над стандардниот јазик, писателот врши субјективен избор, ја селектира потенцијалната вредност на елементот и ја прави релевантна по својот стил. Значи, интервенирајќи со една метаплазмичка операција во стихот „моџтџ жажди смирени“ (што јас го преведов како „моите жедби смирени“), Дебелјанов постигнал стилистички ефект.

Но, со оглед на тоа што границата меѓу метаплазмите и метатаксите не е стриктно одредена, се наметнува прашањето дали интервенирањето во една од четирите граматички категории (како што е бројот, на пример), не претставува истовремено и метатаксичка операција? Ако во граничните случаи од овој вид за клучен момент ја земеме лексемата и моментот на интервенцијата во нејзиното семантичко поле, тогаш слободно можеме да констатираме дека во нашиот пример семантиката на зборот останала ненарушена, па множинската форма на лексемата „жажди“ можевме ја интерпретираме како метаплазмичка појава. Но, во помакедончената синтагма „жедби смирени“ уочуваме и слабо фигуративно решение од редот на метонимиите. Затоа, во овој миг, од рамниште на метаплазмите преоѓаме на рамниште на метасемемите.

Ќе се обидеме да го илустрираме тоа, во продолжението од оваа студија.

Метасемем

Отсуството на *редундантни* елементи кои ја обезбедуваат читливоста на текстот и појавата на извесна *аномалија*, (резултат на комбинацијата од два или повеќе непертинентни елементи), се основните услови за утврдување на метасемемските фигури. Единствено што треба уште да се има предвид при одредувањето на овој вид фигури, е улогата на *синтагматската перцепцибилност*, контекстот. Од кои причини?

Стилистичката функција што ја поседуваат метасемемите, зависи од зборовната структура на текстот. Како второстепен знаковен систем, уметничкиот текст ги прави единствени и неочекувани овие фигури. Тие се производ на некоја прагматичка цел и зависат од индивидуалната интерпретација на реципиентот. Но најнеочекуваните знаковни комбинации што ги уочуваме како *описи* *и* *ки*, не се произволни, туку се сообразни со законитостите на синтагматскиот ред во кој се вклучени. Во зависност од тоа дали сме ги уочиле како последица на некој логички прекршок според сличност или според соседство, може да стане збор за *метафора* или *метонимија*.

Кога се работи за овие фигури, стануваат важни два принципа. Принципот *селекција*, или, што би рекол Конески, *одбиroy* како принцип, се базира на некои „внатрешни“ односи и упатува на интралингвистичка ориентација, додека

принципот *комбинација* упатува на некои „надворешни“ односи, т.е. на некоја вонлингвистичка стварност. Но, знаејќи го ова, не треба да превидиме и една, мошне суптилна констатација. Имено, *семантичката инкомпатибилност*, најсуштествениот момент во произведувањето на метафората, го уочуваме како аномалија што не ѝ е својствена на лексемата која ја образува метонимијата и која е, всушност, пертинентна со изотопијата на текстот. Од овие становишта лесно произлегува заклучокот дека *селекцијата*, која не е ништо друго ами супституција, повеќе е ориентирана кон *смислата*, додека *комбинацијата* (контекстуалноста) – кон *референцијата*. Но, да се вратиме на конкретни примери.

Ќе се осврнеме, најнапред, на стиховите „но горди и сластни очи не зовѣха / на уличенъ пиръ мойтѣ жажди смирени“, во кои, селектираната информација од песната на Дебелјанов, можеме да ја дефинираме како минимален број *бинарни одлуки*, неопходни за разбирање на пораката. Но, како резултат на оваа постапка, уочуваме извесна неусогласеност меѓу клучните елементи на пропозицијата. Станува збор за една исказна целина која може да се трансформира во пропозиција каде што „гордите и похотливи очи“ ќе ги одредиме како субјект, а конструкцијата „не ги довикнаа на уличен пир“ како предикат. Синтагмата „моите жедби смирени“ ќе го претставува објектот. Ако се држиме до моделот според кој предикатот го специфицира субјектот припишувајќи му одредени својства, тогаш за каква особеност станува збор во посочениов случај?

Од причина што предикатот „довикнува“, на

субјектот „очи“ како сетило за вид, му припишува гласовни, наместо визуелни способности, посочената пропозиција „но гордите и похотливи очи не ги довикнаа на уличен пир мојте жедби смирени“, симплифицирана до ниво на синтагмата „очите довикуваат“, ја примаме како алогична. Но, пред да дознаеме на што укажува овој дел од анализата, ќе се осврнеме и на останатите делови од пропозицијата: „гордите и похотливи очи“ и „моите жедби смирени“. Лесно можеме да заклучиме дека овие синтагми содржат две синегдохи од типот дел за цело, кои, вклопени во еден глобален метонимиски исказ, вршат замена на значењето по соседство, што на овој исказ му придава метонимиска конотација. Меѓутоа, во епитетниот состав „моите жедби смирени“, детерминантата „смирени“ благо асоцира на една антропоморфна димензија која создава извесна неусогласеност со именката „жедби“ и упатува, повторно, на еден алогичен исказ кој го доживуваме како слабо фигуративно решение зашто за жедта обично се вели дека е „угасната“. Со други зборови, и покрај тоа што наведениов состав не содржи јасна *контрадикција од бинарен тип*, целиот исказ, менувајќи ја смислата, влегува во просторот на означеното и со тоа ја исполнува својата стилистичка функција. Од причина што детерминантата „смирени“, по однос на вообичаената „угаснати“, се однесува како замена, не по сличност (зашто не станува збор за заедничка општа сема), ами по контигвитет, ќе си допуштиме да констатираме дека во синтагмите од овој вид, освен синегдотичката, постои, истовремено, и метонимиска конотација. Со други

зборови, двете лексеми имаат блиска семантичка вредност и го задоволуваат критериумот соседство, но, со оглед на фактот што блискоста и сличноста не се исклучуваат меѓусебно, станува јасно дека не постои апсолутен критериум за идентификација на исказите како стриктно метонимиски или метафорички.

Ова тврдење можеме да го илустрираме и со други стихови како, на пример, „Надъ мене, замрзнало въ мисль безумна, / небето нѣмѣше странно далече“ (*Над мене, замрзнало в мисла безумна, / небото немееше чудно далечно*), но, за да не западнеме во предолги коментари, можеме веќе и врз основа на селектираниот пример да го извлечеме следниов заклучок:

– метафоричките значења што ги откриваме во стиховите на Дебелјанов, за разлика од метонимиските, не се видливи на површината на текстот, но со оглед на класичното становиште на Роман Јакобсон, според кое, секоја метонимија е по малку метафоричка, а секоја метафора – метонимиска, како и врз основа на установената промена на значењата, можеме да констатираме дека оваа постапка допушта да биде идентификувана на ниво на лексемите. Но ако се присетиме дека метонимијата, преку референцијата што е изотопна на контекстот, ја „усидрува“ метафората, тогаш станува разбирливо зошто во секој (речиси секој) метонимиски исказ на Дебелјанов, тлее потисната метафора.

Сега, на крајот, можеме да констатираме: онаму каде што се насетува свесна интервенција од страна на авторот, или на метаплазмички или

на метасемемски план, не може да стане збор за „нагорени места“, туку за места кои го привлекуваат вниманието на декодерот, со својата експресивна и алузивна тежина.

Ефекти на очудувањето

Додека во рамките на стилистиката веќе е вообичаена употребата на терминот „лингвистичка норма“, на едно хевристичко рамниште, улогата на норма ја презема контекстот по однос на кого се утврдуваат отстапките и се формира стилот на авторот. Еве како, во песната *Полноќ*, од страна на поетот Блаже Конески, е искористена улогата на контекстот за постигнување ефект на очудување:

Полноќ

Загубен жерав в бескраен мрак,
в бескрај се гласи самотен вик,
самотен вик –
од ветрот скршен, пред мразни зори,
уморни крилја тој ќе склопи
и ќе доврши незнаен пат.
В бескрај се гласи самотен вик
над мртов град,
самотен вик...
О дали има будно срце
тагата само, и ништо друго,
бескраен само да сети јад –
над мразно поле низ темница
пискот на сама, ранета птица?

Веднаш паѓа в очи дека нуклеусната сема содржана во насловот, го образува контекстот и влијае рестриктивно по однос на дополнителните семички операции, на тој начин што, преку синтагмите „бескраен мрак“, „мртов град“, „самотен вик“ и „темница“ е осигурана единствената асоцијација со темата од насловот, додека пак врската со контекстот од глобалниот исказ на песната *Полноќ*, е остварена преку:

а) синтаксички решенија од типот на именските фрази – отсуство на предикати, присуство на номинални синтагматски изрази;

б) елиптични изрази – во недостиг на означителот, присуство на означеното;

в) редунданции и метонимии – како слаби фигуративни решенија;

г) семантички контекст – акумулација на независни стилистички инструменти или прелевање на експресивноста на лингвистичките единици.

Но, да ги изложиме овие констатации во една експлицитна форма.

а) *Номинализации*. Употребена, првенствено, како стилистички феномен а не како граматичко средство, синтаксата во „полноќната“ песна на Конески е искористена, меѓу другото, и за градење на *номинални искази*. Тие искази се „лингвистички транспозиции“ што ги откриваме како „довршински номинални деривати на соодветни длабински вербални структури, како синтаксичко-семантички *еквиваленции*... и, конечно, како *функционално-стилски обележни средства*“.¹⁹

¹⁹ Milorad Radovanović, *Spisi iz sintakse i semantike*, Novi Sad, 1990, 43.

Истовремено, поради отсуството на предикатот – движечка сила на овие, таканаречени *нереченични* искази што ги доживуваме како статични и апстрактни конструкции – ќе се зафатиме, најнапред, со идентификување на елементарните фразички единици, како нужен синтаксички минимум во песната *Полноќ*.

Почетниот стих „загубен жерав в бескраен мрак“, можеме да го трансформираме во пропозиција од хипотаксички вид – „жеравот се загубил во мракот кој е бескраен“ – каде што присуството на двете предикативни форми („се загубил“ и „е бескраен“) од длабинската структура на стихот, укажува на два граматички субјекта. Ако поимот „субјект“ го дефинираме како именски збор што е неопходен за остварувањето на некој минимален исказ, тогаш не е тешко да заклучиме дека присуството на предикатот, всушност, може и да изостане. Но од аспект на синтаксата, секое нарушување (во смисла на додавање или одземање) на елементарниот синтаксички минимум, се толкува како фигуративен начин на изразување. Користењето на постапката *длабинска интерпретација на содржината* ќе ни даде за право, отсуството на предикатските конструкции во номиналните искази од типот: „загубен жерав в бескраен мрак“ и „над мразно поле низ темница / пискот на сама, ранета птица“, да го установиме како основна карактеристика на песната *Полноќ*. Губејќи го статусот на формални граматички реченици, исказите од оваа песна стануваат конституенти на секоја наредна пропозиција, но со оглед на фактот што во самиот процес на декодирањето може да

се насети и второто значење на зборот, потребно ќе биде уште еднаш да ја подвлечеме улогата на контекстот. Тој станува неопходен услов за секој вид фигуративно изразување.

б) *Дисџакса и елијса*. Значи, за да се потврди или да се негира граматичноста на некоја фраза, потребно е да се установи присуството на нејзините конституенти, субјектот и предикатот. Нивната способност за групирање во две класи (номинални и вербални), се покажа како неоспорна дистинктивна црта во одредувањето на фразата, а *редој на зборовите*²⁰, како важна особина на синтаксата. Затоа ќе речеме дека секое отстапување од елементарната фразичка единица, која не е ништо друго туку синтаксички минимум од субјект и предикат, го доживуваме како *синтаксичка фигура* или метатакса. Во која смисла?

Сите категории единици кои се пертинентни на субјектот, формираат номинални синтагми, а оние, пертинентни на предикатот – вербални синтагми. Од страна на декодерот, секоја интервенција во нивната дистрибуција ќе биде маркирана како метатаксичка процедура. Да го илустрираме ова укажување со еден пример. Во стихот „бескраен само да сети јад“ кој може да се трансформира во кодираниот исказ од типот „... да сети само бескраен јад“, распознаваме метатаксичка фигура, зашто, со извршената интервенција од

²⁰ Има мислења (напомнува Рифатер), според кои редот на зборовите, некогаш многу популарниот стилистички инструмент, во спротивставувањето на контекстот како норма, неосетно ја загубил својата експресивност така што, во поново време, истиот го сметаат за конвенционална единица на пишаниот стандард.

страна на авторот на овие стихови во распоредот на фразата, е нарушено нејзиното доминантно својство, граматичноста. Во таа смисла, ќе констатираме дека атрибутот „бескраен“ е поставен во „необична“ позиција по однос на објектот кому му е присушт, зашто, според принципот на висока солидарноста на елементите во фразата, објектот секогаш се сврзува со глаголот, а детерминантите (заменки, придавки, член), со имињата. Оттаму, веројатно, и потекнува ставот дека предикатот кој содржи различни морфолошки црти по однос на субјектот, секогаш функционира како негов спецификатор. Но, ако уште еднаш внимателно ја прочитае песната *Полноќ*, во нејзините почетни стихови ќе откриеме уште една необична синтаксичка конструкција. Имено:

„Загубен жерав в бескраен мрак, / в бескрај се гласи самотен вик, / самотен вик - / од ветрот скршен, пред мразни зори, / уморни крилја тој ќе склопи / и ќе доврши незнаен пат“.

Забележуваме дека субјектот од првата пропозиција, нужно налага присуство на предикат како втор конституент на пропозицијата. Во таа смисла, подвоеноста меѓу субјектот „загубен жерав“ и основниот предикат „ќе доврши незнаен пат“ – што е постигнато со вметнување на пропозиции од типот на вербална и номинална синтагма – произлегува од постапката *дисџакса* како синтаксичка формула за постигнување стилистички ефект. Но, во наведениов пример, уочуваме уште нешто: привидната јукстапонираност на елементите од основната фраза, и покрај вметнатата пропозиција „в бескрај се гласи самотен вик“, заси-

лена со синтагмата „самотен вик“, не е нарушена. Нејзиното постоење е остварено преку улогата на контекстот.

Ако досегашнава интерпретација на стиховите на Конески предочи, пред сè, една специфична постапка на изразување наречена *дисџакса*, тогаш „намерното“ изоставање на вербалните синтагми ќе го насочи нашето внимание кон уште една синтаксичка појава. Се работи за термин со кој во граматиката се означува реченица или исказ во кој, „од причина на економичност, емфаза или стил, еден дел од структурата е изоставен, а може да се реконструира врз основа на испитувањата на контекстот“.²¹ Станува збор за *елипсиса* – фигура од редот на метатаксите.

Нејзината редуцирана, контрахирана форма, укажува на неопходноста од еден фактор, основен за елиптичното декодирање на пораката. Ако непредвидливите елементи не присилуваа на внимание – зашто, по однос на контекстот кој, всушност, е предвидлив, се јавуваа како стилистички инструменти – тогаш е јасно дека и изоставените елементи од елиптичната порака го постигнуваат истиот ефект: го намалуваат „хоризонтот на очекувањето“. На овој начин, и покрај линеарниот тек на мислата, песната на Конески стекнува статус на затворена *рекурентна структура*, силно упатена кон референцијата, што не е ништо друго, туку неопходност од контекст. Но, доколку во необичните синтаксички конструкции се утврди отсуството на контрастот, останува от-

²¹ Devid Kristal, *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Nolit, Beograd, 1988.

ворено прашањето дали контекстот може да се јави како дополнителен стилистички инструмент?

в) *Конвергенција*. Прашањето, дали стилските ефекти во песната *Полноќ* на Блаже Конески се должат на некоја особена стилистичка постапка, или се резултат на влијанието на контекстот, ја отвора потребата од разгледување на еден принцип чие присуство, однапред ја отфрла можноста за површно декодирање на текстот. Но пред да појасниме за што, всушност, станува збор, ќе констатираме дека во кратките песни од типот на *Полноќ*, доаѓа до еден процес во кој поради кумулација на стилистичките инструменти, макроконтекстот не е во можност да го засили или да го намали ефектот на секој стилистички инструмент одделно. Напротив, таа улога на засилувач на стилистичкиот ефект, едноставно, ја презема микроконтекстот. Како се реализира овој процес?

Ако го анализираме почетокот на песната *Полноќ*, ќе забележиме дека таа, условно, се состои од две строфи во кои првата претставува една хипотаксичка реченица составена од пет пропозиции. Имено:

1. Загубен жерав в бескраен мрак
2. в бескрај се гласи самотен вик
3. самотен вик од ветрот скршен
4. пред мразни зори, уморни крилја тој ќе

склопи

5. и ќе доврши незнаен пат.

Но да појдеме со ред:

Прво: Номиналната синтагма „загубен жерав“ од првата пропозиција, во својата длабинска

структура доживува трансформација од типот на вербален исказ кој, на површината од дискурсот, открива појава на елипса. Нашата свест, како имплицитен состав, ја памети токму предикативната форма „е загубен“ од длабинската структура на исказот и ја пренесува понатаму во линеарниот ред на стиховите.

Но, според истиот принцип на трансформација од номинален исказ во вербален, синтагмата „бескраен мрак“ од вториот дел на почетната пропозиција, открива отсуство на негација. Ако го следиме оној канонски модел според кој секој исказ, во моментот кога ја губи својата негација, стекнува стилска вредност, логично би било, на ова место од нашата анализа, да очекуваме појава на фигура.

И навистина: предикатот „е бескраен“ (реконструиран од површинската синтагма „бескраен мрак“), во длабинската структура на ионака слабиот метафорички исказ (кој, всушност, произлегува од развиената споредба „мракот е како бескрајот“), наместо да произведе контраст, врши улога на редундантен елемент и со тоа ја потсилува семантичката вредност на субјектот „мрак“.²² Така, значенската еднаквост што се појавува место очекуваниот контраст, го попречува „шумот“ кој произлегува од неконсеквентноста меѓу елементите. Со други зборови, зголемената редундантност, сфатена како „грешка“ по однос на нултиот говор, ја третираме како „осиращение“ (Шкловски), кога е во прашање контекст.

²² Атрибутот „бескраен“, по однос на семата „долг-а“ од семемата „ноќ“ (синоном на мракот), функционира како редундантен епитет.

тот во овој поетски дискурс. А со оглед на фактот дека таа ќе биде составен елемент на уште неколку синтагми, нејзиното појавување во песната *Полноќ* ќе го одредиме како *илус-йосийка*, или *сѝилски марканѝ* кој *йпроизведува двосмисленосѝ*, отежнувајќи ја, истовремено, ефикасноста во примањето на пораката од страна на реципиентите.

Второ: За разлика од првата, наредната пропозиција „в бескрај се гласи самотен вик“, во улога на репрезент на вториот стих, открива присуство на уште еден глагол, но овој пат во позиција на инверзивна синтаксичка структура од моделот предикат – субјект. Всушност, станува збор за една метатаксичка постапка.

Претставен преку синегдоха (од типот дел за цело) и специфициран од страна на предикатот, граматичкиот субјект „самотен вик“ од втората пропозиција, на рамниште на фигурите претставува метонимиска синтагма. Ако се постави прашањето, во што се состои стилистичката смисла на оваа појава, сместена во линеарниот ред на зборовите кои го образуваат контекстот неопходен за нејзиното издвојување, тогаш, испитувањето на нејзините емоционални, експресивни и емфатички можности,²³ ќе се наложи како неопходно.

Трето: Третиот стих открива постапка на дистакса. Имено, редувантната синтагма „самотен вик“ доведена во врска со наредниот стих од песната *Полноќ*, образува нова пропозиција од ти-

²³ Елена Павлова, „Функции на метонимията“, во *Стилистика на съвременния български книжовен езикъ*, Велико Търново, 1994, 161.

пот „самотен вик од ветрот скршен“. Како резултат на семичката пертинентност на елементите во неа, повторно откриваме метонимиска постапка. Со оглед на тоа што исказите кои содржат метонимија – и покрај синтагматската ориентација – упатуваат кон некоја вонлингвистичка стварност, при што, ја верифицираат улогата на референцијата, информациите добиени од контекстот свесно ги интерполираме во исказите што ги приаме како елипси, зашто, ако „метонимијата ја сфатиме како отстапка..., тогаш таа отстапка не е ништо друго освен елипса која се однесува токму на односот на референцијата“.²⁴ Ако го имаме предвид и фактот дека карактерот на фигурите, т.е. нивното постоење, е условено од семантичката еднаквост меѓу виртуелните и реалните знаци на поезијата²⁵, тогаш она што го напознаваме при анализата на фигурите во стиховите од Дебелјанов, ќе важи и за метасемемските фигури на Конески.

Четврто: Во пропозицијата „пред мразни зори, уморни крилја тој ќе склопи“, станува збор за една конструкција во која заменската форма „тој“ ни овозможува да се присетиме на субјектот од првата и воедно клучна пропозиција. Очигледно е дека сето време, ние сме биле принудени да го паметиме субјектот и тоа преку редувантната улога на синегдохската конструкција „самотен вик“ која го формира ритмот на песната *Полноќ*. Двосмисленоста сврзана со субјектот од четврта-

²⁴ Pol Riker, op. cit. 207.

²⁵ Термините се на Жерар Женет а се однесуваат на дистинкцијата реален – виртуелен говор. Види: *Figure*, стр. 51 и 53.

та пропозиција, укажува на исказ со метафоричка конотација кој влијае врз последниот стих и истиот го претвора во една развиена метафора.

Врз основа на ова образложение, станува очигледно дека со комбинирање на неколку независни стилистички инструменти, во поетскиот дискурс на Конески доаѓа до прелевање на експресивноста, и тоа – од првиот, кон наредниот стилистички инструмент. Впрочем, постапката *прелевање* се јавува и во останатиот дел од песната, но за да не западне во тафтологија ќе кажеме само дека во поетскиот дискурс на Конески, како резултат на акумулирањето на стилистичките инструменти, се забележува појава на *стилистички кумулус*, кој, заради малиот простор во песната, се одвива со голема брзина и покажува тенденција за заситување на контекстот. Меѓутоа, до тоа не доаѓа, затоа што стиховите ги примаме како резултат на принципот *заемно дејствување* меѓу следниве стилистички инструменти: инверзија, елипса, метонимиски искази, повторување на зборови со екстензија на значењето, елиптични искази со метафорична конотација и слично. Но, пред да констатираме за каква постапка, всушност, станува збор, ќе се запрашаме што се случува во еден литературниот дискурс изграден по принципот на акумулација на стилистичките инструменти?

При еден ваков процес, ефектот на контрастот што го поседува секој стилистички инструмент одделно, е редуциран на рамниште на компонента на еден нов контекст кој, од своја страна, повторно дозволува формирање на нов контраст, па макар и во имплицитна форма. И токму тука,

во наизменичната игра на контекстот и контрастот, се создава, всушност, густина од значења која го намалува прагот на перцепцијата на стилистичките инструменти во песната. Оттаму, за овој стилистички инструментариум се вели дека функционира како *семантички контекст*, за разлика од микроконтекстот кој се нарекува уште и *стилистички контекст* и кој ја ограничува полисемијата на зборот што го нагласува.

Досегашново излагање ме наведе на заклучокот дека залогот на песните градени според овој принцип, е мошне голем. Дури и во случај кога би исчезнале некои компоненти на конвергенцијата, останува шансата да се зачува барем една од нив и, притоа, да се оствари процесот на декодирањето, зашто, како што вели Рифатер, стилот не е линеарна низа од стилистички инструменти, ами од бинарни опозиции (контекст и стилистички инструменти) кои не можат да се одделат.

На крајот, може да се констатира дека во песната *Полноќ* на Блаже Конески, не доминираат ниту метатаксичките, ниту метасемемските фигури. Тие само го подготвуваат ефектот на конвергенцијата како свесен, единствено свесен стилистички инструмент.

In nuce

Сè што беше изложено и аргументирано во оваа анализа се однесуваше, пред сè, на индивидуалните стилови на двајцата поети и на оние принципи кои имаа директно влијание во градењето на песната. Пред да ги извлечеме конечните

заклучоци, ќе забележиме дека за изведувањето на овој тип анализа беше потребно да се одреди, најпрвин, нултиот степен на писмото, по однос на кој беа дефинирани микро и макроконтекстот, потоа поимите од типот на референцијата, изневерата и редунданцијата. Но ако претпоставиме, а тоа е веќе неоспорно, дека Конески и Дебелјанов очекувале да бидат сфатени, пред сè, од читателите на нивната поезија, тогаш станува разбирлива потребата од надополнување на „шумовите“ што ги предизвикала експресивноста на нивните пораки. Тие, се разбира, ја реализирале таа намера на два начина: Конески тоа го постигнал преку суспензијата на контекстот, со цел повторно да му пристапи на истиот призивајќи го на еден виртуелен начин принципот конвергенција, додека Дебелјанов се определил за експлицитност во изразувањето што ја остварил преку ориентацијата кон референцијалните елементи. Кажано поинаку, за разлика од стиховите на Конески кои откриваат елиптични искази и изразуваат статика, оние на Дебелјанов предпочуваат предикативни форми и изразуваат динамика.

Врз основа на изложеново, ќе потсетам и на фактот дека исказите во лирските песни не ги доживуваме како нешто привидно, фиктивно или илузорно, зашто, како што вели Кете Хамбургер, интерпретирањето на стиховите, всушност, е „преживувачко“. Освен зборовите кои се идентични со исказите, меѓу исказниот субјект и оној кој ја доживува песната, не постои посредник „од каков и да е вид“²⁶.

²⁶ Kete Hamburger: *Logika književnosti*, Nolit, Beograd, 1976, 260.

И што друго? Сега, на крајот, станува веќе извесно следново: поезијата е, всушност, само една варијанта на јазикот кој ја прави особена, подобро речено, инаква од другите литературни форми, не поради тоа што е таа изолиран модел на изразување, ами заради тоа што, токму поетичноста е оној елемент *sui generis* од таа сложена структура, чие „дејство“ врз останатите елементи од поетската целина е неизбежно и сообразно на нејзината природа. Во таа смисла, сè уште ме држи уверувањето дека, и покрај изложените становишта по однос на предметнава тема, сепак останаме во рамките на фигуративниот говор и на она што е испеано во песните, на начин својствен само на добрите поети.

Кога поетот го позајмува својот глас Дијалогскиот принцип во поезијата на Конески

Традиционалната наука верувала во идејата дека литературното дело, како затворен јазичен систем, претставува специфичен авторски монолог кој не кореспондира со други искази и не допушта активно учество во процесот на рецепцијата, но самиот факт што меѓу зборовите и субјектот кој ги изговара или запишува, сепак постои една невидлива и непремостлива сфера од туѓи искази, ни дава за право да се замислиме пред процесот *чииање* – пред овој специфичен начин на дијалогско приоѓање кон проблемот – чиј предмет е, всушност, јазикот на Другиот. Еве зошто.

Основното прашање кое денес го привлекува вниманието на науката, не е прашањето за писателот и делото, туку *прашањето за пишувањето и чииањето*, па според францускиот романсиер и есеист Филип Солерс, „потребно ќе биде да се одреди еден нов простор во кој тие два феномена би можеле да бидат сфатени како реципрочни и симултани“.²⁷ Но, ставот според кој

²⁷ Цитирано според Жерар Женет, „Razlozi čiste kritike“ во книгата: *Francuska nova kritika*, Sarajevo, 1981, 413. Според Женет, писател е оној кој во процесот на пишувањето не го мисли својот јазик, туку неговиот јазик го мисли него и мисли надвор од него.

добро да се чита истовремено значи и добро да се пишува, нè уверува дека улогата на читателот како медијатор меѓу авторот и текстот е заснована врз еден дијалогски принцип. Станува јасно: на современата критика веќе не ѝ конвенираат прашања од типот „зошто е тоа така“, зашто, таа ништо не открива туку *йолемизира* и, усогласувајќи го сопствениот јазик со јазикот на авторот, ни ја поедноставува (или усложнува) рецепцијата на делото. Оттаму, секое настојување да се проникне во творечката интенција на зборот ќе претставува специфичен тавтолошки принцип, кој ни дава за право јазикот на авторот да го „прекриеме“ со својот сопствен јазик воспоставувајќи, при тоа, дијалог со неговото дело. Но, со оглед на фактот што за нас не е битна дословноста на поетскиот дискурс, туку алузијата и внатрешните сигнали, улогата на Другиот ќе биде начелно одредиште и една од најважните инстанции на овој текст.

За какви „сигнали“, всушност, станува збор?

Дијалогичност

Збогатени со туѓи интенции, зборовите во јазикот „мирисаат“ на контекстите во кои го живееле својот „претходен“ живот – и нè уверуваат дека во нив постојат *йошеницијални говорни субјекти* кои поседуваат извесни „квалитети“ на конфликтност и контрадикција – што укажува на еден поим, мошне често проблематизиран во литературната теорија на 20 век. Тој подразбира постоење на внатрешен простор кој содржи „нешто“

спротивно и различно од Јас и упатува на пост-структуралистичкиот концепт за децентрализирана свест.²⁸ Станува збор за Бахтиновиот принцип *дијалоџичност* кој, според зборовите на Јулија Кристева, претставува коегзистенција на мноштво гласови и аспекти што го „населуваат“ јазикот во вид на драма.

Но ако зборовите во поезијата го паметат само својот живот, тогаш секое настојување на авторот да се „затскрие“ зад говорниот субјект во својот текст, укажува на едно *јас* кое не е ништо друго туку *јас* без основа,²⁹ спротивно од она што обично се нарекува субјект, во онтолошка смисла на зборот. Зошто го потенциравме ова размислување?

Освен *коннадворешниот*, секое уметничко дело е, истовремено, упатено и кон некој *наслушен соговорник*, добиен како резултат на дискурзивното вреднување на текстот. Тој наслутен соговорник, или подобро речено, тој метафоричен Друг, претставува *ојшто месно, штојос*, колективен производ на дијалогот меѓу авторот и реципиентот. Од друга страна пак, дијалошкиот принцип на монолот во еден поетски дискурс, нè наведува на помислата дека неговата латентна способност – *да произведе дијалог од својата соствена конструиција*, а не од темата на делото – се должи на фактот што психичкиот живот на личноста која говори размислува на неколку рам-

²⁸ Види: Škulj Jola, „Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice“, *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 19/1996, št. 2.

²⁹ Постапка која во литературната теорија се именува како отсуство на центар.

ништа истовремено и тоа толку брзо што се чини дека мислењето се одвива во непрекината, а тоа, всушност, исцртува една непрекршена линија. Затоа опозицијата монолот – дијалог ќе биде неодржлива: монолотот, всушност, партиципира во дијалогот, тој е дел од една говорна интеракција.

Бура во чаша вода

Но, дали сме навистина убедени дека за разлика од прозниот, во поетскиот говор постои само едно јазично лице – она на авторот – кој за секој збор одговара како за свој сопствен; и дали е можно, освен авторовото, да се насети и некое друго јазично лице, некој можен субјект, или грубо кажано „собеседник“?

Ќе се обидам да појаснам, иако сум веќе наполно уверена дека во некои поетски дискурси постојат и т.н. *двогласни зборови* кои содржат две интенции,³⁰ два гласа, две смисли, па дури и две експресии што доведува до еден потенцијално дијалогизиран однос кој, според рускиот теоретичар Михаил Бахтин, „претставува само оддалечен и до индивидуална полемика стеснет одглас на тоа поетоење... Таа двогласност (или внатрешна раздвоеност) на зборот... никогаш не може да биде суштинска“, вели тој, „тоа е игра, *штоа е бура во чаша вода*“.³¹

Имајќи го предвид ова искажување, спремна сум да прифатам дека во заднината на човеч-

³⁰ Директно – интенцијата на говорниот субјект и индиректно – интенцијата на авторот.

³¹ Михаил Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд, 1989, 85 - 86 (курзивот е мој).

киот глас лежи цел еден процес на перцепција, па токму затоа, *двогласниите зборови* што ги исчитуваме во поетските дискурси потсетуваат на реплики од некој внатрешен дијалог кој ни дозволува да заклучиме дека *полифонискиите гласови во нас самите, ја формираат базата на нашиот авторски глас*. Но, бидејќи зборот е драма во која учествуваат три лица (Бахтин), тријадната концепција (автор – колектив – традиција) на нашиот поет Блаже Конески ќе биде основна за нашата студија, зашто, принципот Другост содржи уште еден принцип – *еџошоија*. Пред да преминеме на неговата елаборација, можеме да го констатираме следново:

– сфатен како метајазичен однос, дијалогизмот претставува слика на *јазикот* во кој авторелексивната „нарцисоидна“ структура на некој поетски дискурс, може да биде заменета со афирмирање на *дружоста* како претходник на таа нарцисоидност. Но ова становиште создава поматена претстава за јазикот на поезијата. Според многумина истражувачи тој јазик претставува затворена структура, но присуството на *двогласноста* и *еџошоијата* во некои поетски текстови ни сугерираат дека авторот се обидел да ја прикрие спротивноста по однос на ликот (како говорен субјект во песната), и да ја разоткрие својата *Дружост*.³²

Каква е, всушност, таа Другост?

³² Поетскиот лик Крале Марко не е глас на неговиот идентитет (ниту пак глас на она со што тој се идентификува), ами глас на некоја радикална другост, фиктивна и реална, истовремено.

Трансгредителност – еџошоија:

Исчитувајќи ги есеите на Блаже Конески забележав еден момент што е многу важен за натамошното развивање на темава. Тој ја посочува идејата на преданието, односно идејата на *наследството* како „проширено сеќавање“, кое, во улога на еден *наиндивидуален фактор*, го буди оној „вишок информации“ од теоријата на Бахтин, зашто, традиционалните мотиви се присутни и живи, та благодарение на некоја чувствена сензација, прикриено или сосема јасно, се измолкнуваат во изразот на авторот и во свеста на колективот. Со оглед, пак, на фактот дека тие суштествуваат уште пред да бидат запишани или изговорени, целиот процес на поетско создавање претставува артифициелен (на)чин за преточување на чувствата во зборови кои постојат како наслаги во меморијата на колективната свест. Затоа Конески истакнува дека при создавањето – *откривање* на песната е негов термин! – од особена важност е оној „посебно изострен слух кај поетите за она што се случува во речевата активност на колективот“ и додава: „јас нејкам со тоа да ја откажам примарната улога на авторот ... јас само *сакам да укажам на некои преходни состојби без кои не би се дошло до еден таков чин...*“.³³

Поткрепа за оваа идеја можеме да пронајдеме и во теоријата на францускиот философ Жак Дерида. Во едно од своите многубројни истражувања, тој ја посочува стилската синтагма *дошей-*

³³ Б. Конески, „Еден опит“, во книгата *Светот на песната и легендата: есеи и прилози*, Гоце Делчев, Скопје, 1993, 13.

наш збор (la parole soufflée³⁴) со која укажува на следново: „тоа што го нарекуваме *говорен субјект* веќе не е самиот тој или не е единствено *што* *што* зборува. Тој се (раз)открива во една несведлива *вторичност*, како производ кој е секогаш ограбен од едно поле, организирано од речта, во кое тој напразно го бара местото што постојано недостига. Тоа организирано *поле*... е, *пред сè*, ... едно културно *поле* од кое *треба* да *ги* *црпиме* *своите* зборови и *својата* синтакса, историско *поле* во кое *ќе* *треба* да *чиштаме* *пишувајќи*“.³⁵

Ќе се обидам подолу да го илустрирам ова искажување, но засега сакам да потсетам дека во секој естетички настан партиципираат најмалку два учесника, поточно две разликувачки свести со *вишок информации* (она што Конески го нарекуваше *проширено секавање*), условени од една специфична и карактеристична *трансгредисентност*. Според зборовите на Михаил Бахтин, таа трансгредисентност („трансградиенцво“) подразбира да се биде на *местото* на *Другои*, можност однатре да се види неговиот свет, а потоа, со *вишокот информации* добиени по принципот *еџо-шопија* („вненаходимост“) ³⁶, да се исполни сопствениот видокруг од претходната позиција. Се разбира, не смееме да забораваме дека зборовите на рускиот теоретичар се однесуваат, пред сè, на

³⁴ Станува збор за истоимениот есеј на Жак Дерида „Подсказаната дума“, во книгата *Писменоста и различието* (*L'écriture et la différence*), Наука и изкуство, София, 1998, 252.

³⁵ Ibid, p. 265 (курзивот мој).

³⁶ Во својата книга *Dialogism: Bakhtin and his world*, London (New York), 1990, Мајкл Холквист (Michael Holquist) смета дека на рускиот поим *вненаходимост* најмногу му прилега англискиот *outsideness*.

прозниот дискурс, но бидејќи е соживувањето првиот услов за естетска активност, тоа подразбира дека авторот мора, најнапред, да го проживее она што го проживува *Другои* за да може од позиција на егзотопија да го прифати неговото видно поле. Оттаму, за *истото* ќе речеме дека е *отворено* затоа што е неидентично на неговиот автор и затоа што – според логиката на неговото автономно означувачко (знакот) – кажува повеќе од она што самиот тој сакал да го каже. А кажува повеќе, зашто е збогатено со традицијата која свесно (или несвесно) се провлекла во неговиот говор.

Но, да го илустрираме ова искажување со примери од поезијата на Конески.

Во неговиот циклус *Марко Крале*, сите песни за свој лајтмотив имаат по еден цитат од богатото културно наследство за кое наоѓаме еквивалент во поимот традиција која, пак, за еден просечен читател и не е ништо друго освен вовед во содржината на песната. Кој, всушност, говори, се прашуваме читајќи ги неговите стихови? Се разбира, прашањето на авторовото присуство во дискурсот на поетскиот лик Крале Марко (или пак во оној на Болен Дојчин³⁷) не треба да се доведува под сомневање. Впрочем, како и во секое уметничко дело така и во поезијата, тоа, едноставно, е излишно; но, според принципот на она „колку помалку те има толку повеќе вредиш“, ефектот што го предизвикува говорниот субјект во циклусот за Марко Крале станува сè поголем затоа

³⁷ Станува збор за песната *Болен Дојчин*; види: Блаже Конески, *Песни и йоеми*, Скопје, 1980, 43.

што авторот му го прејушил дискурсот на историскиот лик кој не е нишито друго туку *dramatis personae* ишито, всушност, ја проблематизира позицијата на лирскиот субјект и полемизира со традицијата која, според постмодернистичките толкувања, претставува една отворена, интердискурзивна структура која дејствува како критичка свест од дистанција. Еве еден пример:

Песната *Кале*³⁸ започнува со исечок од народната легенда која реферира на еден културен код (во случајов традицијата) и се однесува на следново: *Кога го сидаше калето во Варош, Марко собра голема ангарија, мажи и жени, мало и големо. Од Плеивар до Варош од рака на рака йодаваа камен. Седумдесет деца во џелени изумреа без цицање.*

Интенцијата на Конески со овој лајтмотив е јасна: таа е вовед во содржината на песната, поточно, вовед во монолот на говорниот субјект Крале Марко кој полемизира со традицијата, поточно, со фиктивните субјекти во неговиот дискурс. Еве како изгледа тоа:

...

*„Проклето да е твојата висина, Марко
Крале,
ишито не доведе до крајот,
до последната желба,
ишито и нашиот отчај дури го исцрпе
како бунар во летен џек!“
Писокот мртвите младенци во мојот улавсон
со укор на џажни анџелчиња,*

³⁸ Исто, 113.

*сам останувам, беспомошен, пред
соиствениот џрев.*

*И насејувам дека имало и некоја друга
јушта правда,
освен мојата,
дека во живојот се се израмнувало
во џриливи меѓу добро и зло...*

Секое повторно читање на овие стихови ме уверува дека вака, откинати од целината на песната и од лајтмотивот во прологот на народната легенда, овие стихови ќе прозвучат – впрочем и прозвучуваат така! - како стихови на кој било лирски субјект, но токму семантиката на лајтмотивот, на оној исечок од традицијата, постојано ме уверува во спротивното, дека овде поетот му го позајмил својот глас на историскиот лик, а себеси се ставил во позиција на традицијата, изразена во гласовите на фиктивните субјекти, со кои полемизира ликот во својот дискурс.

Но ако прифатиме, меѓу другото, дека зад јазикот на поетот „не стојат никакви виши сили, ами стои само јазикотворечкиот колектив со сета своја традиција“³⁹, стануваме свесни дека за поетот Блаже Конески не важи исказот „Крале Марко тоа сум јас“, туку „Крале Марко тоа е некој друг во мене“. Затоа сме склони да кажеме дека, со овој циклус песни, поетот се издигнал над границите на своето емпириско суштествување, зашто, во примерите кога тој, како автор, вели *јас*, тоа *јас* не е *јас* на неговата личност, туку едно длабоко *јас* кое нема основа и кое е „*јас* без *јас*...“ спро-

³⁹ Б. Конески, „За поезијата“, во: *Светот на џесната и легендата: есеи и џрилози*, Гоце Делчев, Скопје, 1993, 27.

тивно од она што обично го нарекуваме субјект⁴⁰. Така, откривајќи го ликот на Крале Марко, Конески ни го открива сојствениот јазик и ја создава песната.

Врз основа на репрезентираните стихови од циклусот на Конески, можеме да заклучиме дека тој во нив изнашол вистинско место – *шойос* за својот јазик, па водечката позиција на артикулаторен субјект му ја препуштил на ликот. Но ако кажеме уште дека ваквите песни, од позиција на *ејзошойија* го минимизираат, всушност, статусот на авторот како единствен и неприкосновен субјект – што говори за *ојворане на формата* на песната по примерот на Умберто Еко – тогаш, токму преку говорот на лирскиот субјект и дијалогичноста одразена во комуникативниот чин на една, сепак, затворена структура (тријадата: автор – традиција – колектив), поетот Конески успеал да ја манифестира својата концепција и да оствари естетски чин кој подразбира најмалку две несопадливи свести⁴¹.

Во таа смисла, имајќи ја предвид метафизичката моќ на зборот, можеме да констатираме дека јазикот не е ништо друго освен *ишување* – игра базирана на разликите и оддалечувањата, а празнината што се отвора во процесот на таа игра е оној суштински белег што го привлекува нашето внимание. Затоа сме слободни да кажеме дека, оној момент кога од читање преоѓаме на критика,

⁴⁰ Ženet, *Razlozi čiste kritike*, op. cit. 410.

⁴¹ Според Пол де Ман, тропите не ѝ противречат на дијалогичноста во поезијата (Paul de Man, „Dijalog i dijalogizam“ во: *Bahtin i drugi*, Zagreb, 1992, 131 - 132).

нашето читање стекнува статус на лична реторика, а љубовта кон делото преминува во љубов кон сопствениот јазик.⁴² Оттаму и концептот *дијалогичност*, што го илустриравме врз примерите од поезијата на Конески, се наметна како привилегија со која се обидовме да ја де(кон)струираме Бахтиновата авторитативна беседа за превласта на овој принцип во говорот на прозата.

⁴² Rolan Bart, „Kritika i istina“, во: *Francuska nova kritika*, Sarajevo, 1981, 325.

Метаплазмични фигури во поезијата на Блаже Конески

1.0. *Акџуализација. Очудување.* Ако тргнеме од општата констатација на формалистичката школа според која поетскиот јазик се разликува од прозниот според забележливоста на својата структура, тогаш истовремено ќе можеме да кажеме дека тоа што го забележуваме, всушност, е распоредот или, во крајна линија, одбирот на зборовите во таа структура. Ако, меѓу другото, се согласиме и со фактот дека изразувањето, (прикажување на предметите и појавите со помош на јазички знаци), е само едно од средствата за комуникација, тогаш акустичката страна на зборовите, (едно од поважните својства на поетската структура), е оној начин кој го враќа „чувството за јазик“ и кој прави предметите и појавите да се препознаат и одново да се увидат. Но колку и да изгледа едноставна оваа операција, еден друг механизам во процесот на создавањето на поетската структура, ја одлага оваа постапка. Станува збор за една опонентна процедура која се нарекува *авџомайизација* на јазичниот израз и која е во апсолутна спротивност со намерата на авторот за поетизација на текстот. Таа го отвора прашањето за таканаречената *акџуализација* на јазикот.

Постапката *акџуализација* – која подразбира употреба на дезавтоматизирани јазични средства и која, со својата ориентација кон експресивност и онеобичување на јазичниот израз, отстапува од рутинското изразување – можеме да ја препознаеме во стилизираната изрека „по суша – голтка студена вода“,⁴³ со која Конески ја искажува потребата од освежување на изразот. Со неа не се постигнува само „семантичка промена“ туку, со помош на графичката или фонетската интервенција во лексемата, предметот што се означува се воведува во нов контекст и истиот се префрла во сферата на една друга, посебна перцепција. Се работи за една исклучиво денотативна функција на јазичниот знак, за постапка која во лингвистиката и во литературната теорија е позната под името *осџранение* или *синџуларизација*. Таа може да се реализира на различни рамништа.

Но пред да го задржиме нашето внимание врз планот на звучната организација на стихот, ќе забележиме дека оваа постапка се сврзува и со уметничкиот (на)чин на нејзиното претставување, за што ќе проговориме во продолжение.

2.0. *Сџилски марканџи. Конџексџ.* Ако тргнеме од една веќе класична констатација дека она што, од лингвистичка гледна точка, во еден поетски дискурс, претставува грешка, од аспект на една стилистичка интерпретација може да биде примено како факт, тогаш врз основа на искажаното можеме да заклучиме дека елементите кои, во процесот на декодирањето, ја ограничуваат

⁴³ Б. Конески, „Еден опит“, во *Ликови и џеми*, Скопје, 1987, 148.

слободата на перцепцијата, се оние, таканаречени *кријични месѝа* или *месѝа на ризик* кои го повикуваат нашето очудување. Факт е, исто така, дека нив можеме да ги забележиме само во јазикот, зашто, сфатен како средство за вербално изразување тој поседува само неутрални елементи туку и такви кои содржат стилистички набој. Во таа смисла, експресивното, афективното или естетското нагласување што ѝ се додава на информацијата, го дефинира поимот стил, но не го менува значењето што го пренесува јазичната структура. Сепак, што е тоа што во процесот на декодирањето на еден поетски дискурс може да биде перципирано како *кријично месѝо* а, истовремено, да биде доживеано и како фигура?

Имајќи ги предвид постојните дефиниции од времето на класичната реторика, можеме да го кажеме следново: кога некое својство од редот пертинентни својства на елементите од дискурсот, ќе се издвои како стилски маркант, велиме дека неговата појава е тесно сврзана со некоја мотивација или дека е резултат на некој *одбир*, подобро речено, на извесна негација која го засега стандардниот говор. Отстапувањето или *изневераѝа* од установеното очекување кое условно се зема за *нулѝи сѝеѝен на ѝисмоѝо*, е појава која има за цел да се стандардизира во дискурсот, но, првенствено и нужно, да биде утврдена како *сѝилски марканѝ*. Оваа посебност би била клучниот момент за дефинирањето на поимот фигура, но бидејќи нашето внимание ќе го насочиме врз лексичкото рамниште во поетската структура на Конески, ќе се обидеме да го дефинираме, најнапред, поимот *збор*.

Тој е најмалата микросинтагматска јазична единица која има свое значење и која се остварува во говорот, како *дискреѝна ѝласовна унија*, како комбинација од фонеме во ѝерѝиненѝен ред кој може да се ѝовѝорува. Факт е, исто така, дека акустичката страна на зборовите не е во природна врска со предметите што ги одразува. Зборовите се обележја, етикети или *диференцијални знаци*, а не слики на значењата во јазикот. Затоа, тргнувајќи од оваа чисто лингвистичка дефиниција, си допуштаме да сугерираме и едно вакво становиште: *рамниѝѝеѝо кое ѝи оѝфаќа звучниоѝ (фоничкиоѝ) и ѝиѝуваниоѝ (ѝграфичкиоѝ) асѝекѝ на збороѝ се нарекува рамниѝѝе на мѝѝаѝлазмиѝе, а фиѝуриѝе добиени како резулѝаѝ на ѝроменаѝа која ја засеѓа формаѝа, а не значењеѝо на збороѝ – мѝѝаѝлазмични фиѝури*⁴⁴. За нив, како и за сите други, неоспорна е улогата на стилистичкиот контекст. Неговото дефинирање како критериум и коректив во утврдувањето на стилистичките ефекти во текстот, се јавува како неопходно. Имено, *сѝилисѝѝички конѝексѝ* ќе биде оној сегмент од литературниот дискурс кој поседува способност да создаде контраст и да произведе стилистички инструмент. Еве што вели за овој поим, еминентниот проучувач Мишел Рифатер: „*Сѝилисѝѝичкиоѝ конѝексѝ е линѝвисѝѝички модел, ненадејно ѝрекинатѝ од некој неѝредвидлив елементѝ, а ѝак ѝпроизведениоѝ, конѝрасѝ ѝреѝѝѝавува сѝилисѝѝички чиниѝе*“.⁴⁵

⁴⁴ Pol Riker, *Živa metafora*, Zagreb, 1981, 182.

⁴⁵ Michael Riffaterre, „Kriteriji za stilsku analizu“, *Quorum*, 5-6/1989, 535. (курзивот мој)

Неговото дефинирање, сигнализира на еден принцип кој се нарекува *линеарна сегментација* и кој има важна улога во постапката декодирање.

3.0. *Метайлазмични фигури*. Секоја лингвистичка единица поседува латентна способност за изненада. Нејзиното препознавање зависи од нејзината способност за девијација. Од друга страна пак, вредноста што ја имаат елементите на јазикот, всушност, е потенцијална до оној миг додека писателот, ја употреби за постигнување ефекти со кои го специфицира својот индивидуален стил. Така, преку принципот селекција, тој врши субјективен избор. Со други зборови, интервенирајќи со една *метайлазмична ојерација*, поетот постигнува стилистички ефект.

Кога се има предвид зборовното ниво на една поетска структура и кога таа е токму поезијата на Конески, сметам дека е суштествено да се истакне личниот одбир на лексемите кои ја создаваат естетската порака на неговото дело. Во таа смисла, метаплазмичните фигури во поезијата на Блаже Конески можат да се групираат како:

3.1. *архаизми* (зборови кои имаат пасивна примена по однос на синонимите што се среќаваат во активната употреба на јазикот, но кои во поезијата на Конески се јавуваат како средства за стилизација) од:

а) словенско (црковнословенизми, русизми)

и

б) несловенско потекло (турцизми).

3.2. *дијалектизми* – се јавуваат во фрагментарен облик и не говорат толку за стилот на ав-

торот, колку за тоа дека тие, како целосен миметички пишан стандард, претставуваат еден вид уметнички јазик кој ја формира основата на неговиот стил.

3.3. *фонетски и морфолошки ојстайки* во исказите – (ги сметаме за свесна интервенција од страна на авторот).

Но да преминеме врз конкретни примери. Ќе ги издвоиме оние што се употребени како стилистички инструменти. Содржат архаизми и фонолошко-морфолошки отстапки.

3.1.

а) Именувани во терминологијата на Рифатер како „грешки на додавање“, *архаизмите* не се третираат како стереотипни фрази, ами како зборови кои се наоѓаат надвор од јазичниот систем на читателот, па токму и од таа причина се доживуваат како невообичаени. Нивната посебност се огледува во фактот дека, и за енкодерот и за декодерот, тие претставуваат еден специфичен код кој не ја исклучува свеста за минатите состојби на јазикот. Токму овие јазични форми кои му претходат на контекстот, го зголемуваат времето на перцепцијата и прават контраст кој го привлекува вниманието на читателот. И покрај тоа што се декодираат од аспект на синхронијата која ја изоставува нивната архаична природа, архаизмите, како стилистички инструменти, функционираат само во системот на контекстот. Нивната природа е двојна: како лингвистички единици (дел од линеарниот процес) и како стилистички единици (се декодираат само по однос на еден прет-

ходен систем). Затоа архаизмите се сметаат како „функционални елементи на синхронијата“.⁴⁶ Со оглед на тоа што не поседуваат метафоричка функција затоа што не го менуваат значењето на зборот, нив ги интерпретираме и како *мешајлазмични фигури*, зашто принципот идентитет, сфатен како совршена синонимија, во нив, практично, е неостварлив. Оттаму и лексемите „очертанија“ и „скрбен син“ во стиховите од песните *Светии Спирidon Нови* и *Григор Прличев*, ги третираме како стилоген фактор во кодот на Конески кој во процесот на декодирањето примил експресивна вредност. Имено:

„полека се губеа пред него во мракот
околниите *очертанија*“

и

„Црнице збогум, подгрбена мајко,
го надживе ти својот *скрбен син*“

Во улога на архаизми, тие претставуваат ирелевантен лингвистички феномен што ќе биде декодиран само по однос на дијахрониската состојба на јазикот. Според Миклошич, станува збор за лексеми кои имаат основа или корен во црквенословенскиот супстантив *чрѣта* (или глаголот *чрѣтати*) и во придавката *скрѣбѣнъ* со значење жален, тажен.

Од друга страна пак, во стиховите *За нејознајѣта*:

„Да можев да те грабнам како змев
со *силни вилни* ветришта и мрак“

и во оние од песната *Молишѣа*:

⁴⁶ Ibid, 529.

„со викум ти ќе се фрлиш
на земи диво и *вилно*“

го откриваме архаичниот израз со значење „бесно“ кој е употребен како прилог за начин и со тоа, преку нарушување на „хоризонтот на очекувањето“ и продолжената перцепција остварена со тој процес, Конески постигнал експресивност во изразувањето.

Во песната *Кале* од циклусот *Марко Крале* ги издвојуваме следниве стихови:

„Проклета да е твојата вистина, Марко
Крале,
што нè доведе до крајот,
до последната желба,
што и нашиот *отчај* дури го исцрпе
како бунар во летен пек!“

Употребената форма на лексемата „отчај“, наспрема стандардизираната „очај“, не би ја протолкувале како резултат на епентеза;⁴⁷ таа произлегува од старословенската или поточно, црквенословенската форма *отѣчаіиѣ*. Во неа откриваме фонетски архаизам.

Други форми, кои ги исчитуваме како *архаизми од црквенословенско љошѣкло* и заради кои ќе го наведеме мислењето на Виктор Шкловски, пронаоѓаме во стиховите од песната *Светии Спирidon Нови*:

„Оттогаш сè подалеку *слови*
Свети Спирidon Нови

⁴⁷ Епентеза (или парентеза) – етимолошка фигура во која доаѓа до вметнување на една или повеќе фонеме во средината на зборот (види: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb, 1969).

⁴⁸ Viktor Šklovski, „Umjetnost kao postupak“, vo: *Uskrsnuće riječi*, Zagreb, 1969, 49 (курзивот мој).

„Отежнатата“ форма во синтагмата „таа живот“, сигнализира на нешто друго. Изразеното колебање во родот што се чувствува при употребата на именката „живот“, говори за тоа дека авторот го имал предвид народниот говорен јазик кој посочената форма ја третира како именка од женски род. Меѓутоа, за неа, како за свесна интервенција од страна на авторот, ќе проговориме во понатамошниот тек од анализата. За сега ќе речеме дека стиховите од песната *Григор Прличев*: „сум живеел во хмурна меланхолија“ и оние од *Песнајќи* за маслинкиџи: „сами над смирна река“, откриваат, зборови кои ѝ припаѓаат на руската лексика⁴⁹. И нив ги третираме како стилски марканти од архаична природа.

б) *түрцизми*

Како и црковнословенизмите, и овој вид зборови спаѓаат во групата на архаизмите. Употребени, најчесто, за ориентално нијансирање на јазикот, овие зборови, исто така, зависат од контекстот. Тие се „експресивно маркирани“ и играат улога на стилистички елементи, а на лексичко ниво прилегаат на иновации кои го „освежуваат“ поетскиот израз на Конески. Што се однесува до морфолошките особености, турската придавка во

⁴⁹ А. Г. Преображенский, *Етимологический словарь русского языка*, Москва, 1959.

принцип е indeclinabilia⁵⁰, но по примерот на македонската, таа во поезијата на Конески прима соодветни морфолошки карактеристики за род и број. Еве ги стиховите кои ја илустрираат оваа карактеристика:

„Но вие, штири, со кибарни куќи
во кои мрачно мусандрите дишат,
баздриѓани, туѓ, меѓу вас сум бил“
(Григор Прличев)

Најчести се примерите со именки од турско потекло кои се третираат и како *неујтрална лексика*, што на поетскиот јазик на Конески му дава колоквијална нота:

„Сите спијат,
а само јас буден во трудната ноќ,
како ајдут на јусија“
(Сјерна)

„игуменот абер праќа“
(Свети Сјиридон Нови)

„да даде кувей, да крепи надеж
и да ги поднесе, ако дошло,
со браќата зулумије“
(Белата шейка)

или такви кои целосно го отежнуваат примањето на пораката:

„непредвидливи и безбројни се нејзините
патеки,
нејзините боѓази“
(Кале)

⁵⁰ Оливера Јашар-Настева, *Турски елементи во јазикот и стилот на македонската народна поезија*, Скопје, 1987, 50 - 51.

„Тројцата браќа нејзини,
мешани во куметлаци“
(Белата шейка)

Во поетската лексика на Конески слична улога исполнува и една помала група зборови која не познава синоними во современиот јазичен израз. Нив ги нарекуваме *историзми*. Еве неколку примери:

агите – Белата шейка
сејмените – Свети Сјиридон Нови

3.2.

Освен лексичкото и граматичкото значење, некои зборови имаат и потенцијална стилска вредност која се јавува како можност, меѓу различните варијанти со исто значење, да се одбере онаа која, во одредена ситуација, ќе се покаже како најизразна. Такви се *дијалектизми*, зборови кои имаат миметичка функција со која се артикулира посебна говорна атмосфера, најчесто локално определена, и со кои се постигнува зголемена експресивност во исказите. Што се однесува до стиховите на Конески, забележлива е употребата на дијалектни глаголски завршоци:

„целомудрен и девствен
стрини - тетки го окруже“
(Свети Сјиридон Нови)

„Јочмен и ‘рж - така им велеше -
не мелеј Свети Јовановата воденица“
(Свети Сјиридон Нови)

„Денешен свети Трифун
напомош да ни биди
и некој мир на веков

и некој ред да *клај*“
(*Теџин Ристије*)
„и кој нè сака
и нему Госпо дар да му *дај*“
(*Теџин Ристије*)

или, други глаголски форми изразени преку след-
ниве примери:

да *думам*, да *шестам*
(*Болен Дојчин*)
„чпијуните да пукнат
ценем и пекол да *вајџај*“
(*Теџин Ристије*)

Понекогаш се тоа цели цитати или елементи од друг говор кои во постоечкиот контекст постигнуваат ефект на контраст, или, едноставно, именки на кои запира нашето внимание и кои, како замена за „изветвената“ слика, привлекуваат со својата свежест и необичност. Тие не допуштаат лесна препознатливост, ами повторно увидување и доживување на еден особен начин. Таков е примерот со стиховите „и како *џешки камни* врз мозолести дланки / ги носи своите клетви“ (*Кале*), поточно, со множинската форма на лексемата „камен“ која е директно преземена од народната поезија.

И токму како што вели Виктор Шкловски: „Неопходна е потребата од нови *најреѓнајџи* зборови (...) наменети за гледање, а не за препознавање на вообичаениот јазик“.⁵¹ Кажано поинаку, процесот на *продолженајџа џерцейџија* и постапката на *оџежнајџа форма* во поезијата на Блаже Конески е остварена, меѓу другото, и со употре-

бата на дијалектни зборови, како „бубаќ“ и „елемија“ (*Сџерна*) и препознатливи дијалектни форми од типот на: „лепа црков“ (*Светџи Сџиридон Нови*) и „галаба в рака“ (*За неџознајџа: Сџомен*).

3.3.

Фонетскиџе и морфолошкиџе инџервенџи кои го засегаат инфрајазичкото ниво во исказите на Конески, ги третираме како свесни отстапки од стандардите на литературниот јазик и ги вбројуваме во редот на метаплазмичните фигури. Генерално гледано, иако малубројни, тие како да ја продолжуваат традицијата започната во македонската народна поезија (илустрирана во примерот со синтагмата „тешки камни“), но не преку традиционални клишеа, ами на начин кој го *онеобичува* јазичниот израз. За да го провериме ова, ќе ја анализираме, најнапред, лексемата „дош“ во *Смрџнајџа џесна* на Конески:

„*дош* тура засилен надвор“

Во посочениов пример имаме случај на *сусџенџија*, појава која доведува до елиминација на некој глас или консонантска група што не го попречува пренесувањето на пораката, а потсетува на разговорниот јазик во кој, при изговор на консонантската група „жд“, истата се слуша како „ш“. Меѓутоа, нашиов пример потврдува, исто така, дека утврдувањето на некоја метаплазмична фигура која веќе укажала на извесна мотивација, станува незамисливо без нејзиниот контекст. Ова не е ништо друго ами стилски ефект, кој, мошне дискретно го воведува колоквијалниот говор во поетскиот јазик на Конески.

⁵¹ Viktor Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Zagreb, 1969, 19.

Еден од ретките примери на изоставање како *афереа* имаме тогаш кога доаѓа до елидирање на одредени фонемии или слогови од почетокот на зборот, како во случајот со стихот од песната *Песја брдце*: „гневен на булуци го гонам ѓаволскиот *кои*“. Меѓутоа, во поезијата на Блаже Конески се чести и примерите во кои се забележува и *колебање во родој* на *именкај* (постапка што ја навестивме во делот со црковнословенизмите), што упатува на еден класичен пример на метаплазмична фигура која не го засега значењето на зборот, ами го „поништува“ хоризонтот на очекување и го онеобичува изразот. Оттаму, синтагмите: „животта своја“ и „чистата живот“ од песната *Свешти Сѝридон Нови*, говорат за свесен одбир од страна на авторот кој, кога веќе станува збор за родот, се определил за народната форма на лексемата живот, третирајќи ја како именка од женски род. Слична интервенција од страна на авторот уочуваме и во стихот „речи *миј* *их* *реч*“ од песната *Болен Дојчин*.

Сепак, на инфрајазичко ниво во синтагмата „тиок час“, од *Песнај* за *маслинки*, откриваме една друга појава при која доаѓа до испуштање на интервокалното „в“, но кога станува збор за стиховите од *Смрјнај* *јесна* на Конески: „ако си спомниш нешто / веднаш *заборај* *џо*“, слободно можеме да констатираме дека, освен што станува збор за дијалектна форма, се работи, исто така, и за интервенција која, при испуштањето на фонемата „в“ од интервокалната позиција во синтагмата „заборај го“, иницирала формирање на дифтонг.

Во поезијата на Блаже Конески постојат и стихови во кои се уочуваат остатоци од загубени-

от падежен систем. Најчесто, тоа се примери на функционални скаменети форми, директно преземени од народната поезија во кои откриваме остатоци од акузативни и дативни конструкции:

„Ковајте ми *коња* наопаку“
(*Песја брдце*)

„дај ми в рака меч -
да убијам *Црна Арајина*“
(*Болен Дојчин*)

„*Свешти Јовану* тоа се конаците
сосе лепа црков, сосе камбанарија,
сосе *позлаќениј* *е* икони од Зограф *Дича*...“
(*Свешти Сѝридон Нови*)

Од друга страна пак, за лексемата „позлаќените“, од горенаведените стихови, може да се каже дека мошне ретко се употребува во стандардниот јазик кој се зема за нулти степен на писмото, по однос на кој се уочуваат и се издвојуваат сите отстапки или изневери во литературниот говор.

Веројатно, меѓу стиховите на оваа поезија има уште многу примери што ќе можат да го зголемат бројот на метаплазмичните фигури, но основното правило за нивното откривање и дефинирање налага да констатираме дека резултатите на очудувањето од овој вид фигури, треба да се бараат на некое инфрајазичко ниво кое нема да ја истражува семантиката на зборовите, ами нивниот израз.

Сега, на крајот, врз основа на извршените анализи и изнесените ставови, можеме, од стилис-

тичка гледна точка, да заклучиме дека поезијата на Блаже Конески, вовлекувајќи ги постојано во игра (ен)кодерот и декодерот, како елементи на еден процес кој осцилира меѓу „скаменетите“ стилистички примери и актуализираните лексички потенцијали на јазикот, се стреми од синхронија кон дијахронија, од трајност кон промена. Токму метаплазмичните фигури во неговата поезија од типот на фонеморфолошките отстапки, дијалектизмите и архаизмите, сфатени како делови од јазичниот систем (systemes partiels), како „релевантни елементи на синхронијата“ кои ја ограничуваат слободата на перцепцијата во процесот на декодирањето, се најдопадливиот резултат на таа игра.

Немата реплика⁵² во поезијата на Гане Тодоровски

Излагањето што го насловив како *Немајќи реплика во поезијата на Гане Тодоровски* се должи на моето субјективно исчитување и разбирање на еден специфичен поетски вокабулар кој успеал да создаде парадигматични синтагми чија „лексичка бесмисленост“ креира „одвеќе смисла“. И покрај фактот што во поезијата на Тодоровски нивното присуство не зазема примарно место, темата на овој есеј ќе ја вода на две рамништа: стилистичко и метајазичко-философско. Таа ќе ги отслика контрадикциите од бинарен тип и ќе одговори на прашањето за суштината на оксиморонските синтагми во неговата поезија.

Чуму сонорноста?

Кога станува збор за артифициелниот начин на изразувањето, редовно во свеста ми поминава изјавата на францускиот есеист Гастон Башлар за кого поезијата е *нема декламација* која, во форма на естетско доживување, продира во нас, се појавува во нашите очи и полека исчезнува во

⁵² Синтаagma е преземена од песната *На Водици во Охрид...* од збирката *Снеубавен ден* (1974).

контемплација. Оваа, по малку, необична констатација ме уверува дека секое внимателно читање на поезијата води кон настојувањето да се предизвика тишината, но не онаа празна, жалова или пасивна тишина, туку напрегнатата, вибраторната, онаа која на посебен начин воспоставува контакт со светот околу нас. Постапката на нејзиното разбирање наликува на строга духовна вежба, или на говорна завера која предизвикува „млаз од ментални слики“, која се слуша со сетилата за слух а се гледа со помош на разбирањето. Тие слики се како водоземни суштества кои – според зборовите на Октавио Паз – преминуваат во идеи и облици, во звуци и тишина.⁵³

Сентенцијата на Паз го содржи ставот што владее во литературната теорија и според кој *модерната поезија е аистиненција на изговорениот збор кој преминал во максимално остварен збор*. Но сите досегашни проследувачи на делото на македонскиот поет Гане Тодоровски се еднодушни во една друга (пр)оценка. Според нив, поезијата на Тодоровски, согласно реалистичкиот контекст и колоквијалната интонираност на неговите стихови, претставува *максимално остварена звучност*, или, подобро, *максимална содржина на зборови*. Оваа теза содржи оправданост за овие ставовишта, но, сепак, за потребите на моето истражување ќе си допуштам да го цитирам мислењето на Миодраг Друговац кој, во есејот насловен како *Ars poetika или Mea culpa...* го забележува следниов парадокс: „иако лирската слика на Гане Тодоров-

⁵³ Oktavio Paz, *Drukčije mišljenje: poezija i kraj veka*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

ски остава впечаток на една експлицитно оформена структура, остануваат многу нешта меѓу редовите на песната, во нејзиниот поттекст... *една семантичка многузборливост на неошкриеното... и недофайливото...*“.⁵⁴

Овој феномен во поезијата на Тодоровски укажува на нејзиниот драмски карактер, а мене сосема природно ми доаѓа прашањето што ја открива идејата на мојот есеј: зошто само максимално остварените содржини можат да си допуштат луксуз – да преминат во својата спротивност која не е негација? И – чуму сонорноста кога тишината и молкот кажуваат повеќе од зборовите?

Ќе се обидам да ја елаборирам оваа дилема.

Лексичка бесмисленост

Генерално гледано, навидум мртви и непродуктивни, запишаните зборови „заживуваат“ во процесот на читањето и како семантички одгласи на нешто недефинирано – небаре тајни мисли скриени во поетските слики – го уриваат принципот на тишината. Но токму парадоксалната природа на некои лексички составки во поезијата на Тодоровски, нè опоменува дека тие не претставуваат обичен синцир од зборови, небрежно поставени еден покрај друг, туку дека го илустрираат *поетиовиот внапрешен глас* кој се обидел да премине во тишина.

Според мислењето на францускиот философ Жак Дерида, строгите структуралисти нико-

⁵⁴ Миодраг Друговац, *Моделот и шекспировиот*, Скопје, 1994, 34 (курзивот е мој).

гаш не го напуштиле уверувањето дека не треба да се оддалечуваме од текстот, туку дека во него треба да го бараме она што го содржи говорот. Но креативниот вишок на значењето, она што останува надвор од ограничувањата на јазикот, не може да се објасни со поимот структура кој само ја потценува философската моќ на писмото. Како последица на некое генерализирано отсуство, тоа нè уверува дека не постои чисто фонетско писмо; тоа може да функционира како такво, само ако допушти во себе не-фонетски тип знаци. Ова тврдење го оправдува концептот на Дерида, според кого, разликата (*différence*) не е надворешно обележје, туку иманентна особина на знакот која го разделува во него самиот. Истото важи и за значењето. Зборовите го добиваат значењето во некој претходен чин на општење, во некоја претходна структура. Но секое наше навраќање во минатото, не само што не го открива примордијалниот момент на знакот туку укажува и на некоја претходна разлика.

Како и да е. Основен услов за да постои знакот е неговата повторливост (итеративност). За да биде повторлив, тој треба да биде запишан, што значи, присутен и подложен на верификација. Истото важи и за фигурата: како знак, таа е еднаква на еден одреден тип писмо што ни допушта да заклучиме дека и фигуративниот говор на лириката е еден вид пишување. Затоа ставот, според кој, (лирското) писмо е само суплемент на (лирскиот) говор, ќе биде, практично, неодржлив, а тезата за лирскиот говор како единствен вистински знак за целосно, идеално само-присуство, ќе мора да пре-

трпи корекција. Но да се вратиме на нашата тема.

Парадигматичните синтагми во поезијата на Гане Тодоровски нè уверуваат дека фигуративното изразување е уметност на јазикот и мислата, но контрадикцијата, содржана во нив самите, ја открива *йосѝайкаѝа зближување* која не само што ги брише разликите туку, со помош на *конјункцијаѝа*, ги измирува спротивностите, до нивно целосно спојување. Сместена, значи, во длабинскиот слој на бинарните парадигми, таа го креира оксиморонот⁵⁵ и ја заматува транспарентноста на исказот.

Да ја проследиме, најпрвин, песната *Крвариѝа* од збирката *Горчливи ѝолѝки нейремолк* (1970):

„И – не знам зошто тогаш ми се стори
дека е крварига цвет што умее да збори,
дека е цвет на јадот в срце што пуштил
корен,
дека е рожба на *молкоѝ мноѝузборен*“

Последнава синтагма е *семанѝичка аниѝонимија* која укажува дека во лексичкиот меѓупростор на двата нејзини дела, отсуството на заеднички семи продуцира „одвеќе смисла“. Таа создава ново значење, навидум алогично, но симболично. Токму привидната „лексичка бесмисленост“ што ја сочинуваат необичните составки од типот: „молкот многузборен“ (*Крвариѝа*), „многузборлива немотиѝа“ (*Нерези*) или „нема разбранетост“ (*Треѝеѝлика*), во поетскиот дискурс на Гане Тодоровски, ќе го задржи нашето внимание.

⁵⁵ Неговото значење произлегува од спојот на двата грчки збора: *oxus* - остро и *moros* - ублажено.

За да ги разбереме, треба да застанеме на рамништето на неизреченото. Оттаму, за овој есеј ги издвоив само оние ретки синтагматски конструкции кои претставуваат контрадикции од бинарен тип. Тие не само што го поништуваат ефектот на клишираните зборовни состави во стиховите на Тодоровски, туку, благодарение на постапката инконсеквенција (*inconsequentia*) – чиј латински корен подразбира да се биде бесмислен, непромислен или противречен на самиот себеси – допуштаат, семантичкото рамниште на неговата поезија да создаде нови *парадоксални логичко-синтаксички* формули. Едните ја претпочитаат „глаголивоста“, другите – „немошта“ и „молкот“.

Еве ги синтагмите кои ја илустрираат оваа констатација:

„многузборлива немотија“	„сè што се рекло, сè било сал немеење“
„зборлив молк“	
„молкот многузборен“	„нека се дорече... за да не препукне од молк“
„нема реплика“	„ужас е кога при јасни зборови стануваш нем“
„нема закана“	„молкома ја именуваме“
„нема разбранетост“	
„тишината ми соопшти“	

Велат, уметноста на мислењето е базирана на визуелните ефекти што ги создаваат зборовите. Сепак, доказот за поларизираниите синтагми во поезијата на Тодоровски ќе го побараме на рамниште на семантиката.

Еве еден пример:

„Сами ќе бидеме, малку ќе посамееме,
со својот зборлив молк ќе ме запrikaжеш ти“

се вели во стиховите од песната *Покрај зробој нейрежор* (Спокоен чекор, 1956). Непертинентниот епитет, поточно привидната „лексичка бесмисленост“ што ја навестува горенаведената синтагма, *зборлив молк*, можеме да ја разобличиме со помош на еден предикативен процес кој, не само што ќе ја разреши инкомпатибилноста од површинското рамниште на песната, туку и ќе нè увери дека во поезијата на Гане Тодоровски и *молкој* може да биде *зборлив*. Оваа констатација се должи на претставата за силни фигури⁵⁶ која ја создаваат бинарните парадигми во сојуз. Но двете лексеми од овој бинарен стилистички состав, ја продуцираат тензијата која го отвора прашањето за *ценитарој на негацијата*.

Говорој на молкој – Молкој на говорој

Сместен во длабинското ниво на синтагмата, *ценитарој на негацијата* укажува на отсуство на заеднички семи и присуство на различни класеми, поточно на една апсолутна негација која не е граматичка, туку лексичка, и која ја продуцира стилистичката вредност на најпарадоксалната меѓу сите фигури – *оксиморони*.

За да ја појасниме оваа констатација, ќе ги наведеме стиховите од песната *Малку ноќ и многу немој* (Горчливи золџки нейремолк, 1970), кои илустрираат ваков парадокс:

„да беа подобри вината, може ќе бевме без вина“

⁵⁶ Jean Cohen, „Théorie de la figure“ (*Sémantique de la poésie*, Editions du Seuil, Paris, 1979, p. 84).

ние, недотрчаните низ таа вид-виделија што *молкома ја именуваме со јавен инат, како до очај пеплосана пустелија*“

Да се потсетиме: оксиморонот е метафора *in praesentia* во која не *посиоу семичка интерсекција*, ами *зближување на два термина* од површинското рамниште на песната кои се подеднакво значајни за смислата на искажаното. Затоа проблемот за спојот меѓу изреченото и неизреченото во стиховите на Тодоровски, нема да го бараме во некоја ирационална сила, туку во реториката како – едно *приближување на два сиропивсйавени термина*. Но ако прифатиме дека смислата на секоја бинарна парадигма во сојуз се состои во редуцирањето на отклонот, тогаш основното значење на двете контрадикторни лексеми од песната *Морничав монолоџ (Айотеога на делникоџ, 1964)*: „сѐ што се рекло, сѐ било сал немеење“, или оние од *Пийеична-та песна (Горчливи џолики нейремолк, 1970)*: „нека се дорече кутрата мила земја / за да не йрејукне од молк“, или уште повеќе – оние од *Јавнаџа исйовед 1987 (Неволицџ, неврици, несоници, 1987)*: „при здрави очи да си слеп / не тоа не е толку страшно / ужас е кога при јасни зборови сйануваш нем“, ќе го оправдаат „очудувањето“, зашто – како што и самиот поет знае да рече во мотото на својата песна – *зборовиџе ни се дадени за да си џи сокриваме мислиџе*. Неговите оксиморонски синтагми се доказ за целосното прифаќање на оваа противречност.

И нешто слично на Витгенштајновото⁵⁷ сфаќање за односот на искажаното и премолче-

⁵⁷ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

ното, ќе речеме дека во еден мал, но важен сегмент, *оксиморонскиџе синџаџми во џоезијаџа на Гане Тодоровски се сосиојаџи од два моментиџа: оној шџо е зайишан (или изџоворен) и оној оџсуйниоџ, незайишаниоџ, йремолчениоџ – џовороџ на неџовиоџ Молк*. Токму тој говор, во овој момент, станува важен за нашата анализа, зашто, со своите мали и ретки синтагми, поетот кажал повеќе за она за коешто сакал да премолчи. Сепак, мора да се напомене дека зборувањето и молчењето, говорот и тишината во поезијата на Тодоровски не се контрадикторни⁵⁸ и не се исклучуваат меѓусебно. Затоа ставот на Лудвиг Витгенштајн, дека она за коешто не може да се говори треба да се премолчи, ни изгледа сосема логичен, па, не можејќи да го одречеме присуството на молкот во цитираните стихови на овој поет, ќе заклучиме дека тој постои токму затоа што се појавува (речиси) во сите негови искази кои содржат оксиморонски фигури. Се чини дека *немосџа и молкоџ* го претставуваат примордијалниот говор на лирскиот субјект во поезијата на Гане Тодоровски, оној говор кој станал јазик тогаш кога неговото отсуство преминало во тотално присуство. Во тоа

⁵⁸ Како лексички варијанти кои имаат различна семантичка конотација, *џиџиџинаџа, немосџа и молкоџ* во поезијата на Тодоровски се синонимни. Овој став ги има предвид истражувањата на Ката Кулавакова, за синонимијата и хомонимијата во есејот *Демоноџ џиџиџина*, каде што се елаборира следново: „Поезијата ја трансцендира *немосџа* во тишина, *џиџиџинаџа* ја метаморфозира во *џовор*, исполнет со значење и со смисла. Во една песна може да се симулира немошта, но и тоа е знак кој при читањето и дешифрирањето се преобразува во семантизиран и стилизиран знак збогатен со значење, а не лишен од него“ (К. Кулавакова, *Теџпраџки*, Менора, Скопје, 1997, 139, курзивот мој).

нè уверуваат и парадоксалните синтагми од песната *На Водици во Охрид 1973-та година*, од збирката *Снеубавен ден* (1974):

„Занеме најпрвин *јазикот на крвта*
потоа занеме *зборот на погледот*
и уште занеме *шейот* на безмолвните
воздишки

...

галебите и кипарисите во уплав се подзагледаа

низ една многу *нема релика*“

Каква градица на немеењето! Комплетно, целосно присуство на отсуството кое нè уверува дека разоткривањето на *немоста* во оваа песна, не е ништо друго, туку *дисеминација на зборот кој го о(не)возможи присуството на зборот, во каква и да е форма*.

Но факт е, исто така, дека не постои апсолутно негативен дискурс. Молчењето (немоста) е, всушност, само *еден поинаков дискурс*, содржан во Реченото и во Неизреченото и во Реченото поинаку. Затоа сум склона да верувам дека тишината, молкот, немеењето (сите семантички импликации кои, генерално гледано, упатуваат на отсуството на зборот) се иманентна одлика на оксиморонските, или, ако сакате, на парадоксалните составки во стиховите на овој поет. Ова станува више нè враќа на почетокот од нашето излагање и на прашањето: зошто само максимално остварените содржини можеа да преминат во својата спротивност која не е негација?

Како длабински дијалог меѓу *граматичалността* која го застапува несвесното и *фигураатив-*

ността која му припаѓа на свесното (на реториката), одговорот на ова прашање е содржан во парадоксалните синтагми од стиховите на Гане Тодоровски, со кои го расветливме феноменот на *немајќа релика* во неговата поезија.

II. НАРАТОЛОГИЈА

Модалитети на расказноста: *вириџуелносии и конфликџии*

Проблемското прашање, содржано во насловот на ова излагање, се однесува на природата, поточно речено, на видот прозни дискурси, експлицитни по однос на правилата што владеат во рамките на нивните расказности. Нашата анализа си постави задача да ги утврди тие правила осврнувајќи се, притоа, на односите и на особеностите кои произлегуваат од нив. За таа цел, изборот им припадна на новелите „Џилета од Нербон“ и „Повеста на Тибалд де ла Жакиер и убавицата од замокот Сомбр Рош“, од збирката *Декамерон* и книгата на Јан Потоцки, *Ракојис џронајден во Сараџоса*. Имајќи го предвид сознанието дека новелите на Бокачо многупати досега биле користени за апликација од страна на знаменити теоретичари, нашата анализа не ја напушти одлуката својот избор да го сведе на една од нив, што се должи и на недостигот од адекватна апликативна граѓа по однос на предметното прашање. Со оглед, пак, на фактот дека книгата на Потоцки досега нема македонски превод, за оваа анализа беше користено српското издание (*Рукојис нађен у Сарађоси*). Двете новели се покажаа сосема погодни за илустрација на нашите ставови.

Синтагматска и логичка хронологија

Дилемите околу поимите фабула и сиже, отворени во времето на руските формалисти, се однесувале на *формата* на уметничкото дело. Ставот на рускиот теоретичар на литературата Виктор Шкловски, за кого уметничкото дело е однос на неговите делови, или, подобро речено, игра на неговата форма, му придобил ново значење на овој неправедно запоставен поим. Ако кон ова тврдење го додадеме и мислењето на Лев Виготски кој, под материјал на едно дело, ја подразбирал неговата фабула а, под форма, неговото сиже, тогаш е јасно дека сиже е тоа кое ги довело во прашање редот и распоредот на деловите од фабулата.

Од друга страна пак, самиот факт дека фабулата ја покрива областа на настанот а сиже е областа на композицијата, ги навел претставниците на рускиот формализам токму фабулата да ја одредат со хронолошкиот момент на настанот. Имено, „ако го земеме настанот од животот во неговата *хронолошка зачестеност*, неговиот развој можеме условно да го означиме со права линија на која, секој следен момент, го заменува претходниот и бидува заменет со следниот. Исто така, со права линија би можеле графички да го означиме редот на звуците што ја сочинуваат скалата, синтактичкиот ред на зборовите во обичната синтакса итн. Со други зборови, *материјалот во природните обележја на својот развојок, мо-*

же условно да се зайише како права линија“.⁵⁹ Нивните настојувања, што се должеле, пред сè, на желбата за расветлување на овие поими, делумно ја замаглиле претставата за нив.

Проучувањата што, по однос на ова прашање, ги вршел хрватскиот теоретичар Станко Ласиќ, упатуваат на едно попрецизно терминолошко определување на поимите фабула и сиже. Наспроти формалистичките согледувања, според кои дистинктивната црта меѓу фабулата и сиже е резултат од хронолошката посебност на овие поими, Ласиќ оваа дистинкција ја сведува врз една друга особеност. Станува збор за *инверзија* или *иреметнување* на редот синтагматски единици што ја одредуваат фабулата на делото, при што, се добива сиже е на истото. За појаснување на оваа определба, цитираме: „Ако редоследот на *синтагматските единици* го претвориме во нивен *логички редослед*, т.е ако согледаме како се одиграле настаните според нивната *логичка или иманентна хронологија*, добиваме инверзија...“ и потаму: „терминот фабула, поточно фабулативна синтагма... е редослед од *клучни/синтагматски настани*, онака како што се дадени во самиот прозен текст: синтагматска хронологија“,⁶⁰ конечно, „иманентната или логичката хронологија (она што... руските формалисти го нарекуваат фабула) не е ништо друго туку *реконструкција* на синтагматските настани од страна

⁵⁹ Лев Виготски, *Психологија на уметноста*, Македонска книга Скопје, 1980, 199 (курзивот е мој).

⁶⁰ Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari* 1914 - 1924, Zagreb, 1987, 74.

на рецепторот/читателот: синтагматските настани се подредуваат во линеарен дијаграм, т.е според нивната вистинска или логичка или иманентна хронологија...“.⁶¹

Околу поимот „линеарна наратија“

Посочениве цитати бараат појаснување на некои термини. Ако прифатиме дека природата на синтагматските односи, сфатена како временска и просторна категорија, е сврзана со *линеарноста*, и, ако согласно на тоа, времето го прикажеме како простор со една димензија, ќе добиеме линија на која сукцесивно ќе можат да се подредат настаните во еден прозен дискурс.⁶² Самиот факт дека тие го подразбираат и времето во кое ја остваруваат својата сукцесивност (или дисконтинуираност), упатува на поимот хронологија чија природа е одредена од два вида односи: синтагматски и логички. Клод Бремон⁶³ едноставно го толкува ова. Според него, секој дискурс интегрира извесен редослед на настани и, со тоа, го запазува единството на дејството; онаму каде што нема *развој на настаните*, каде што нема интегрирање во единствено дејство, кое е незамисливо без улогата на антропоморфните учесници, нема да има ни наратија – раскажувањето во тој случај ќе биде чиста хронологија. Согледувањата од овој

⁶¹ Исто, 75.

⁶² Аналогно на ставот на Освалд Дикро по однос на прашањето за линеарноста (во статијата „Синтагма и парадигма“; *Енциклопедиски речник на науките за јазикот* 1, Скопје, 1994, 163).

⁶³ Klod Bremon, „Logika narativnih mogućnosti“ во *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd, 1978, 77.

вид го одредуваат нашето размислување во следнава насока.

Постојат литературни форми во кои, покрај другите видови, доминира *линеарната наратија* во која логичката и временската следа (сјжетот и фабулата), теоретски се совпаѓаат. Тие форми на литературно искажување имаат едноставна, или, подобро речено, елементарна структура. За интерпретацијата на нивните расказности, *тријадниот модел* на Клод Бремон се покажал најадекватен. Но, посложените форми на литературно искажување применуваат *различни наративни постојайки* и изискуваат покомплексни теоретски модели, како на пример, *хомологискиот модел* на Цветан Тодоров. За таа цел, во понатамошниот тек на нашето истражување ќе се осврнеме на новелите „Цилета од Нербон“⁶⁴ и „Повеста за Тибалд де ла Жакиер и убавицата од замокот Сомбр Рош“⁶⁵. Тие се наложија како показателни во поглед на своите фабули и со тоа ја отворија потребата од разрешување на дилемите што ги отвора еден прозен дискурс. Иако се градени според класични постапки, нивните композиции се организирани на *различни начини*. Затоа ќе примениме два теориски модела во текот на анализата.

За потврдувањето на оваа хипотеза ќе се зафатиме, најнапред, со експликација на новелата „Цилета од Нербон“. Нејзината фабула говори за следново:

⁶⁴ Џовани Бокачо, *Декамерон*, Скопје, 1988.

⁶⁵ Јан Потоцки, *Рукопис нађен у Сарајоси*, Београд, 1988.

На имотот од грофот Инсардо ди Росиљоне живее лекарот Џерардо од Нербон. Неговата ќерка Џилета неизмерно го љуби младиот Белтрамо, единствениот син на грофот Инсардо. По смртта на својот татко, Белтрамо заминува кај кралот во Париз. Набргу потоа умира и славниот лекар, а на имотот Росиљоне останува Џилета, богата и сама, одбивајќи ги сите што ќе ја побараат нејзината рака и премолчувајќи ја причината за тоа.

Во кралството се бара некој што ќе го излекува Неговото Височество: поради лошото лекување, на кралските гради останала пришка што ги загрижува сите. Очаен, кралот одбива секаква помош, а тоа е добра причина Џилета да замине за Париз: ако има среќа да го излекува кралот, ќе го побара Белтрама за маж!

Сомневајќи се во нејзината умешност, кралот сепак го прифаќа нејзиниот услов: ако за осум дена не го излекува, нека ја изгорат на клада, доколку пак таа достои на зборот, кралот да ја омажи за момче од висок род, на што Џилета изјавува: ќе го земе за маж оној што таа ќе го одбере сама!

Излекуван, кралот е приморан да го исполни ветувањето: Белтрамо ќе се ожени за дамата што го избрала за маж и ќе се врати на својот имот.

Незадоволен од одлуката, зашто, и покрај убавината, дамата не е од висок род што би прилегал на неговиот, младиот гроф ѝ допушта на Џилета да се врати како господарка на нивниот имот, а тој заминува за Фиренца и стапува во воена служба.

Разочарана од таквата судбина, Џилета испраќа порака до грофот: доколку тој не ја сака,

таа на драго срце ќе замине од него. Одговорот на грофот е суров: нека стори како што сака, но тој ќе ѝ се врати тогаш кога таа на својата рака ќе го има неговиот прстен и синот зачат од него!

Убеден дека прстенот што го носи има особена сила, Белтрамо никогаш не се двои од него. Затоа, исполнувањето на неговото барање звучи речиси неможно. Свесна за тежината на условот, Џилета решава да им го препушти имотот на доверливи лица од грофовството и заповеда да се извести грофот дека таа заминува, со намера да не се врати повеќе на Росиљоне.

Пристигнувајќи во Фиренца, Џилета се сместува во една гостилница. Набрзо дознава дека нејзиниот Белтрамо е лудо вљубен во една сиромашна девојка, од благородничко потекло, која и би му се одзвала на грофот, да не е во прашање нејзината мајка. За таа цел, Џилета решава да дојде до мајката на девојката на која ѝ го открива својот план: ќе му се порача на грофот, како доказ за чесните намери кон нејзината ќерка, да го испрати прстенот кој нему многу му значи а, наместо девојката, таа ќе биде спремна да одговори на неговата љубов. За возврат, Џилета ќе даде достоинствен мираз за нејзината ќерка.

Успевајќи да го измами грофот без да биде откриена во заговорот, и задоволна од исходот на договорот со госпоѓата мајка, Џилета го напушта градот а нешто подоцна, и Белтрамо се враќа на Росиљоне.

По извесно време, Џилета раѓа два убави сина. Дознавајќи дека грофот приредува голема свеченост на својот имот, со прстенот на рака и

со двата негови сина, Џилета ќе се најде на Росиљоне. Откако ќе ги увери присутните дека ги исполнила двата условия поставени од грофот, таа ќе побара дозвола да остане крај него како негова законска сопруга. Убеден во огромната љубов на својата жена, грофот Белтрамо ќе продолжи да живее со неа прифаќајќи ја и почитувајќи ја над сè.

Забележуваме дека линеарноста на дејството во оваа фабула не е спорно. Всушност, *ош-сџайки во поглед на линеарношо време не се уочуваат*, па, за да добиеме поголема прегледност на правилата кои учествуваат во образувањето на еден прозен дискурс, ќе ги издвоиме, најнапред, сижетните единици на оваа новела и ќе ги споредиме со фабулата на истата:

1. Љубовта на Џилета кон младиот Белтрамо. Смртта на стариот гроф. Белтрамо заминува за Париз. Џилета ги одбива брачните понуди.
2. Се бара лек за кралската болест. Џилета го поставува условот за излекување на кралот: го бара Белтрама за маж!
3. Излекуван, кралот го одржува ветувањето. Белтрамо се жени со Џилета.
4. Белтрамо ги одбегнува брачните обврски. Заминува за Фиренца.
5. Џилета испраќа порака до него. Белтрамо поставува услов за своето враќање.
6. Џилета заминува за Фиренца. Белтрамо е вљубен во сиромашна благородничка.
7. Џилета планира заговор со мајката на сиромашната благородничка.

8. Белтрамо не го открива заговорот. Условот е исполнет: Џилета го има неговиот прстен и носи негово дете.
9. Белтрамо се враќа на Росиљоне. Џилета раѓа близнаци.
10. Џилета ја разоткрива тајната и го уверува грофот во својата љубов.

Врз основа на приложената аргументација, можеме да констатираме дека во новелата „Џилета од Нербон“, фабулата и сижетните единици не отстапуваат од *хронолошкиот ред на нарацијата*; односите меѓу пропозициите ја следат временската последователност која имплицира логичка каузалност! Но, сугестиите на Цветан Тодоров кои се однесуваат на *поимите логички и временски ред*,⁶⁶ упатуваат на заклучокот дека изделувањето на овие категории, само ја нарушува литературната основа на уметничкото дело, зашто, изнесени според хронолошки ред, актите на јунаците, всушност, имплицираат каузалност. Во таа смисла, подразбирајќи под овој поим заплет на едно дело и претпоставајќи го каузалниот над временскиот ред, Ленард Дејвис, заплетите од овој вид, ќе ги нарече *консекутивни*.⁶⁷ За нивната структура ќе се осврнеме во понатамошниот тек од анализата.

⁶⁶ Цветан Тодоров, *Поетика*, Наша книга, Скопје, 1991, 74.

⁶⁷ Lennard J. Davis, „Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija“ (*Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 354 - 355).

Според досегашните сознанија, за интерпретација на расказностите кои, и покрај тоа што имплицираат каузалност, се одредуваат со поимот *временски ред*, примената на *тријадниот модел* се покажала сосема погодна. Оправданост за ова прашање, наоѓаме и во согледувањата на Клод Бремон; следејќи ја логиката на неговиот модел, уочуваме дека во најелементарните форми на раскажувањето, дискурсот се образува преку *наниз* и *вклопување* на микрораскази⁶⁸ кои содржат *функции* чија актуелизација е, всушност, *виртуелна*.

Имајќи ги предвид истражувањата на Владимир Пропп по однос на раскажувачката техника на бајките – специфичностите на жанрот и одредувањето на функциите како елементарни, нуклеусни наративни атоми кои се инваријантни и унилинеарни⁶⁹ – можеме да заклучиме дека К. Бремон своите анализи ги спроведува на начин кој го потенцира *не хронолошко*, *туку логичко* *последување на функциите*. Според него, тие не се најмали атоми кои треба да бидат проучувани сами по себе, ами сложени единици, произведуваачи на серии или низи кои, со оглед на нивната би-

⁶⁸ Klod Bregon, op. cit, 78 -79.

⁶⁹ Инваријантноста, поточно постојаноста на функциите, ги вклучува истите во развојниот тек на раскажувањето следејќи една временска димензија и одредувајќи го нивниот модел како линеарен. Во поглед на ова прашање (Бремон развива своја теорија) попрецизно во прилогот на Е. М. Мелетински, „Strukturalno - tipološko proučuvanje bajke“, во книгата *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982.

нарна структура, ќе го претстават раскажувањето како алтернирачко. Затоа и постојат само две можности; раскажувањето ќе се одвива, или во позитивна, или во негативна насока. Што, точно, иницира овој став?

Ориентирана кон правилата што владеат во расказниот свет, нашата анализа, има за цел да го потврди ставот на Бремон според кој, секое раскажување е повеќе од унилинеарно и дека логичката консекутивност на минималните единства во прозниот дискурс е одредена, како од бинарната структура на нивните функции, така и од правилата што владеат во светот на фикцијата. Поинаку речено, со „моделот тријада“ на Клод Бремон, ќе ги разгледаме логичките односи во елементарните секвенци на делото, и ќе покажеме дека еден од основните модуси во градењето на расказноста е токму *виртуелноста*.

Најнапред, фабулативниот приказ на новелата „Џилета од Нербон“. Тој ни открива една неповолна состојба за јунакот. Имено, смртта на стариот гроф, од почетокот на приказната, изнудува заминување на еден од протагонистите, функција која, според термилошкото одредување на В. Пропп, ја нарекуваме *оддалечување* и ја дефинираме како *недостиг* по однос на главниот лик, за да заклучиме: ако оваа состојба го генерира почетокот на новелата, нејзината реализација ќе биде остварена преку еволуција на истата, до степен кој ќе предизвика нејзина промена. Таа дословно започнува вака:

„Во француското кралство имаше некој благородник по име Инсардо ди Росиљоне кој

имаше, постојано, во својата служба лекар, мајстор Џерардо од Нербон, зашто беше слаб со здравјето. Споменатиот гроф имаше единец син по име Белтрамо, многу убаво и мило момче. Го одгледуваше заедно со другите деца на негова возраст, а меѓу нив имаше едно девојче, ќерка на лекарот, а се викаше Џилета. Таа го љубеше безмерно Белтрама, и тоа многу посилно одошто прилегаше за нејзината нежна возраст. Тогаш грофот умре а синот му го остави на кралот, па Белтрамо мораше да замине во Париз, што девојчето го ожалости многу, и никако не можеше да се утешува. Не помина многу, умре и нејзиниот татко, а таа на драго срце и самата би заминала во Париз за да го види Белтрама, само да имаше згоден изговор за тоа патување.⁷⁰

Врз основа на изложенава секвенца, уочуваме дека почетната ситуација (хармонична во однос на протагонистот), е нарушена од еден негативен акт чија сила го насочува векторот во насока спротивна од претходната доведувајќи ја до степен на евентуалност. Новелата продолжува вака:

„...горејќи така со сè поголема љубов и копнеж по Белтрама, ...таа случајно разбра дека на францускиот крал, од лошо лекување, на градите му останала пришка... Затоа кралот, очаен, не сакаше веќе да прима никаков... На тоа се зарадува Џилета и размисли дека, не само што има згодна причина да оди во Париз туку, ако е болеста таква како што мислеше дека е, лесно ќе ја излекува и, ако има среќа, ќе го земе Белтрама за маж. Па

⁷⁰ Бокачо, *op. cit.* 91.

бидејќи од татка си научила да лекува многу болести, ...го јавна коњот и отиде во Париз“.⁷¹

На што се должи овој развоен тек? Ќе ги разложиме, најнапред, избраните секвенци и ќе ги потцртаме, доминантните функции во нив:

- *смртта*, во почетокот на новелата, *нанесува штета*, која

- доведува до *оддалечување на еден од протагонистите* што

- *се доживува како недостижок*, по однос на јунакот, за кого

- болеста на кралот *влијае врз неговата одлука да се сврши* и

- *да замине во истрага* по одземената љубов.

Овие наративни сегменти упатуваат на заплетот и спонтано го наметнуваат сознанието дека меѓу трансформираниве наративни искази и детерминантите во нив, може да се постави знак на равенство. Изедначувањето на наративните искази и нивните носечки функции, одговара на теориите на Проп и Леви-Строс,⁷² според кои, интригата ја прави архитектурата на текстот. Во зависност од нејзиниот модел, може да стане збор за ваков или онаков тип расказности. Од друга страна, линеарното раскажување наведува на заклучокот дека хронолошката следа го генерира *консекутивното* *последување* на функциите, кое, според мислењето на Владимир Проп, произлегува од принципот заемно подразбирање. Но,

⁷¹ Исто, 91 - 92.

⁷² Клод Леви-Строс, „Структура и форма“ (*Морфологија на бајке*, Просвета, Београд, 1982).

фактот дека постои зависност и меѓу оддалечените функции во новелата, наведува на потребата од *вертикално* читање на текстот. Во таа смисла, тврдењето кое не признава нарација без ликови, упатува на сознанието дека, и покрај тоа што се генерирани од функциите, актантите, всушност, ги надополнуваат истите. Со други зборови, *трансформирачката сила на функциите* го отвора прашањето за промената на статусот на антропоморфните учесници во текстот, а тоа не е ништо друго туку процес генериран од *виртуелноста*. Таа ја одредува вистинската природа на субјектот.

Илустрација на „моделот тријада“

Врз основа на оваа констатација, ќе ја изнесеме хипотезата чие потврдување ќе го докажеме во натамошниот тек од анализата. Таа гласи: промената на некоја состојба се должи на принципот *виртуелност* кого го дефинираме како *модалитет*⁷³ од страна на протагонистите чија улога е решавачка за исходот на приказната!

Ќе тргнеме од претпоставката дека процесот што ја специфицира секвенцата и кој го генерира исходот на приказната, всушност, е последица од вметнувањето на еден обратен процес. Овој, пак, го спречува првобитниот да го досегне својот нормален крај и, во тој миг, ја отвора пот-

⁷³ Во поглед на оваа категорија, нашата анализа го користи семантичкиот а не граматичкиот поим на истата и го толкува како заемање став од страна на дејствителот, по однос на поставената цел. *Виртуелноста* е сфатена само како негова форма.

ребата од принципот *вметнување* или *вклоп* кој, заедно со постапката *нижење* на наративни секвенци, учествува во образувањето на расказноста.

Во прилог на ова, можеме да констатираме дека новела „Цилета од Нербон“ има два тека чии вектори на движење не се преплетуваат, туку едноставно, се надоврзуваат. Тоа резултира постоење на уште еден заплет кој го откриваме во вториот дел од новелата и кој се должи на трансформацијата на едниот протагонист во *дејствител*.⁷⁴ Неговата актуелизација ја иницира промената на првобитниот дејствител во *аистинен*, па повторно во *дејствител*. Но, да се обидеме да го илустрираме ова со еден пример од Бокачо. Кај него тоа изгледа вака:

„Кога дојде закажаниот ден, Белтрамо, макар и нерадо, се венча во присуство, на кралот со дамата што го љубеше повеќе од самата себе. Кога се сврши сè, Белтрамо му рече на кралот, дека сака да се врати дома и таму да го оствари бракот... но не се врати во Росиљоне туку отиде во Тоскана. Кога разбра дека Фиренца војува против Сиена, реши да стапи во служба на Фиренца...“

Младата невеста, незадоволна од таквата судбина, не надевајќи се дека со добро ќе го врати назад, отиде во Росиљоне каде што ја примија и

⁷⁴ Терминологијата на Клод Бремон ги бележи ликовите од овој вид како *agentus*. Нивниот антипод во ликот *patientus* е резултат на нужната трансформација побудена од евентуалноста (виртуелноста) на моментот. Еве како е забележано тоа од Бремон: „...еден ист настан, од гледна точка на една иста улога, истовремено врши две различни функции. Во нашиот пример... истото дејствие, оквалификувано од перспектива на вршител... игра пасивна улога... и отвора друг процес во кој ќе игра активна улога...“ (Klod Bregon op. cit. 75)

ја пречекаа како господарка... Откако ја уреди земјата, испрати двајца витези кај грофот, со порака и со молба да ѝ јави дека ако не сака поради неа да се врати, таа ќе си замине на драго срце. Тој сурово им одговори:

- Нека стори како што сака, а јас ќе ѝ се вратам кога ќе го има овој прстен на својата рака и в раце син што го зачнала со мене.

Тој прстен Белтрамо го ценеше многу и никогаш не се двоеше од него, зашто му беше кажано дека тој прстен има особена сила. Витезите ја разбраа сета тежина на тој услов зашто неговите барања беа речиси невозможни. Гледајќи дека со зборови не можат да го одвратат од намерата, се вратија со неговиот одговор кај госпоѓата. Таа многу се нажали.

По долго размислување, сепак реши да го придобие својот маж. И, откако реши, повика некои од најдостојните и најдобрите луѓе во грофовството... ги замоли да ја преземат управата над земјите, и да му јават на грофот дека му го остава имотот во ред и дека отишла со намера да не се врати никогаш повеќе во Росиљоне⁷⁵.

Имајќи ги предвид досегашните заклучоци, се отвора потребата од утврдување на правилата според кои е организирана нарацијата во новелата на Бокачо. Со други зборови, останува да се објасни можноста за изборот на текот на дејството во новелата. Како е изведено тоа?

Функцијата – елементарна единица неопходна за сочинувањето на приказната – ги опфаќа дејствата и настаните од еден прозен дискурс. Таа

⁷⁵ Бокачо, *op. cit.* 94 - 95.

се здружува во *ѝријада* од *функции* кои одговараат на трите задолжителни фази на секој процес. Како елементарни секвенци, тие се комбинираат меѓусебно создавајќи комплексни секвенци. За нив ќе проговориме во натамошниот тек од анализата, но најнапред неколку збора за првиот тип комбинирање.

Низ целиот тек на новелата „Цилета од Нербон“, станува уочлив начинот по кој е остварена фабулата. Тој ги вклучува веќе посочените принципи меѓу секвенците *надоврзување* и *вметнување* но, сепак, при градењето на приказната, едната функција не ја условува нужно другата функција од секвенцата, туку раскажувачот е тој кој ја актуелизира или ја одржува во состојба на *виријуелносѝ*.

Оттаму и исходот на приказната ќе зависи од реализирањето или од отстапувањето од моделот на Клод Бремон. Затоа велиме дека *виријуелносѝа* (евентуалноста), го поттикнува протагонистот, или на *акѝуелизација*, или на *инерција* по однос на истата, што доведува или до *осѝварување*, или до *неосѝварување* на *целѝа* произлегува од самата актуелизација.

Да го илустрираме ова со шематски приказ; станува збор за вториот дел од новелата што ќе се обидеме да го вклопиме во понудениот модел на Бремон. Имено:

1. Белтрамо поставува услов за здобивање на неговата љубов (*виријуелносѝа*, како *ѝрва фаза* во овој *ѝримѝр*, *ѝодразбира* дека *целѝа* може и не мора да биде *ѝосѝавѝна*!).

2. Џилета одлучува да го исполни условот (актуелизацијата а не инерцијата, го одредува текојќи на новелата и ја содржи позитивната намера на протагонистот):

- а) Решава да дојде до неговиот прстен и да зачне дете со него за да ја стекне неговата милост.

(испоставување на целина)

- б) Ја наговара мајката на девојката во која е вљубен Белтрамо, да ѝ помогне во заговорот.

(активирање на намерата)

- в) Со измама, доаѓа до дете и до прстенот од Белтрамо.

(оспоставување на целина)

3. Графот Белтрамо ја признава умешноста на Џилета и ја прифаќа нејзината љубов (конечна реализација).

Забележуваме дека овој приказ ја следи линијата на актуелизација и на остварување на намерата. Тоа не уверува дека само на тој начин, новелава ќе го добие постоечкиот тек што значи дека спротивниот избор би ја изменил и фабулата на истата. Но, во приказаната шема уочуваме (исто така) и генерални (1, 2 и 3) и изведени (а, б и в) секвенци кои посочуваат на принципот вклопување. Станува очигледно: елементите на текстот влегуваат во односи кои не произлегуваат само од линеарната компонента, туку и од бинар-

ната структура на функциите, утврдена уште од Владимир Пропп. Примерот со нашата новела не уверува дека двојната структура на функциите (како што е поставувањето на задача – решавање на истата), произлегува од принципот виртуелност кој, всушност, ја одредува нејзината расказност.

А, за оддалечените зависности меѓу елементите на текстот што генерираат заплети од подруг вид, ќе се осврнеме во делот што следи.

2.

Време на приказната и време на дискурсот

Согледувањата изнесени во првиот дел укажаа на категоријата време која овозможува преод од говорот кон фикцијата и која располага со два вида темпоралности, изразени во односот фабула – сиж. Станува збор за дистинкцијата време на приказната и време на дискурсот, за која нашата анализа ги прифати веќе посочените термилошки определби, *просјорен* и *линеарен ред*. Линеарниот ред беше она што се одвива во умот на читателот кога се реконструира плуридимензионалното време на приказната, што значи, настаните што се одвиваат истовремено, дискурсот ги поставува во следа, едни по други, *нарушувајќи ја* нивната *природна консекутивност*. Оттука произлезе и заклучокот дека односите меѓу елементите во текстот, зависат од редот и распоредот на истите. Сепак, остана фактот дека посложените форми на литературно раскажување содржат повеќе

од една приказна. Во таа смисла, не само што е битен распоредот меѓу елементите во секоја од нив, туку станува важен и *начинот* на кој тие се сврзуваат меѓу себе сочинувајќи единствена целина и запазувајќи ја естетската конструкција на делото.

Ако на ова го придодадеме и неизоставното прашање за обликувачката сила на времето, потребата од разложувањето на *време на приказната* и *време на дискурсот*, уште еднаш нè враќа кон поимите синтагматска и иманентна хронологија. За таа цел, повторно ќе ги цитираме теориските размислувања на Станко Ласиќ: „... во секоја приказна секогаш постојат две хронологии: синтагматската почнува од сегашноста, а иманентната, од крајната точка во минатото. *Иманентната хронологија е линеарна конструкција во која не настанува мешање на времето, зашто, движењето се одвива од крајната точка во минатото, кон крајната точка во иднината*“ и „...фабулативната синтагма никогаш не може да биде линеарна, зашто мора да почне од средината на бесконечниот шек и да содржи нужни ретроспективи (кои го објаснуваат почетокот) и телеолошки движења (кои го осмислуваат крајот). *Зашто нејзината шема секогаш е комплицирана*: во неа, линеарниот дијаграм се претвора во просторен (...) а дејствието осцилира внатре, во таа просторност“.⁷⁶

Како предмет на понатамошното истражување, ќе се осврнеме на новелата од Јан Потоцки, „Повеста за Тибалд де ла Жакиер и убавицата од

замокот Сомбр Рош“. Нејзиното сиже говори за следново:

Во градот Лион живее богатиот трговец Жак де ла Жакиер кој, поради својата беспрекорна чесност, ја стекнува титулата прв градски советник. Неговиот син, Тибалд де ла Жакиер – застапник во кралската гарда, познат како пијаница, богохулник и коцкар – е испратен во татковиот дом заради покајание.

Гозбата кај градскиот советник Де ла Жакиер, приредена во чест на синовото доаѓање, се претвора во голема пијанка. Младиот Тибалд, веќе добро поднапиен, се колне во името на ѓаволот дека никогаш нема да се промени. Следниот ден се повторува истото.

Решавајќи да запали свеќа за спас на душата на својот син, советникот Де ла Жакиер го претвртува кандилцето што гори пред олтарот. Сопствената неспретност ја толкува како лошо претскажување.

Истата вечер, Тибалд приредува гозба за своите пријатели. Пијанката продолжува и на улиците, но таа ноќ плоштадот е празен. Разочаран, но сепак добро загреан од виното, Тибалд ја изговара својата вообичаена заклетва: ќе му ги завешта на ѓаволот крвта и душата своја, ако овој му ја испрати неговата ќерка да ја обљуби!

Во тој миг, од соседната улица излегува млада жена; малото црнче што трча зад неа, со фенер во раката, одеднаш се сопнува и паѓа. Приоѓајќи ѝ на девојка со намера да ја запознае, Тибалд ја придружува до нејзиниот дом. Девојката ја започнува својата приказна:

⁷⁶ Stanko Lasić, op cit. 74 - 75.

Името ѝ е Орландина. Живее на Пиринеите во замокот Сомбр Рош, заедно со својата слугинка, приглува и речиси нема. Стариот слеп вратар само еднаш годишно ја отвора капијата на замокот за да го пропушти господинот кој доаѓа „да ѝ го милува подбрадокот“.

Секое утро, Орландина се огледува во големото огледало споредувајќи го своето разголено тело со телото на глумата прислужничка и замислува дека, од другата страна на огледалото, гледа девојка слична на себеси.

Еден ден, пајтонот на господинот што еднаш годишно го посетува замокот Сомбр Рош, ги носи Орландина и нејзината прислужничка на плоштадот Белкур, во кулата наспроти куќата од советникот Де ла Жакиер. На ова место од нејзиното раскажување, Тибалд се досетува дека во соседството навистина живеел некојси благородник, по име Де Сомбр Рош, кој, во својот замок, воспитувал млада девојка за која посакувал да се ожени. Свесен дека девојката е, всушност, дамата што стои пред него, Тибалд ѝ дозволува да раскажува.

Затворена во кулата, Орландина можела да види како на една забава во куќата отспротива, шестмина млади луѓе уживаат во меѓусебни милувања. Тие ја играле истата игра што ја играла таа пред нејзиното огледало, сè додека еден од нив не изјавил дека умее да сака подобро од другите и, за да го докаже тоа, предложил необична идеја.

Премолчувајќи го сознанието дека Орландина е сведок токму на забавата во неговата куќа, Тибалд го напрега вниманието и дознава дека истата вечер неа ја носат во куќата надвор од градот.

Кратко време пред нивната средба на плоштадот Белкур, Орландина доживува мала непријатност поради која црчето што тргнало со фенерот по неа, се препнало и паднало. Остатокот од приказната е познат.

Фасциниран од едноставноста на приказната Тибалд го започнува своето додворување, но Орландина го препознава во него младичот што се фалел во љубовта.

По вечерата во нејзината куќа, Орландина предлага необична идеја: да се огледуваат во големото огледало споредувајќи ги своите тела! Занесен од убавината на телото што го држи во своите раце, Тибалд чувствува како некој му зарива канџи во вратот и, наместо телото на Орландина, што во мигот посакува да го има, открива чудовишни облици. Престрашен, не стасува ни да викне зашто Луцифер веќе му го прережува грлото, со своите заби.

Наредниот ден неговото тело е пронајдено од селани и е однесено во градот. Несреќниот советник Де ла Жакиер го препознава во него својот син. Набргу потоа, исповедан и покаен од монахот-пустиник што исчезнува без трага, несреќниот Тибалд лежи мртов, со распетие во рацете.

Приложеново сиже предочува дејство кое започнува во минатото и кое посочува на историјата на главниот протагонист, поточно речено, на еден момент од животот на неговиот предок. Оваа дигресија како и останатите навраќања за кои зборува цитатот на Ласиќ, упатуваат на секвенци што немаат големо значење за одвивањето на дејст-

вото во новелата, за разлика од оние кои, всушност, ја *гради* приказната на истата. Во таа смисла е оправдано и нашето настојување, во овој момент од нашата анализа, иманентната хронологија да ѝ отстапи место на синтагматската која ќе ги предочи токму настаните битни за одвивањето на *фабулата*. Таа, имено, говори за следново:

На илосијадот Белкур, една темна ноќ, младиот развратник Тибалд де ла Жакиер, расположен и „во името на гаволои“, добро поднашан, среќава млада жена чија појава изнурнува одненадеж во ноќта. Решен да се забавува таа вечер, Тибалд ѝ приоѓа на дамата, со намера подобро да ја запознае. Не најлеснојќи го дојдошаниот разблуден и порочен живот, уштевувајќи ѝ учива понуда за помош, тој ја придружува убавацата до нејзиниот дом слушајќи ја, ипш, нејзината живојна приказна.

Истиаа вечер, во салониот од нејзината кука, двајцата млади уживаат во бојатаа вечера и, сакајќи што попријатно да ја поминаат ноќта, решаваат да ја играат онаа игра што младата убавица, заедно со својата прислужничка, ја играла во замокот Сомбр Рош: да ѝ споредуваат своите шела оледувајќи се во големо то огледало. Во мигот на занес, заслеен од убавините на женското шело, Тибалд чувствуваша болка – како да му зарива некој канџи во вратот – и, наместо шелото на Орландина што повторно посакува да го има, во своите раце распознава чудовишни облици. „Јас сум Луцифер!“ – извикува чудовишето и, не дојдувајќи

му да се соземе, со заби му го прејризува грлото.

Наредниот ден, речиси полумртво, неговото шело е пронајдено и е однесено во градои. Советничокот Де ла Жакиер одвај го препознава во него својот син кој, ишоведајќи ги своите дрвови, умира покаен, со расипањето во рацете, пред монахот-испшник што исчезнува без трага.

Ако ги споредиме сижето и *фабулата* на нашата новела, ќе уочиме извесни празнини кои се однесуваат на деталите од животот на двајцата протагонисти. Изнесена токму на овој начин, преку својата елементарна структура, а без деталите од сижето, новелата на Потоцки, се чини, останува недоречена, што значи едно грубо сведување на секоја новела на нејзината елементарна *фабула*, го доведува во прашање значењето на истата. Со други зборови, односите меѓу елементите, распрснати низ нејзината структура, во таков еден случај би останале недефинирани.

По однос на ова прашање, потребно е да се изнесе следнава констатација: секвенците што го понижуваат линеарното време на раскажувањето (како што може да се уочи во приложеното сижето) создаваат девијации, поточно речено, деформации во поглед на новелата и, на тој начин, го формираат плуридимензионалното време на приказната дистанцирајќи го притоа од времето на дискурсот. Токму во таа смисла и беше потртана веќе прифатената дистинкција меѓу *фабулата* и сижето. Каде не води ова согледување?

Ако исполнувањето на критериумот јукстапонираност и консекутивност, во новелата на Бокачо, покажа дека *нижењето* на наративните секвенци се наложи како основно за овој вид расказности, во кои *виријуелноста* е генеративен принцип, тогаш *вклопувањето* на елементарните секвенци, нè упати на уште еден важен момент во композициското организирање на текстот.

Како постапка во наративниот дискурс, вклопувањето иницира *субординирани елементи* чии односи на оддалечени зависности говорат за текстови генерирани од сопствениот крај, кои не можат да бидат именувани како линеарна низа од настани. Нивните заплети се нарекуваат *шелеоѓенейични* и постои мислењето дека ним треба да им се пристапи како на проблем на агенсите⁷⁷ кои, подложни на принципот *трансформација*, дисконтинуирано се откриваат низ целиот тек на раскажувањето.

Ако уште еднаш внимателно го прочитаеме сижето на новелата „Повеста за Тибалд де ла Жакиер и убавицата од замокот Сомбр Рош“, ќе уочиме, всушност, две фабули; диспозицијата на едната делумно ја изнесовме во прилог на елементарната конструкција на новелата, но станува очигледно дека во таква форма, таа не говори доволно, ниту за првиот, ниту за вториот протагонист. Во таа смисла, констатираме постоење на две приказни во книгата на Јан Потоцки, дадени под насловите „Повеста за Тибалд де ла Жакиер“

⁷⁷ L. J. Davis, op cit. 364.

и одделно – „Повеста на убавицата од замокот Сомбр Рош“⁷⁸.

Од друга страна пак, точките во кои се прекинува континуитетот на нарацијата упатуваат на една посложена структура која не може да се интерпретира со досегашните елементарни критериуми на анализа. Таа изискува утврдување на девијациите и реминисценциите кои налагаат новела да се третира, и како приказна, и како *дискурс*. Оттаму и потребата за симплификација на нејзината композиција. За таа цел, ќе ја изложиме диспозицијата на првата сижетна линија која го става акцентот на главниот протагонист и која ги содржи следниве пропозиции:

1. Тибалд се враќа во татковиот дом.
2. Приредува забави и пие во името на ѓаволот.
3. На плоштадот Белкур среќава млада жена.
4. Тибалд ги започнува своите додворувања.
5. Ја допраќа до нејзиниот дом.
6. Вечерта, во нејзината кука, ја обљубува, но таа смртно го ранува.
7. Тибалд се покажува и умира со распетие во рацете.

За разлика од првата, втората диспозиција го има предвид ликот Орландина и настаните што го одредуваат нејзиниот идентитет. Имено:

1. Средба меѓу Тибалд и Орландина на плоштадот Белкур.
2. Орландина ја раскажува својата животна приказна.

⁷⁸ Независно што двата наслова посочуваат на секој протагонист одделно, останува уверувањето дека нивните собитија се преплетуваат па, во таа смисла, нашата анализа ќе ја разгледува оваа новела како единствена целина.

3. Таа е „скришен“ сведок на забавата во една кука.
4. На вечерата во нејзиниот дом, Орландина го препознава Тибалда.
5. Предлага забава пред големите огледала и го разоткрива својот идентитет.
6. Орландина се претвора во Луцифер и го усмртува Тибалда.

Изложени на ваков начин, диспозициите предочуваат дека не станува збор за паралелен развој на настаните, туку за преплетување на две сижетни линии, раскажани од главниот наратор и од ликот Орландина. Вметнувањето нов глас во новелата, покрај гласот на основниот наратор, претставува, всушност, „пополнување на празнините“ од животот на вториот протагонист и упатува на уште еден вид нарација во новелата на Потоцки – нарација во самата приказна, што не е ништо друго ами прозен дискурс, вметнат во основната расказност.

Со други зборови, додека на *диегетичко* ниво од новелата се редат клучните настани (доаѓањето на Тибалд во татковата кука, средбата со Орландина, обљубувањето, неговата смрт), приказната раскажана од ликот Орландина спаѓа во редот на *хиподиегетичко* ниво и има, покрај другото, и експликативна функција по однос на наративниот текст во кој е вметната. Таа ги појаснува причините за средбата на ликовите на диегетичкото ниво а, истовремено, преку својата тематска функција, посочува и на мотивот „игра пред огледало“ кој се споменува неколкупати во текстот на новелата и кој упатува на *принципиот* аналогија. Како е остварено тоа?

Кажувајќи ја својата животна приказна, ликот Орландина го вели за себе следново:

„Таму одгледував некакви цвеќиња и тоа беше моето единствено задоволство. Се лажам, имав уште една невина забава. Тоа беше *големо* *што* *огледало* во кое се *огледував* *секое* *уиро* *што* *ке* *се* *разбудев*. *Мојата* *економка*, *што* *и* *така*, *доаѓаше* *расоблечена* *за* *да* *се* *огледува*, *а* *јас* *се* *забавував* *споредувајќи* *ја* *нејзината* *прилика* *со* *својата*. □ се препуштав на таа разонода и пред одењето на починак, кога мојата прислужничка веќе длабоко спиеше. Понекогаш замислував дека во огледалото гледам девојка, на возраст слична на мојата, која одговара на моите движења и која ги дели чувствата со мене. *Што* *во* *се* *предава* *на* *измамата*, *се* *во* *се* *ме* *забавуваше* *и* *грајата*...“;

„Тогаш, спроти мојот прозорец, здогледав друг, а низ него – силно осветлена соба во која седеа три млади девојки и тројца младичи со незамислива убавина. Тие пееја, пиеја и се смееја умилкувајќи им се на девојките, милувајќи им го дури и подбрадокот, но со израз на лицето инаков од оној што го имаше господинот од Сомбр Рош кој доаѓаше во нашиот замок само заради тоа. Згора на сè, *девојките* *и* *младичите* *зайочнаа* *да* *се* *соблекуваат*, *во* *лека*, *онака* *како* *што* *јас* *обично* *го* *правев* *тоа*, *навечер*, *пред* *огледалото*. *Го* *правев* *тоа* *на* *висока* *како* *мене*, *а* *не* *како* *мојата* *стаара* *чуварка*...“.

„Ми падна на ум една мисла – зборуваше понатаму – *Го* *гледаше* *ли* *ова* *големо* *огледало*? *Ајде* *да* *се* *огледуваме* *во* *него*, *онака* *како* *што* *го*

йравев йѡа јас, некоѣаш, во замокоѣ Сомбр Рош. Тоѣаш се забавував сѡредувајќи ја йриликаѣа на својаѣа чуварка со мојаѣа, сеѣа би сакала да видам каква разлика йосѣои меѣу мене и вас.⁷⁹

Врз основа на овие извадоци можеме да заклучиме дека, во новелата на Потоцки, споменатиов мотив прави „огледало“ од хиподиегетичкото а, истовремено, и редупликација на диегетичкото ниво, така што истиот, во теоријата на литературата, е познат како *mise en abyme* или „еквивалент на нешто во раскажувачката фикција“, што може да се сфати и како „транспозиција на темата на делото на ниво на карактери“.⁸⁰ Во новелата на Потоцки тоа преминување од едно на друго наративно ниво, е остварено преку свртување на вниманието на читателот врз категоријата *асѣекѣи* на раскажување.

Но пред да дадеме конечен заклучок, ќе констатираме дека со примерите од нашата новела, го илустриравме поимот *сѣираѣификација* на линеарното раскажување и се обидовме да покажеме дека функциите и односите меѣу функциите, кои навидум немаат допирни точки во синтагматската хронологија, всушност, се наоѓаат во однос на субординација. А *йринциѣои* *аналоѣија* што го откривме во текстот на новелата, сам по себе зборува за улогата што оваа синтаксичка фигура ја добива при метафоризацијата на даденото сиже во фабула.

⁷⁹ Јан Потоцки, *Рукоѣис наѣен у Сараѣоси I*, Београд, 1988, 132; 134; 136. (курзивот мој)

⁸⁰ Shlomith Rimmon-Kenan, „Naracija: razine i glasovi“ (*Uvod u naratologiju*, Zagreb, 1987, 88).

Појавносѣи и сушносѣи

Основната приказна – онаа од диегетичкото ниво – е раскажана на еден класичен начин со кој се дознаваат мислите и тајните желби на ликовите или, со други зборови, се работи за случај кога нараторот знае повеќе од ликовите. Овој вид раскажување е наречен *визија одзади* и ние можеме да го илустрираме со следниве примери од новелата на Потоцки:

„Сиромашкиот татко, измачен од тагата, реши да му се обрати на својот заштитник св. Јаков и на олтарот да му запали свеќа од десет ливри, украсена со по два златни прстена од по пет марки. Токму кога посака да ја прицврсти свеќата, случајно го преврте сребреното кандило што гореше пред светиот олтар. Советникот ја беше порачал свеќата за нешто друго, но бидејќи сметаше дека покајувањето на неговиот син е најважно од сѣ, со радост ја направи таа жртва, но откако ги виде на земја свеќата и превртеното кандило, помисли дека е тоа некое несреќно претскажување, па побрза да се врати дома...“

„На ова место Тибалд го напругна своето внимание, зашто, во неговото соседство навистина живееше благородник по име Де Сомбр Рош, кој важеше за необично љубоморен човек. Веќе неколкупати се расфрлаше пред Тибалда дека ќе му докаже како е можно да се има верна жена и му раскажуваше дека во својот замок воспитува симпатична девојка со која планира да се ожени само за да ја потврди вистинитоста на своите зборови. Младиот Тибалд, сѣ до овој момент, не

беше свесен за тоа дека девојката се наоѓа во Лион и многу се израдува кога конечно му падна в раце...“⁸¹

Од друга страна пак, приказната која спаѓа во редот на хиподиегетичкото ниво одговара на визијата со, поточно на една друга форма на раскажување, според која нараторот знае исто колку и ликот кому му допушта да ја води приказната. Што се однесува, пак, на нашата новела, тоа е моментот кога наратијата преоѓа од трето во прво лице. Имено:

„Младата девојка отпрвин се колебаше, но набргу се осоколи и започна со овие зборови:

Повесија на убавицата од замокот Сомбр Рош

Се викам Орландина, така барем ме викаа оние неколкумина кои, заедно со мене, живеаа на Пиринеите во замокот Сомбр Рош. Таму не можев да видам ни едно човечко суштество, освен мојата економка, глумата прислужничка, која толку пелтечеше што можеше дури и да се смета за нема, како и стариот слеп портир.

Портирот немаше многу работа зашто само еднаш годишно ја отвораше капијата и тоа само за господинот кој доаѓаше да ми го милува подбрадокот и да разговара со мојата економка на бискајско наречје, кое јас воопшто не го разбирав...“⁸²

Но, ако ја деметафоризираме фабулата на новелата нарушувајќи ја природната консекутивност на настаните, вметнувањата на гласот на нараторот во свеста на главниот протагонист, како

⁸¹ Јан Потоцки, *op. cit.* 129, 133.

⁸² Исто, стр. 131.

и повеста на женскиот лик која изобилува со реминисценции и ретроспективи, ќе укажат на фактот дека нам не ни е толку важна природата на настаните во новелата (освен ако не правиме истражувања по однос на жанрот и на законитостите што го одредуваат), нас нè занимаат односите што тие ги воспоставуваат следејќи ги законите на „естетичката конструкција“. Како го толкува ова становиште нашата анализа?

Кога веќе станува збор за нашата перцепција по однос на настаните во новелата, треба да кажеме дека таа, всушност, не е непосредна; ние уочуваме настани што се веќе уочени од страна на раскажувачот како релација меѓу него и другите ликови во новелата. Со други зборови, односот помеѓу „јас“ (во дискурсот) и „тој“ (во приказната), упатува на видот раскажувања во кои поимот *фокализација*, не само што ќе ги опфати субјектот и објектот на гледањето, туку и гледиштето кое отвора уште една инстанција – кој гледа во приказната. Така, во зависност од положбата на субјектот во текстот, од една страна имаме *некој што гледа*, а од друга – *објектот на гледање*. Кажано, пак, со зборовите на Мике Бал, мешање на инстанциите „оној кој гледа“ и „оној кој зборува“ не е допуштено, зашто, дистинкцијата по однос на ова прашање е очигледна а истовремено и потврдена во формите за кои говоревме понапред.

Видовме дека првиот дел од новелата на Потоцки ја открива, всушност, релацијата на доминација на нараторот по однос на ликот. Што се однесува, пак, до моментот кога нараторот се

изедначува со еден од ликовите, заклучивме дека таа постапка најде своја илустрација во вториот дел од новелата – монолот на Орландина. Ако ова го поврземе со претпоставката дека станува збор за еден настан, виден и раскажан, како од аспект на нараторот така и од аспект на ликот, нашето внимание ќе се насочи кон предметот на перцепцијата и ние ќе уочиме двојност во односите меѓу ликовите. Таа двојност меѓу *рамништите* изглед и *високоинско* *рамниште* ја има предвид перцепцијата на самите ликови. Како е остварено тоа во новелата?

Пред да го појасниме ова, можеме да го констатираме следново: во поглед на рамништето на сушноста, повеста за ликот Тибалд де ла Жакиер, изнесена од страна на нараторот, би изгледала нецелосна без повеста на ликот Орландина, која одговара на едно друго рамниште – појавност по однос на ликовите во новелата, зашто, од аспект на омнисцентниот раскажувач, претставата за неа би останала недосегната. Со други зборови, стрикното раслојување на композициско-фабулативната рамка на прозниот дискурс, ги запоставува информантите карактеристични за двајцата протагонисти и го нарушува фабулативното богатство на новелата. Тоа може да доведе и до промена на концепцијата, значајна за суштината на приказната. Од таа причина, фактот за двете рамништа во новелата, налага примена на извесни лингвистички термини во процесот на нашата анализа. Станува збор за поимите *тема* и *рема*, чија природа е од суштинска важност за новелата, па оттаму дефинирањето на вториот дел – „По-

веста на убавицата од замокот Сомбр Рош“ ќе претставува *сџав* кој ќе дејствува рестриктивно по однос на вториот дел – „Повеста за Тибалд де ла Жакиер“, кого го откриваме како *тема* во истоимената новела.

Имајќи го сево ова предвид, мораме да го кажеме и следново: ако се усвои претпоставката според која, *за постојењето на еден расказ се појавуваат пропозиции од полемичка природа*, тогаш, врз основа на односот меѓу двете рамништа, кој не е ништо помалку од *конфликтен*, ќе биде затгнат клучниот услов за вториот вид расказност.

Улогата на конфликтот во „хомологискиот модел“

За да ја докажеме оваа претпоставка потребно е најнапред да установиме една наративна граматика или, подобро, соодветен интерпретативен модел кој ќе ги задоволи критериумите на вториот вид расказност, а потоа да ја одредиме полемичката природа на перформансата која ќе ја понесе семантичката тежина на фабулата.

Ако се сообразиме со теориите кои го сметаат за најважно дефинирањето на природите од базата, тогаш нашата анализа ќе ги одреди, прво, фундаменталните односи во структурата на делото, и тоа преку нивните основни предикати. Заедно со своите опоненти, тие се групираат околу трите фундаментални оски: *желба*, *комуникација* и *искушение*.

Прирокот *сака*, чија опозиција е содржана во латентниот глагол *мрази*, го откриваме во не-

говата екстериоризација *јосакува*, и тоа кај оние пропозиции што го формираат синтагматскиот јазол на новелата кој упатува на драмски заплет. Тој се појавува во вид на *судир* меѓу две антитетички сили, од кои едната ја симболизира немоќта на индивидуата а другата семоќта на фаволот, во сите негови форми (порок, зло, невера). Со други зборови, *конфликтот* меѓу двете опонентни сили ја конституира основната наративна рамка, а ние констатираме дека на таа фабулативна синтагма ѝ одговара соодветна актантна парадигма со еден актантен пар, во кој, како доминантен, се јавува антагонистот. Но, најнапред, да ги поставиме актантите во извесен однос, генериран од правилото на дејството, засновано врз оската на желбата:

Ако Тибалд ја љосакува Орландина на рамништите на сушностиа, љоѓаш љој е љосакуван од неа на рамништите на љојавиџа! Оваа перформанса ја содржи пасивната преобразба на активниот прирок љосакува, насочен кон објектот на желбата, и изразува дејство, еротско по природа, и дејство кое зема изглед на еротско. Поинаку кажано, ова правило ја потврдува веќе постоечката опозиција меѓу суштината и изгледот, меѓу вис-тинското и појавното чувство во новелата.

Од друга страна пак, оската на комуникацијата ја отвора глаголот *се доверува* кој во комбинација со основниот глагол од оската на желбата, формира ново правило според кое: *Орландина му се доверува на Тибалд додека овој не стигне наситојчив во својата љубовна желба!* Наклоноста здобиена преку лажната наивност во поглед на довербата стекната кај Тибалд, Орландина ја

остварува со *прикривање* на својата вистинска природа, што е рамно на травестирање за кое главниот протагонист станува свесен дури на крајот. Овој момент го отвора прашањето за *преобразбата на ликови*, предизвикана од промената на функцијата кај дејствителот кој, од предмет на една пропозиција, преоѓа во подмет на дејството, опишано од прирокот на базата.

Од таа причина, односите означени со генеричкото име на *учеснoвиo*, ја формираат оската на искушението и го формулираат следново правило: *Ако Тибалд се снeкне со свеснo за еднаквoснo на иденнннннннн Орландина - Луцифер, нoј кe дејснoвува нрoннв Орландина!* Фактот дека појавноста на ликовите не се совпаѓа нужно со нивната сушност, па дури и ѝ противречи во многу случаи, упатува на постапката *нрaвеснoнрaнe* со која антагонистот настојува да ја оствари целта – да го потчини и да го казни главниот протагонист. Со други зборови, се работи за намерата да се нарушат постоечките односи на општествениот закон во новелата, а тоа не е ништо друго туку *конфликтнo*! Како е реализирано ова?

За да ги одредиме клучните линии на раскажувањето во нашата новела, применивме неколку *правила на дејство*. Видовме дека тие правила го управуваат животот во фиктивниот свет на новелата и, како краен резултат, ги пропишуваат новите односи што треба да бидат воспоставени: уважување на вредностите што ги налага моралот на едно христијанско општество – почитување на доблестите! Што се однесува, пак, до прашањето за идеолошката димензија на новела-

та која ја зафаќа трансформацијата на ликот Тибалд де ла Жакиер, поточно неговата преобразба од богохулник во верник, може да се каже дека таа се остварува преку *циркулацијата на вредностите во системот* кои, во случајот на нашата новела, се изразени преку моралните категории доблест и верба. Нивното нарушување нужно изискува казна која резултира со *покајание на јунакот*, како морално мото на новелата!

Досегашните пропозиции ги користевме за дефинирање на правилата и односите во новелата, но факт е дека логичките операции содржани во нејзината внатрешна структура, не можеа да добијат своја антропоморфна димензија без глаголот *прави*, ниту, пак, ќе можеа да бидат специфицирани природите од базата, сврзани со дејствителите на новелата, доколку не постоеше тој перформатив кој, всушност, ја операционализира категоријата антропоморфност. За таа цел, ќе ја откриеме клучната перформанса: *Тибалд сака да ја обљуби Орландина и Орландина знае дека Тибалд сака да ја обљуби*. Таа е комплекс од две пропозиции чија полемичка природа ја формира интригата во новелата.

Ако по сево ова, повторно се навратиме на прашањето за консекутивност на настаните во новелата, поточно ако се обидеме да ја симплифицираме расказноста сведувајќи ја до хоризонтален шематски приказ на нејзините клучни пропозиции, *вертикалноста* чиишто читање на базичните елементи, според мислењето на Клод Леви-Строс, ќе *превртат* парадиџмата на нивната *синтагматска проекција*. Таа парадиџма, не е ништо дру-

го туку самото раскажување, поточно неговата значливост. Во прилог на ова тврдење, анализите што ги прави Цветан Тодоров, со помош на хомологискиот модел, ја даваат упростената шема на таа хомологија која гласи $A : B :: a : b$.⁸³ Во неа, преку меѓусебната корелација, актантите, го изразуваат својот базичен однос. Накусо, *конфликтот* меѓу двете антитетички сили, кои се лице и опачина на една фабулативна целина, генерира расказност чии наративни симболи ја изразуваат вечната опозиција меѓу сушноста и појавата.

Заклучок

Врз основа на досега изложените ставови, ќе го кажеме и следново: тезата – за *улогата на модалностите во расказноста* – елаборирана во оваа студија, ја наложи потребата од рedefинирање на некои поими. Со тоа требаше да се избегне индуктивноста во постапката и да се утврдат правилата, неопходни за уредување на одредени видови дискурс. Заклучоците што произлегоа од оваа анализа стекнаа природа на *ипреси* само по однос на два вида текстови од мноштвото расказности. Од друга страна пак, критериумите што ги одредија моделите на нашата анализа, беа засновани

⁸³ Применувајќи го хомологискиот модел во анализата на делото *Ојасни врски* од Лакло, Цветан Тодоров, на едно место од својата експертиза, го вели следново: „Треба да се читаат, ... хоризонталните линии кои го претставуваат синтагматскиот аспект на раскажувањето. Потоа треба да се споредат дадените пропозиции по вертикала (во иста колона, се претполага дека се парадигматски) и да се бара нивниот заеднички именител“. Цветан Тодоров, *Категории на литературното раскажување*, превод на Атанас Вангелов; фонд на Филолошкиот факултет во Скопје.

врз досегашните согледувања во рамките на наратологијата и се однесуваа на законите кои ги одредуваат принципите на фабулата во расказниот свет. Едниот модел ги задоволи правилата што произлегоа од *виртуелноста* како доминантен принцип во градењето на приказната, додека другиот модел ја најде својата примена во интерпретацијата на вториот вид расказност, генериран од *конфликтот*. По тој повод, оваа анализа укажува дека нарушувањето на временската последователност (карактеристична за новелата „Цилета од Нербон“), потекнува од потребата за поинаков вид расказност, генериран од една друга модална категорија која се појави како доминантен принцип во новелата „Повеста за Тибалд де ла Жакиер и убавицата од замокот Сомбр Рош“. Со други зборови, таа покажа дека секое раскажување е конструкција од специфични правила и односи, репрезентативни по однос на нивните расказности.

Сепак, на крајот сме должни да го кажеме и ова: секој текст содржи нужен минимум *виртуелност* и *конфликт* како неопходен услов за одвивање на раскажувањето. Во зависност од доминацијата на овие категории, расказноста можеме да ја дефинираме како референцијален текст со временска димензија во која владеат специфични синтаксички фигури.

Околу една семиологија на ликот

Да се направи анализа на еден литературен дискурс значи: 1. да се изврши испитување на неговите рамништа; 2. да се насочи вниманието врз секое рамниште посебно; 3. во секое од нив да се откријат составните делови; 4. да се определат односите во кои влегуваат тие делови (единици); 5. да се утврди нивната дистрибуција (т.е. да се распоредат истите по систем на хиерархија); 6. да се определат нивните дистинктивни својства.

Со оглед на фактот дека *семите* (најмали единици кои имаат свое значење) се финалната точка на анализата, останува да се определи *аспектот* од кој ќе се врши таа анализа. Ако интересот се насочи врз пертинентните односи на семите, целта ќе бидат предикатите, а аспектот синтаксички. Доколку интересот на анализата е насочен врз импертинентните односи на семите (кои немаат допирни точки), целта ќе бидат мотивите, а аспектот парадигматски.

Според А. Ж. Гремас, опозицијата статичност – динамичност содржана во предикатите, т.е. доминацијата на статичните или динамичните семи во самите предикати, дава информација за тоа дали станува збор за *состојба* или *дејствија* сврзани со актантите. Едните постојат како даденос-

ти, а другите се јавуваат во одредена ситуација навестувајќи зародиш.

Ролан Барт ја презел опозицијата во самите мотиви (сврзувачки и слободни – Томашевски) и дефинирал *функции* и *индекси*. Според него, функциите се дистрибутивни единици, а индексите – интегративни единици; функциите ја образуваат динамиката, а индексите – статиката на раскажувањето.

Ако се вратиме на почетната пропозиција, во која се кажува дека анализата започнува со разбивањето на литературниот дискурс на рамништа, одредувањето на двете нивоа: структурното и текстовното ќе ја задоволи првата етапа.

Но, предмет на оваа анализа ќе биде структурното (апстрактно) ниво и тоа од семантички и „стематски“ аспект. Тоа е, всушност, втората етапа.

Третата, се состои во откривање на составните делови: а *propos*, анализата е насочена врз двете групи структурни единици (интегративни и дистрибутивни), а предмет на интерес ќе биде расказот *Синови* од Владо Малески.⁸⁴ Со оглед на тоа дека се работи за психолошки расказ, приоритет им даваме на интегративните единици.

Природата на интегративните единици е семантичка. Тие ја образуваат статиката на раскажувањето и упатуваат на ликот во нарацијата. Оваа класа единици ги подразбира сите *индекси*. Нив ги разложуваме на: *индиции* (упатуваат на некои карактерни особини, чувства, на некоја ат-

⁸⁴ Расказот има две сюжетни линии. Се ограничуваме на една заради „економичност“. Владо Малески, *Војнаџа, луѓе, војнаџа*, Култура, Скопје, 1976, (94 - 124).

мосфера, философија) и *информанџии* (служат за идентификација и одредување во време и во простор).⁸⁵ Ако се има предвид фактот дека овие единици не се однесуваат на некој довршен чин, туку на ликот како „дисконтинуирана морфема“, тогаш станува јасно дека тие, всушност, се однесуваат на еден дифузен поим, неопходен за значењето на расказот.

Со други зборови, информантите и индициите упатуваат кон некое означено, имплицираат метафорички односи и одговараат на известувањата што ги добиваме преку глаголот „е“. Имено:

а) Информантите се такви единици кои имаат значење што не подлежи на промена. Таа семантичка стабилност ја овозможува врската меѓу дискурсот и стварноста.

Во расказот *Синови* од В. Малески, нив ги делиме на информанти за:

- | | |
|------------------------------|--|
| време: | „...во кечерините на четириесет-ипрвата“ - стр. 97 |
| | „...една пролетерска револуција се крева, чиста борба се води - „Вот и Варшави, там легиони“...само напред за смртта на фашизмот...“ - стр. 97 |
| | „Летото во 1942 година не можев ни да си претставам колку тажна есен ќе доживеам“. - стр. 113 |
| места:
(географски поими) | „Од Прилепско до Битолско луѓето со недели ништо друго не збореле...“ - стр. 104 |

⁸⁵ Rolan Bart, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 47 - 78.

- „Подоцна узнав дека и Панда се за-солнила во Мажучишта“. - стр. 106
- „Еден рафал како да пролази низ Битолските улици, или Пелагонија ја пролази рафалот“. - стр. 110
- „Ете какви шутраци сме имале во Македонијава“. - стр. 115
- „Мајка ја интернираа во Бугарија. Некни узнав... Во Прилеп, во затворот узнав...“ - стр. 117
- објекти: „Участокот е под Саат-кулата. Сум идеал во Мал безистен да им продавам стока“. - стр. 98
- „Не е затвор - рече селанецот - учас-ток е. Прв учасок“. - стр. 98
- лични имиња: „Фадеев, Левинсон, Бајрамче, Хит-лер, Коле Петровски, Костадин Пет-ровски, Стојанка, Војдин, Аргалев-ци, Панда“
- имиња на книги: „Не им се вдало на сите да го прочи-таат *Како се калеше челикот*, близу до умот“.
- „И *Разгроз* сум го читал“. - стр. 102

б) Индициите овозможуваат идентитет и стабилност на структурната единица на текстот (ликот), која не е нужно антропоморфна и која ги фокусира индициите распрснати низ дискурсот, а својата полна вредност ја добива на крајот од раскажувањето.

Ако се тргне од премисата дека нема расказ без *раскажувач*, се јавува потребата од *гледна точка*, или анализа од аспект на погледи.

При читањето на расказот се наметна соз-

нанието дека индициите не известуваат за *она што е забележано* и за *оној што забележува*. Затоа Хенри Џејмс го вовел поимот *осветлиител* (тие што забележуваат), мислејќи на свеста на ликот и на осветлената слика во таа свест. Според Едел: „...осветлувањето на ситуациите и личнос-тите со помош на една или повеќе свести, Џејмс ја нарекол *точка на гледање*“.⁸⁶ Ако го имаме предвид и ставот од *Поетика* на Цветан Тодор-ров: „два различни погледа на еден ист факт да-ваат два различни факта“,⁸⁷ следува дека за нас ќе биде при-марен оној поглед кој е доминантен во книгата.

Расказот *Синови* од Владо Малески го по-нуди следново разграничување на индициите:

I. Индиции кои потекнуваат од ликот-рас-кажувач,

II. Индиции кои потекнуваат од други ликови. Првата група индиции ја наложува следна-ва поделба:

A. Индиции кои потекнуваат од ликот-рас-кажувач и кои се однесуваат на други ликови,

B. Индиции кои се рефлектираат од атмо-сферата и се конвергираат во самиот него (рет-роградни индиции).

Без оглед на гледната точка, може да се прифати следнава класификација⁸⁸:

1. Психизми: а) морализми, б) афектизми,

⁸⁶ Leon Edel, *Psihološki roman* (1900 - 1950), Beograd, Kultura, 1960 (glava III, „Tačka gledišta“, 30).

⁸⁷ Цветан Тодоров, *Поетика*, Наша книга, Скопје, 1991, 64.

⁸⁸ Како индикативна во овој случај се наметна класификацијата од книгата на Атанас Вангелов, *Преиспити на Божин Павловски*, Македонска книга, Скопје, 1992.

в) интелектуализми (степен на сфаќање на настаните)

2. Перцепции

Фактот дека подметот на искажувањето не е ист со подметот на искажаното, нè води кон изделување на уште два лика од расказот *Синови*: ликот Коле Петровски и контрабандистот.

I. А. 1. Психизми од гледна точка на ликот-раскажувач кои се однесуваат на други ликови:

„Коле сполучил, незабележано да избега во црневината. Ноќта го криела сè до куќата на Панда. Пилиња играле во него, зурли пиштеле во ушите, песни свонеле во душата кога се потсегнал за да погледне во прозорецот: отаде стаклото ламбено светло ја соголило Панда, била во комбине, но тоа исто му се фаќа, бабнатините биле уште по на видело отколку во слепен фустан, комбинето ја правело погола од гола, му се усвитил мозокот, толку бидува!“ - стр. 108

„Пресвиснал Коле Петровски, трговскиот помошник:

Бившиот другар, бившиот послушен-добар-безропотен затвореник-слободник. Пресвиснал зашто сега сосем му се отвориле очите. Дури сега! Отсекогаш нешто како да му велело дека е Панда нечасничав, нешто му велело но тој не сакал да знае...“ (стр. 108)

I. Б. 1. Психизми од гледна точка на ликот-раскажувач (ретроградни):

„Самиот збор е страшен. Тие беа пострашни од зборот...и сите лачеа злост од еднаквите очи.“ - стр.94

„Таванот испопука како човечка кожа од студови над сите гласови и над сите шумови се извиши рамномерно ждрингање на тешки вериги. Тоа и беше најстравотното нешто“. - стр. 96

„...И наеднаш жал ми се насобра во срцето. Жалта беше заради една проклета усета, трипати проклета да биде! усета за партизановата судбина: за крајот негов бргошен...“ - стр. 98

„душата ми светеше како острица на меч. И чудесен покој почувствував“. - стр. 98

„Некоја чудна тага ме натлачи сиот. Летото во 1942 година не можев ни да си претставам колку тажна есен ќе доживеам... Не заради лисјата што паѓаа под окупирани стебла. Не! Заради Коле Петровски...“ - стр. 113

„Не можам повеќе да издржам: чувствувам како ми се тенчат нервите: ќе се испокинат, ѓаволот да ги земе, трошки ќе се сторат нервите: не можам да слушам ни врева, ни тишина, ни песна, ни плачење! Што ќе стане со мене? Дваесетти ден во ковчегот, дваесетти ден без дишење“. - стр. 121

I. Б.

1. а) Психизми - морализми:

„Дотогаш немав видено партизан, ако не го сметам оној од мојата вообразба што го создадов читајќи го *Разгром* од Фадеев... Се викаше чудно: Левинсон, беше командир на црвен одред и сиот искубан од овоземните слабости што му ги дал писателот. Јас го искубав своерачно и своемислено. И така, мојот Левинсон не сакаше да знае за разгроми, ни за колебања, ни за уплав, а лебам, тој не љубеше жена - никакви љубови,

никакви смешни голиштарски издиви: се војува брате и другар мој, една пролетерска револуција се крева, чиста борба се води - ... - ни педа назад, само напред за смртта на фашизмот..." - стр. 96-97

„Но, јас веќе барав оправдување за него... Има човечка слабост, си велев. Секој човек има по нешто“ - стр. 102

„Чинам и солзи му го овлажија потемнетото лице. Ако солзи, си реков. Подобро солзи отколку лиги“ - стр. 112

„Да си седеше во затворот, да го чекаше крајот на војната (сите војни имаат крај), ќе си излезеше со чест пред другарите, за јуначиште ќе го сметаа, никој не ќе знаеше какви стравови живеел, а вака... Цар далеку, бог високо... значи, орото треба да се доигра штом си се фатил..." - стр. 108

1. б) Психизми - афектизми:

„Јас срипав, го зграпчив за белезиците и го довлечкав до сидот. И не дотраав:

- Лигавец! - реков - Бери си го умот! И засрами се еднаш! - А друго сакав да му кажам. Што? не знам“ - стр. 112

1. в) Психизми - интелектуализми:

„Ми требаше Фадеев, многу ми требаше, важно беше и го повикав. Уште зборот не доречен тој се најде во собичето како духот од Аладиновото ламбиче. Го помолив да ми го очовечи Левинсона, да го направи онаков каков што си бил... На Фадеевиот Левинсон јас му придадов уште пресметување сам со себе, топење од срам и

страв од смрт, зашто сонот не е јаве, си реков со умот. Во тутуносаните испаренија неочекувано како да прелета сенката на еден трет Левинсон: не оној од книгата, и не оној од мојата усвитена вообразба“ - стр. 102 - 103

II. Б. 1. Психизми од гледна точка на други ликови

- Гледна точка на контрабандистот

1. а) Психизми - морализми:

„Само контрабандистот не се помрдна. Ја искриви устата како да му се слошило и исцеди: - Ако е за умирање умри, брате, човечки! - Никој не го запре едноокиот. Ни јас не го запрев. Зашто сите ние повтивме токму тоа да му го кажеме“ - стр. 111

1. б) Психизми - афектизми:

„Има ли власт! Власт бараш мајкин сине, власт ти затребала, а?... Зајак што повтел да се објуначи! Да си седеше дома, ти човечуле низа едно, да си се топлеше пикнат во копаните на женчето твое, костени да си печеше, сенки да си крчкаше... ... тоа било за тебе, а не војување! Ха, ха, ха!“ - стр. 101

1. в) Психизми - интелектуализми:

„...Ете какви шутраци сме имале во Македонијава. Требало во затвор да влезеш за да разбереш какви сè луѓе имале лице да живеат меѓу чесници каков што сум јас, на пример. Се смееш гледам. Ти што божем не знаеш зошто те здру-

жиле со нас, се смееш. Јас за себе си знам: конт-
рабанда и ... точка. Знам и кажувам. За тебе е тоа
нечесна работа, не? Доообро! А кажи ми ти мене,
што е чесно денес? И која трговија била чесна?
Човек може и контрабандист да биде, а пак да ос-
тане човек!“ - стр. 115

- Гледна точка на ликот Коле

1. а) Психизми - морализми:

„Ами ако човек не е крив? Ако само така,
случајно, како мене, некој непрокопцаник го зав-
лекол? Зарем за тоа стрелање? Нема ли прошка?
Не, не може така, без суд... Та има ли власт во оваа
земја?“ - стр. 100

1. б) Психизми - афектизми:

„Умот ми леташе пред-неа-по-неа-во-неа, ко-
сата ми ја креваше простум, да речам, и тогаш... ни
басми гледав, ни аршини, ни Аргилевци...“ - стр. 106

„Како да истраеш десет цели долги години
еееј! Не робијата, неа ќе ја издржев некако, но
годините без Панда не се трпеа, како тагата на
младоста пуста што не се трпи, дојде таа еднаш
на видовиште... Рече: „Не те чекам десет години...“
Мене змија ме касна, сабјата ме пресече“. - стр.
107

1. в) Психизми - интелектуализми:

„Како да ти кажам... Отпрвин се уплашив... од
свездите на капите. Комунизам, знаеш веќе. Кога ги
видов срцето ми застава: за црвена свезда можеш
смрт да си заработиш. Како ништо! А таму најмалку

се мисли и зборува за смртта. Тоа е најчудното. Се
мисли и се зборува за животот...“ - стр. 110

„— Срамота велиш. А животот? А куршу-
мот? Да не дишам, да не гледам свет и во светот
луѓе, да лежам гнил трупец... тоа не е срамота се
разбира. Што има умрениот, простреланиот од
срамота и несрамота? Ништо“. - стр. 118 - 119

„Онеме, а? Значи разбра. Така треба, да
разбереш. И сите да разберат; животот не се дава
туку така!“ - стр. 119

1.А.2. Перцепции од гледна точка на ликот-рас-
кажувач кои се однесуваат на други ликови:

„...очите му играа во ритамот на стравот.
Бев изненаден, кога ги видов очите, поразен бев
зашто узнав најпосле: окованиот не се преправа-
ше: во малите кафеави очи се беше вкочила смрт-
та: стравот ја вколчил во очите“. - стр. 100

„Таква беше есента во 1942 година. Во таа
најстрашна есен на светот имаше и улоглави и се-
какви души: разбудени, болничави, прездравени
и чкунки од души имаше и безбрежни што можеа
сиот свет да го приберат и пак место да остане за
уште светови. Велам: секакви души имаше во
стравотната есен. Една улоглава душа ползеше
покрај мене, опрен на сидот под заштитеното про-
зорче“. - стр. 102

„Тој го збрчка челото, како силно да го за-
боле нешто - така го збрчка челото, потоа пос-
лушно ја ведна главата и молкна. Чинам и солзи
му го овлажија потемнетото лице“. - стр. 112

„Коле беше свиткан во клопец, одвреме
навреме се втреснуваше, ми се чинеше зошто му

го слушнав бубтањето на срцето. Знаев не спие а мирува само за да не го сетам, да не прозборам нешто. Втресовите се повторуваа по секој чекор што ќе го чуеше отаде железната врата. Тогаш тој не дишеше“. - стр. 113

Но да се вратиме на нашата анализа. Четвртата етапа го отвора прашањето за функционалната комбинаторика. Дали информантите и индициите можат слободно да се комбинираат?

Пример за слободна комбинација (од индиции кои носат информации за статус и индиции кои носат информации за карактер) е портретот. Фактот дека раскажувањето постои како резултат на мешање на *времето* (функциите) и *логиката* (информантите, индициите и катализите), говори за амбивалентност во наративната синтакса.⁸⁹ Конкретно, во психолошките раскази и романи постои изразена тенденција на фокусирање на хронологијата, во една атемпорална точка, ликот во расказот.

Модерната теорија го застапува мислењето дека ликот не е психолошка суштина погодна за класирање. Наспроти тезата на Аристотел, дека ликовите се секундарни и дека можат да постојат приказни без ликови („карактери“), структуралната анализа зазема становиште со кое тврди: не-

⁸⁹ Времето, т.е. *функциите* во наративаната синтакса упатуваат кон некоја операција, имплицираат метонимиски односи и одговараат на глаголот *йрави*. Функциите во наративната ја образнуваат сижето.

Логиката ја буди семантичката тензија на дискурсот и ги образува ликовите. Наративната логика го објаснува наративното време.

ма раскажување без ликови-дејствители. Тие не се опишуваат и класираат со терминот „лично-сти“, затоа што не се психолошки суштини. Ликот не е „суштество“, туку учесник, смета Бреммон, тој е *активни*, според терминологијата на Гремас, кој опфаќа суштества или предмети кои учествуваат во некој процес, изразен преку глаголот. Затоа Гремас е на мислење дека ликовите треба да се опишат, не според тоа што тие *йрејс-сивуваат* (се) во раскажувањето, ами според тоа што тие *йраваат* во него. Оттаму и името актанти.⁹⁰

Разликата меѓу актантите и ликовите е разлика направена врз база на разграничувањето на структурата, на длабинска и на површинска. Додека *ликовите* (површинска структура) можат да се одредуваат како психолошки карактери, *активните* (длабинска структура) се одредуваат како драмски функции. Во литературниот текст постојат ликови *in absentia*, па дури и апстрактни ликови на кои може да им се припише некоја функција. Тие обично стануваат (како што ќе се види во натамошната експликација на расказот кој е предмет на оваа анализа), предмет на желбата на субјектот.

За да може практично да се примени актантната матрица на Гремас, потребно е да се изделат двата клучни актанта, односно, да се определат местото и улогата на субјектот и објектот.

Според Ан Иберсфелд, во еден литературен дискурс можат да се откријат повеќе субјекти.

⁹⁰ Актантите се означуваат како функции во терминологијата на Етјен Сурио, а како *dramatis personae* кај Владимир Пропп.

Често, субјектот е а priori изедначуван со јунакот, со оној кој е во центарот на вниманието, кој се стреми кон некоја цел, кому се случува нешто, во целиот тек на приказната. Меѓутоа, не треба, секогаш, главната личност да се изедначува со субјектот. Всушност, тој постои само во оската субјект – објект, само во однос кон некое дејство и во корелација со објектот. Ан Иберсфелд дури му ја одречува и автономноста: „Еден актант не е супстанција или суштество, тој е елемент на еден однос“.⁹¹

Ако се имаат предвид трите маркантни семантички оски на Гремас и Тодоров: *комуникација/желба/искушение*, субјектот може да се дефинира и како лик со доминантен позитивен базичен предикат „сака/пожелува“, кој ќе биде двигател на целиот расказ. Желбата да биде нешто задржано не ќе може лесно да го придвижи дејството, ако не постои онаа динамична и освојувачка сила на таа иста желба.

Субјектот може да биде колективен, но никогаш апстракција. Само кај живите суштества станува збор за страст на желбата.

Објектот може да биде реален или апстрактен, комплексен или индивидуален, но и метонимски, на некој начин.

Гремасовиот актантен модел ги содржи следниве бинарни опозиции: субјект/објект; примач (адресат)/испраќач (адресант); помошник/противник. Базичната шема на актантниот модел

⁹¹ An Ibersfeld, „Aktancijalni model u pozorištu“: *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 1981, 92

(Гремас - Иберсфелд) би била: „A1 сака C да го посака O во корист на A2“.⁹²

Забележливо е дека на субјектот му е ускратена самостојноста (изборот) на желбата. Ан Иберсфелд смета дека автономијата на субјектот е само илузија, дека неговата желба е, всушност, од некого или нешто диктирана. Ако се тргне од ставот дека најважна е двојката субјект – објект, тогаш треба да се определи стрелката на желбата која ги поврзува. Таа одговара на глаголот во базичната реченица („сака“). И секогаш е мотивирана.

Но, откривањето на субјектот во предметниот расказ се врши преку исказите и дејствувањата на ликовите. Тоа што велат тие и како реагираат, ги претставува како *ликови*. Сето тоа, отсликано во длабинската структура, ги претставува како *активности*. Откривајќи ги доминантните сема, имаме претстава за самите нив.

Како доминантна сема во расказот *Синови* се јавува „стравот“. Стравот е психолошка категорија. Ја сврзуваме за живи суштества. Таа во наведените примери се јавува како интензификатор на едно чувство кое прераснува во „стравотност“, „ужас“, се трансформира во „грчење“, „буфтање на срцето“, „темничина“, за да се вообличи во смрт. Се чини, стравот го движи расказот кон крајот. Во неколку секвенци можеме да го идентификуваме дури и како лик: „...го насетувавме стравот... стравот плуеше во некого, секнотини фрлаше во лице некое...“ - стр. 96; „Агентите кутнаа

⁹² A1= адресант (испраќач); A2 = адресат (примач); C = субјект; O = објект.

една ужасна стравотност во собичето, таа душмански нè изудира..." - стр. 94

Ако на стравот му ја одземеме улогата на лик и ако го прифатиме како *тешмајска сила* (Сурио), тогаш таа тематска сила, или мотивација, треба да му ја приопштиме на некој друг лик кој ќе се реализира како субјект. Ако се потпреме на фактот со кој се тврди дека субјектот се остварува само во однос на некое дејство и во корелација со некој објект, веднаш се наметнува прашањето за мотивацијата како услов за реализација на субјектот. Да го провериме тоа во примерот со ликот Коле Петровски: протагонисти во активниот триаголник би биле: субјектот – Коле, објектот – Панда (посакуваното добро од страна на субјектот) и противникот – војната.

Која тематска сила го насочува Коле кон посакуваниот објект? Станува збор за восхит, за желба изразена преку сексуалната љубов. Таа, оживува преку него, го поткрепува и го насочува, затоа што страста која е позитивна и динамична и неизоставно влече напред, а ќе биде задоволена само ако биде остварена.

Војната е актант *in absentia*. Таа е неантропоморфна сила, хиерархиски надредена. Претставува егзистенцијален непријател на субјектот, зашто, Коле е загрозен во својата „животна суштина“. Иако не е директен противник на неговата желба за Панда, тој сепак, не е во состојба да се бори против неа, затоа што, не поседува идеолошка мотивација, а психолошката ја губи откако Панда го напушта. Следејќи ја *стрелката на желба* меѓу субјектот и објектот, забележуваме дека

објектот го образува субјектот, меѓутоа, истиот тој субјект (ликот Коле Петровски) не успева да се оствари како примач на објектот. Што се случува со *стрелката на желбата*, изразена како ерос?

Опсесијата која го води субјектот кон објектот затајува, откако Панда престанува да биде објект. Но, сè додека кај Коле постои еросот како импулс, како експлицитно изразена желба, сижето се движи, има динамика. Откако ќе биде одбиен како потенцијален љубовник, Коле ќе ја пренасочи желбата, всушност, стрелката ќе добие обратна насока. Нејзиниот вектор сега ќе биде насочен кон испраќачот, т.е. кон самиот лик. Во интензитетот на желбата нема големи измени. Еросот, од љубов за себе (содржи освојување), преминува во љубов во себе (имплицитна, притаена), во спомен, сеќавање. Се наметнува прашањето: дали ликот Коле се претвора во негативен субјект? И што се подразбира под „негативен“? Дали изгубената вредност, или изгубената амбиција?

Субјектот е комплекс од желби. Без нив тој е нереализиран. Во случајот со Коле Петровски, неафирмираната машкост подразбира недостиг на самодоверба, а пак таа имплицира страв.

Актантната шема изгледа вака:



Празната куќичка на актантот помошник денотира осаменост на субјектот во активниот триаголник, меѓутоа, овој триаголник набрзо се распаѓа. Тој постои до оној момент кога Панда престанува да се однесува како објект. Тогаш субјектот Коле станува жртва на сопствената страст, а кај нас се јавува сочувство; ние се идентификуваме со него, зашто ја сожалуваме својата можна состојба.

Како заклучок ќе го наведеме следниов став: *сѝрелкаѝа на желбаѝа* која се одликува со динамизам и на која секогаш ѝ е потребно дејствување, во случајот со Панда и Коле е пасивизирана, како резултат на отфрленоста на субјектот од страна на објектот. Ликот Коле тоа го доживува како пораз и стрелката на желбата станува *сѝрелка на сѝрадање*. Еросот преминува во *rathos*. Излезот се наоѓа во замената на изгубената мотивација. Дали Коле успева да го реализира тоа?

Наоѓајќи се во затворот, Коле Петровски се обидува да ги среди своите мисли. Затворската средина веднаш наметнува своја „затворска“ идеологија која налага почитување. Таа идеологија се коси со Колевите сфаќања за животот: ако досега животот за него биле „бабнатините“ на Панда, во затворската собичка, Коле се судира со отсуство на мотив. Во исто време, агресијата што ја чувствува е, всушност, фобија од мал, затворен простор, а тука, еросот преминува во жед за живеење која добива облик на биос. Во таа средина владее атмосфера на натчовечка издржливост. Се во неа се подредува на идеалот на Бајрамче (идеал

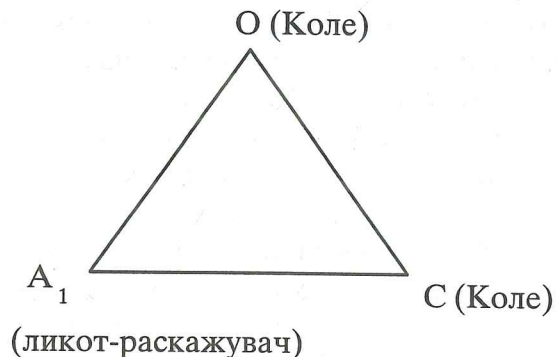
наметнат од страна на „прилепчанецот“ – лик од првиот дел на расказот „Синови“ кој не е разгледуван во оваа анализа, од проста причина што првиот дел на расказот е подготовка за доаѓањето на Коле Петровски во затворот, а Бајрамче (идеалниот партизан) има улога на *лик референѝи* и дејствува како опозит во однос на Коле. Улогата на лик-идеал ја презема Левинсон – јунак од романот на Фадеев и личен идеал на ликот-раскажувач од предметниот расказ). Во една таква средина, Коле се обидува да изнајде духовна рамнотежа: во прашање е растргнатоста меѓу желбата за живот и потребата за подредување што ја иницира затворската идеологија. Во свеста на ликот откриваме подвоеност меѓу *желбаѝа* и *нужносѝа*. Нужноста е производ на средината, на идеологијата; таа е кодекс или норма, таа е компромис. По суштина рестриктивна, нужноста налага принуда. Неисполнетата принуда, имплицира казна (во случајов екскомуницирање, изопштување).

Желбата е инвестиција на нагонот, на сушноста. Неостварената желба имплицира потиснат нагон, а истовремено и деструкција на сопствената претстава за себе. Макар и да е илузионистичка, желбата е, всушност, конструктивна. Нужноста налага усогласување со идеологијата на средината. Само преку неа, ликот ќе биде „општествено“ признат, но тоа не ретко значи и губење на сопствениот идентитет, на сметка на општествениот.

Што станува со Коле Петровски? Неговите реакции се будно следени од затворската средина за која тој е „заробениот партизан“, а за ликот-

раскажувач тој е Левинсон – лик од неговата идеологизирана фантазија (кој дури ни жена не љуби, „– никакви љубови, никакви смешни голиштарски издивви...“). И повторно се наметнува прашањето, дали Коле Петровски отворено да го изрази тоа што го чувствува, да ја покаже својата „човечка“ слабост или да ја прифати улогата на јунак и да ѝ се потчини на затворската идеологија која е сосема туѓа и неприродна за него, зашто, Коле го откриваме како лик кому повеќе му лежи *natura* отколку *patria*.

Во овој дел од расказот се открива уште еден актатен триаголник, овојпат психолошки:



Психолошкиот карактер на односот субјект – објект зависи од идеологијата која, во случајов на Коле Петровски, не е револуционерна и, за чија сметка, се манифестира еден загрозен сензибилитет. Ако Коле не се разочараше од Панда, ќе имаше ли мотив да издржи во тоа тесно, претесно собиче и да ѝ се потчини на средината, да не „штрчи“ во неа?

Моралниот притисок од страна на среди-

ната субјектот го доживува како агресија, а таа се открива како идеолошка интервенција во изборот на објектот на желбата. Станува јасно: *во психолошкиот триаголник, субјектот себеси се проектира во објектот*, а отворената дилема ја опфаќа природата на тој објект: натурална или идеолошка?

Коле Петровски паѓа во искушение: да биде тоа што е, или да стане „претстава“ за себе, по желба на средината; да го следи сопствениот пулс или да се вклопи во идеолошката рамка? Подредувањето на идеалот бара саможртва. Челичењето не значи одложување на смртта, тоа е самозалажување. Дали е „човечки“?

Одговорот е содржан во крајната осуда од страна на ликот Коле Петровски, преку која тој се реализира како субјект во длабинската структура на расказот.

Типови фокализација во романите на Владо Малески

Мешање во системите

Пред да преминам на проблемското прашање, содржано во насловот на ова излагање, смета дека е потребно да се задржам на едно мошне битно искажување на францускиот теоретичар Ролан Барт, во кое се вели следново: „... тоа што се нарекува психолошки роман обично е одбележано од мешањето на системите кои последователно ги мобилизираат знаците на безличност и знаците на личност; ... целта е да се надмине раскажувањето од чисто констативен ред (...) кон перформативен ред според кој значењето на еден говор е самиот чин што го проповеда: да се пишува денес, не значи да се раскажува... ете зошто еден дел од современата литература веќе не е дескриптивна, туку транзитивна, што се тврди да исполни, во речта, еден толку чист презент, така што целиот дискурс се идентификува со актиот што го ослободува...“.⁹³ За какво

⁹³ Ролан Барт, „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“, во книгата *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 165 - 166 (курзивот е мој).

мешање на системи, всушност, станува збор во искажувањето на Ролан Барт?

Секое раскажување, или, во потесна смисла на зборот – кодот на нараторот во едно прозно дело, познава, всушност, два система знаци: персонален – оној што ја содржи инстанцијата *јас/ми* и аперсонален – инстанцијата *штој*. Нивната замена или, што би рекол Барт – мешањето на нивните системи, подразбира промена во начинот на искажувањето: ако некој исказ од констативен ред дава објективна информација за субјектот на искажаното, поточно, за оној за кого се говори, тогаш исказот од перформативен ред ќе не информира за субјектот на самото искажување, за оној што ја пренесува пораката. Тоа не е ништо друго, ами минување од безлично, во лично искажување.

Се разбира дека едно вакво согледување содржи строго научен пристап во размислувањето, но токму оваа тенденција за прецизна структуралистичка категоризација, што ја наметна дискурсот на Барт, ја подразбира визијата, односно го подразбира *аголот* на гледање во едно литературно дело.

Имајќи ја предвид тенденцијата од времето на соцреализмот – онаа, за модернизирање на композицијата, јазикот и стилот кај првите современи македонски раскажувачи – можеме да кажеме дека еден од клучните поими кој допуштил да се разгорат полемиките околу прашањето за ликовите, бил токму поимот *гледна точка*. Во таа насока, анализирајќи ја литературата од шеесеттите години на овој век и оној, таканаречен, „пробив“ на

психолошкиот реализам кај некои македонски раскажувачи, критичарот Димитар Митрев забележал извесни напори за негување на една – според неговите зборови – „креативна реалистичка постапка“. Во едно од своите ретки позитивни исказувања за писателот Владо Малески, тој го истакнува следново: „Но кај автор како Владо Малески уште тогаш се забележа нешто што го одделуваше од тогашниот стандард и од *тогашната* (...) *конвенционалност во прикажувањето*... Уште во првите раскази е видлива *уравеност кон внатрешниот, кон интимно-личниот свет на јунаците*...“.⁹⁴ За да бидат задоволени одликите на тој т.н. „современ реализам“, Митрев сметал дека не е потребно само да се „раскрие кората на животните содржини“, ами да се направи и еден „интроспективен пробив во човекот и човечкото“, една „субјективна трансозиција на стварното и еден *моминуциозен заgrab на психолошкото*“.⁹⁵

Наспроти него, бранејќи ја литературата што во критичките есеи на Митрев била наречена *модернистичка*, писателот Димитар Солев се залагал за верно опишување на стварноста, но и за нејзино откривање, факт што на преден план ја исфрла *перцепцијата на стварноста*, поточно, *квалитетот на таа перцепција*, во рамките на едно дело. Така, настојувањето на македонските раскажувачи за задоволување на критериумот „живи ликови“ (Митрев), подразбирало управеност кон некоја психолошка единица, но, со над-

⁹⁴ Димитар Митрев, „Помеѓу ситуации и реминисценции“, во *Чин и дело*, Мисла, Скопје 1981, 179-180.

⁹⁵ Митрев, *Критериум и доџма*, Наша книга, Скопје, 1970, 131.

минувањето на илузијата која инсистирала на ставот дека психологијата се наоѓа во ликовите, станало јасно дека таа е всушност, „ефект на текстот“, добиен како резултат на *забележливоста* на ликот од страна на читателот. Имено, со ориентација кон „интензивниот“, наспроти „пасивниот“ принцип во „преработката“ на стварноста, Солев се обидел да му стави крај на оној таканаречен „реалистички буквализам“⁹⁶, кој, животниот податок од стварноста, го пренесувал во литературата скоро непроменет. Со тоа, конфликтот модернизам – реализам, од планот на стварноста се префрлил на планот на дискурсот кој ја реферирал таа стварност. „Ништо не е потафтологично од барањето уметничкиот збор да биде вистинит во животна смисла“,⁹⁷ ќе рече на едно место од книгата *Quo vadis scriptor*, писателот Димитар Солев. На што укажува оваа констатација?

Тенденцијата за воведување „новини“ во раскажувачката техника кај македонските писатели од тоа време, говори за едно настојување според кое, традиционалниот безличен начин на раскажување, требало да биде заменет со една „лична инстанција“. Таа не само што содржела презентност, туку обезбедувала и поголема уверливост во преминот од говорот кон фикцијата. За таа цел, потребно било да се развие еден посериозен ангажман околу прашањето на *гледната точка*, или, поточно, околу *фокусот на нарацијата*, но, за разлика од литературните автори, ма-

⁹⁶ Терминот е на Димитар Солев од книгата *Quo vadis scriptor*, Наша книга, Скопје, 1988, 112.

⁹⁷ Ибид, 84.

кедонските критичари од тоа време, за жал, не му посветувале доволно внимание на овој круцијален теориски поим.

Како да се лимитира прозниот дискурс

Дилемите и дискусиите што во 70-тите години на овој век ги предизвикало прашањето за „гледната точка“, како една од најбитните категории во теоријата на литературата од XIX век, ја отвориле потребата од негово постојано редуцирање. Уште од самиот почеток, теориската актуелизација на овој поим била тесно сврзана со имињата на тројцата клучни проследувачи: Перси Лабок (*The Craft of Fiction*), Хенри Џејмс (*The Art of the Novel*) и Жан Пужон (*Temps et Roman*) кои, со своите теориски размисли, ја задолжиле современата наука за литературата, но, со појавата на влијателната студија *Границиите на раскажувањето*, на уште повлијателниот Жерар Женет, прашањето за *гледната точка* доживеало една посериозна елаборација.

Во својата студија, Женет разликува три наративни текстови: *нефокализиран* наративен текст, или текст со *нулта фокализација*; наративен текст со *внатрешна фокализација* која може да биде: фиксна, променлива или повеќекратна, и наративен текст со *надворешна фокализација* во која авторот не кажува веднаш сè што знае. Но, и без да инсистираме на некои поголеми прецизности во толкувањето на овие поими, веројатно е веќе совршено јасно дека ни една од овие *формули на фокализација* не е постојана за целиот

тек на уметничкото дело, туку се однесува само на еден одреден наративен сегмент што, меѓу другото, ја оправдува и констатацијата дека фокализацијата е еден вид *ограничување*. Во која смисла?

Определувајќи се за поимот *фокализација*, како замена за изразите *гледање*, *поле на гледање* и *гледниште*, Женет, всушност, го превидел фактот дека овие поими не се синоними и дека „гледањето се однесува на субјектот на гледањето, полето на објектот, а гледиштето може да ги означува и субјектот и објектот“, ⁹⁸ смета холандска теоретичарка Мике Бал. Во својата експертизата со наслов *Кон критичката наратологија*, таа открива две инстанции на кои Ж. Женет не обрнал нужно внимание и затоа не успеал да ги задоволи критериумите на сопствената методологија. Станува збор за мешањето на поимите субјект и објект, забелешка со која Бал, мошне успешно, ревидира некои ставови од Женетовата теорија за фокализација. Но да појдеме со ред.

Јас ти говорам, а ти ме гледаш

За да се доживе како естетски чин, едно прозно дело треба да го задоволи условот на алтеритет, односно да ја отвори можноста за поинаков поглед на свет – да изгради позиција од која ќе биде остварен еден можен ракурс. Во таа смисла, за нас ќе биде битен ставот на Цветан Тодоров, според кој „два погледа на еден ист факт, даваат

⁹⁸ Mieke Ball, „Prema kritičkoj naratologiji“, во книгата *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 319.

два различни факта“,⁹⁹ но само погледот „однадвор“ ја овозможува средбата со формата: да го видиш *друѓиош*, значи да видиш нешто повеќе од она што самиот тој го гледа во рамките на својот видокруг. Овие термини ја одбележуваат драмата во говорот на фикцијата, која, според зборовите на Михаил Бахтин, е остварлива со најмалку два учесника, или со две (и повеќе) гледни точки кои не се совпаѓаат: едната *гледна точка* му припаѓа на нараторот, а другата на ликот. Овој момент ја динамизира наративната структура на делото, и тоа, во три можни варијанти ($n > л$; $n < л$; $n = л$), затоа што чинот на перцепцијата е променлива категорија. Но, бидејќи „настаните никогаш не се во состојба да се раскажат самите себеси“, нам ни е повеќе од јасно дека фактите од фиктивниот универзум на некое дело можат да бидат претставени, единствено, според некоја *литературна оптика*.

Ако се потсетиме на сознанијата на кои укажува и теоретичарката Мике Бал – дека поимот *гледна точка* неизбежно води кон издвојување на рамништа, за кои од голема важност ќе биде разликувањето на *хетеродиегетски* и *хомодиегетски* раскажувачи коишто се однесуваат на говорните субјекти и на субјектите на дејството – не ни престанува ништо друго, освен да потсетиме дека ова разликување упатува на уште едно сознание, според кое, имплицитниот карактер на утврдената дистинкција меѓу инстанциите *оној кој гледа* и *оној кој зборува*, го вклучува, како показателен, токму проблемот на субјектот.¹⁰⁰ Но тоа не е сè.

⁹⁹ Цветан Тодоров, *Поетика*, Наша книга, Скопје, 1994.

¹⁰⁰ Ако е субјектот семантичко средиште, тогаш тој е, истовремено,

Познато е дека уште од времето на Аристотел била усвоена разликата меѓу драмскиот и раскажувачкиот начин, поточно, меѓу *кажување* и *прикажување*¹⁰¹ на настаните во едно дело. Но овој факт нема да ни биде многу од полза, доколку не прифатиме дека постојат истовремено и неколку типови раскажувачи за кои, всушност, говори и Вејн Бут во својата *Реторика на проза*.¹⁰² Тој се определува за *драматизиран* и *недраматизиран раскажувач* – дистинкција која подеднакво важи, и за раскажувањата во прво, и за оние во трето лице, зашто, дури и оние „највоздржаните“, најнеекспонираните раскажувачи во едно дело, во мигот кога велат „јас“ стануваат, всушност, ликови. Но, за модерните типови романи од големо значење ќе бидат и оние, таканаречени, „центри на свеста“ кои го пренесуваат раскажувањето во трето лице. Во таа смисла е мошне значаен и поимот „осветлители“, воведен од Хенри Џејмс. Тој ни предочува дека нив можеме да ги третираме како окото на некоја филмска камера, но овие, таканаречени, „рефлектори“ коишто ги пренесуваат фактите во трето лице, се, всушност, само еден од можните начини да се постигне уметнички ефект во едно прозно дело. На нив ќе се задржиме во продолжението на оваа студија, но најнапред ќе се осврнеме на онаа класична тео-

и место на семиотички дејствија, изразени не само преку оној што раскажува ами и преку неговото гледање, фокализирано со помош на друг субјект.

¹⁰¹ За Платоновите поими мимеса и дијегеса види кај: Alexander Gellley, „Premise za teoriju opisivanja“ во книгата *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 380.

¹⁰² Wayne C. Booth, *Retorika proze*, Nolit, Beograd, 1976.

риска класификација на Жан Пујон која, припишува три мошне јасни наративни формули,¹⁰³ или подобро кажано, *три вида* раскажувања. Станува збор за:

- „визијата *одзади*“ според која нараторот гледа и знае повеќе од ликот;

- „визијата *со*“ – кога нараторот знае исто колку и ликот, а раскажувањето може да биде водено во прво или пак во трето лице, „но секогаш согласно со визијата за настаните од ист лик“,¹⁰⁴ и

- „визијата *однадвор*“ – случај кога нараторот знае помалку од кој било лик во делото.

Разликувањата по однос на зборовниот аспект што подоцна ги прави Цветан Тодоров, откриваат четири категории: начин, време, поглед и глас,¹⁰⁵ но за нас ќе биде важна категоријата *поглед* со која се остварува преминот од говорот кон фикцијата. Затоа, ако во овој момент од нашата анализа го насочиме вниманието врз романите на Малески, поточно, врз индициите кои го претставуваат не само *оној што гледа* ами и *оној што зборува*, ќе забележиме дека во еден случај субјектот гледа „сè“, а во друг – тој го гледа само она

¹⁰³ Во оваа насока, вреди да се споменат Хенри Џејмс и Перси Лабок кои, имајќи ја предвид сликата на нараторот, разликуваат два стила на раскажување: *панорамски* кој одговара на „визијата *одзади*“ и *сценичен* кој одговара на „визијата *со*“.

¹⁰⁴ Преземено од студијата на Цветан Тодоров, со наслов, „Категории на литературното раскажување“. (Види: *Теорија на прозата*, Детска радост, Скопје, 1996, 211).

¹⁰⁵ Како присутност во процесот *искажување во самојто* *искажано*, последнава категорија не само што спаѓа во рамките на стилистиката, туку се однесува и како „плус-минус“ референција спрема некој претходен говор и отвора можност за различни типови поливалентност.

што може да го види и ликот, па, запазувајќи ја дистинкцијата која ги има предвид споменативе категории, можеме да констатираме дека романите на македонскиот писател Владо Малески се градени врз неколку типови фокализација. Да појдеме со ред.

Дистинкцијата наратор – лик

Ако прифатиме дека ликот е дел од приказната, дека живее во оној фабулативен презент, тогаш за нараторот можеме да речеме дека е определен од дискурсот, дека токму тој е субјектот на искажувањето кој ни овозможува да го видиме дејството на два начина: или преку неговите сопствени очи (без да се појави на сцената), или преку очите на некој лик. Затоа Тодоров, не случајно, ќе го нарече нараторот „слика во бегство“, која успева да навлече на себеси секогаш различни маски, а ние можеме да констатираме дека една од основните функции на ликот во романот е неговото сведување на *средство за гледање на настаните*, зашто, функцијата *гледање* е вистинскиот клуч за конституирање на фиктивниот свет во едно дело. Еве како изгледа тоа во примерите од четирите¹⁰⁶ романи на Владо Малески.

1. Со оглед на тоа што не ни е битен редоследот, туку само типологијата на прикажувањето, ќе ги изложиме најпрвин индициите во кои нараторот *гледа* и *знае* повеќе од ликот. Тоа ќе биде

¹⁰⁶ Станува збор за романите: *Она што беше небо*, *Разбој*, *Зайиси* на *Езерко* *Дримски* и *Јазли*.

оној тип раскажување кое Женет го иманува како *текст со нулта фокализација*. Имено:

„Додека зборуваше, Благуна му се пулеше на синот право в очи. На зборот умирање во очите виде страв што како веда болсна и згасна. И се покаја ткајачката што ја насмена смртта, усто моја да би онемела, рече, и не знаеше што треба да стори за да го истера стравот и смртта во стравот. Ја притисна тага, една тешка тага како товари од десет кирациски коњи“. (*Разбој*, Култура, Скопје, 1969, 305 - 306)

„На деветти февруари ноќта, Денко не даде да остане без сенката-Наум... Но Наум не знае ни кој ден е, ни која година, за него времето се вкостенило... та сега само го сонува мошне нејасно, своето постоење меѓу живите... сепак, делчето од свеста што уште суштествува, бележи одвреме навреме бавни движења на светот околу него...“ (*Она што беше небо*, Култура, Скопје, 1976, 126)

Гледаме дека оваа концепција од нараторот создава еден вид тотална свест, привидно безлична, која ја раскажува приказната од наредена позиција на „свезнајувшт“ раскажувач кој може да биде и во и надвор од кој било лик во делото. Но, иако во развојот на македонскиот реалистичен роман постоела тенденција за нарушување на концепцијата во која доминирал токму *омнисцен-тниот раскажувач*, неговата супериорност, сепак, била запазена во романот *Разбој* (делумно дури и во *Она што беше небо*). Писателот Владо Малески неа ја манифестира така што на нараторот му допуштил да ги запознае тајните желби и соништата на ликовите, кои останале непознати

за останатите ликови во делото. Еве уште еден пример со *нулта фокализација*:

„Наеднаш, покривот над неа се отвори и тогаш струшкото небо ја шумукна во височините. Леташе сè нагоре и нагоре и вртењето беше полесно и умора не почувствува повеќе и стана нефатлива како воздухот по кој пливаше... И еве: спротивно, на дватри делиски чекори, се истопори Тој. Поправо не Тој туку неговата Сенка ... : покриј си ги голотиите со врбовицава, Калино Брашнарова! не ѝ прилега на мажовница да блазни туѓи мажи... Срамот зовре во неа гола и... фати да парее, пареата се згуснуваше во капки, а потоа води потекоа... Се разбуди вирвода сторена... отиде до прозорецот. Не погледна во Дрим туку во куќата Дабовјанска, а виде само ноќ и месечина“. (*Разбој*, Култура, Скопје, 1969, 220 - 222)

2. Вториот модел на раскажување во романите на Малески, бележи три типа *внатрешна фокализација* која, не само што го обезбедува психолошкиот кредибилитет на ликовите, туку, истовремено, остварува и замена на гледната точка на наредениот раскажувач, во онаа на ликовите. Притоа, се остварува промена на гласот на нараторот, во глас на ликовите. Таа може да биде:

а) *фиксна* или непроменлива – ја откриваме во романот *Јазли* и книгата *Зайиси на Езерко Дримски*

б) *променлива* и

в) *полифокална* – единствено во романот *Она што беше небо*.

Како е остварена оваа концепција во романите на Малески?

а) Еве неколку примери со фиксна гледна точка:

„Два дена и две ноќи сиот – од петиците до главата – бев дебела корупка во која зјапнала празнотија... Можеби ги имав заковано очите во таваницата, а можеби мижев. Глед се немаше. Само некакваси густа пареа“. (*Јазли*, Култура, Скопје, 1990, 8 - 9).

„Лежам најразбуден... Го обгледувам четириаголникот – позлатена рамка. Во рамката јас – Дојчин Брезоски – наконтен, среднославен, изважничен... А таков не сум... И не можам да кажам однапред... Како и да е, еве почнувам. Од почетокот... Реков: рамката ќе ја фрлам, а и одеждите од сликата моја... *ојшћѝознајна*. Ќе се соблечам... но дали ќе се соголам? Кога ќе ја сметнеш наметката, пак ти остануваат седумдесетиседум кожи секакви, што не ги сринуваш. А мислиш се соголив. А мислам: Ќе ја кажам голата вистина. Знае ли воопшто некој каква е мојата *џола висћина*?“ (*Јазли*, 20 - 22)

„Ноќта помеѓу четириесетичетвртиот и четириесетипетиот ден, во вилата *Свейѝи Сћефан*, го сонувал свети Наума. Поправо не светијата, туку она клето патување до гробот негов. И не беше сон како дотогашните... Беа тоа морничави преобразби на безредието во мојата потсвест. Непомисливи“. (*Зайиси на Езерко Дримски*, Мисла, Скопје, 1980, 130)

„Во тој миг узнав нешто најстрашно: почнувам да не сум оној што бев: се послужив со лага:

... јас – Езерко Дримски – првпат се послужив со лага! Свесно!... Дали и со другите мои другари се случува истото?“ (*Зайиси на Езерко Дримски*, 65)

б) Или пак, примери со *променлива* гледна точка, кога раскажувањето како *ћек на свесћа*, преоѓа од нараторот на ликот, и обратно:

„Напред, во темничаштето, стравотно спис-ка нагазена гранка. Му запре срцето... Потоа чу пак да бие, но не срце а чекан на Управот што удира по срцето... Се плашам? Сега е сè свршено... Или сè започнува? Главно – тука сум, претпоследен во ова што се вика колона...“ (*Она шћѝо беше небо*, стр. 16)

в) Меѓутоа, *ћолифокален* тип на рација откриваме, единствено, во романот *Она шћѝо беше небо*. Раскажувањето во овој роман го водат повеќе ликови, а нивните дискурси ги откриваат следниве индиции:

(Наум): „МЕ ВИКАА Наум Фурнаѝев. Потоа бев Инокентие... никаков (просто само Инокентие), зашто Наума Фурнаѝев го бев погребал јас самиот со помошта на отец Алексеј...“ (*Она шћѝо беше небо*, стр. 7)

(Игно): „Цели дваесет години чмаам во потониве свети... Пустина не сумив во мене, зашто ни пустина не можеше да има во Игна Парталко, Самосебеподбивач, ‘Рбет Повиен, во Игна Никојиништо. И... таков ќе се витосав ако не дојдеше она од пред три години...“ (Исто, 42)

(Денко): „Имам дете кое не ме познава. И само што го гушнав, ништо повеќе. „Боцкааа!“ вресна... Боже што ли ќе биде со детето? (Боже? Нема бог. Природа, да речам. А како ќе се колнеш: жими природата? Смешно!)...“ (Исто, 15)

(Русанка): "... Сакав да заљубам на оролиште како и сите девојки лактињки. Тукушто доста- сав зурла да ме разигрува, тапан да корне тренда- фили на образи... опусте оролиштето, осипнаа зурлите, препукна тапанот: пушки видов во тра- пот под селото и вреснав..." (Исто, 29)

Хејтеродиеѓеза и хомодиеѓеза

Што ни понуди оваа селективна класифи- кација на индиции од прозниот опус на Малески?

Врз основа на сознанијата до кои дојдовме преку кратката историја на поимите *фокализа- ција и нарација*, можеме да ги извлечеме следниве заклучоци:

- во зависност од тоа кој е донаторот на рас- кажувањето, поточно, во зависност од аспектот што го одредува дистинкцијата *нарајтор* – *лик*, кај писателот Владо Малески разликуваме, според зборовите на Жерар Женет, *хејтеродиеѓејичко* и *хомодиеѓејичко* раскажување. Првото се од- несува на една *надворешна*, а второто на една *вна- ѓрешна* гледна точка која обезбедува „психолош- ки“ тип писмо. Но, кога станува збор за четирите романи, она што се нарекува *внајтрешна фока- лизација* не е најдоследно применета кај овој пи- сател. Всушност, таа е напoлно остварена само во случаите со „внатрешен монолог“.

Со оглед на фактот дека ликот подразби- ра учество на рамниште на приказната, а нарато- рот, учество на рамниште на дискурсот, романите на Владо Малески, можеме, од аспект на гледната точка, да ги сведеме на два типа:

- *хејтеродиеѓејички роман*, или концепција на раскажување со нулта фокализација, во која наративната трансмисија се одвива преку еден и единствен наратор (сезнаен раскажувач) кој ин- тервенира дури и во интроспекциите. Таков е при- мерот со романот *Разбој*, и

- *хомодиеѓејички романи* кои подразби- раат внатрешна фокализација, односно, не приз- наваат интервенција „одозгора“. Она што го знаат ликовите, го знае и нараторот: тој е само еден од учесниците во настанот (*Јазли, Зайиси на Езерко Дримски*), а наративната трансмисија се одвива низ диоптријата на различни ликови (*Она што беше небо*).

Оваа анализа отвори можност, врз приме- рите од романите на Владо Малески, да се потсе- тиме на една мошне важна наративна категорија и на најдоминантните типови раскажувања што, во шеесеттите и во седумдесеттите години на овој век, владееле во рамките на македонската реа- листична литературна продукција.

Небесниџе ѝресџоли
меѓу двосмисленото,
метафоричното и бизарното

Бизарноџо (како) нужноџ во фанџасџикаџа

Според А. Ж. Гремас, второто читање кое започнува од крајот на делото, стекнува суштинско значење за текстот зашто ја открива оправданоста на извесни делови од фабулата. Крајот на делото ја отвора можноста да биде досегната смислата на тоа што претходи. Доколку читањето „назад“ не овозможува надминување на двосмисленоста која, и покрај тоа, останува, се наметнува сознанието за посебноста на жанрот во кој, како доминантен наративен сегмент, се јавува бизарното. За да се определат „контурите“ на бизарното, потребно е, првенствено, истото да се постави во однос со друг поим.

Поимот „фантастично“ подразбира постоење на бизарни собитија кои имаат способност да предизвикуваат нерешителност, колебаљивост кај читателот – кој може, но и не мора, да се идентификува со некој лик од текстот.

Ова, пак, е поврзано со поимот аспект кој, според Цветан Тодоров, во областа на фантастиката, се именува како „двосмислено гледа-

ње“, ¹⁰⁷ кое, пак, повторно во себе го интегрира колебањето.

Ако се прифати фактот дека бизарното се наоѓа меѓу половите на реалното и имагинарното, неговото дефинирање ќе значи уште и определување на двата пола на опозицијата реално – привидно. Меѓу оваа бинарна опозиција „...ништо натприродно не се случува, зашто, всушност, ништо и не се случува: тоа што ни се чини дека го гледаме, е само сон, производ на фантазијата“. ¹⁰⁸ За да се определат бизарните собитија, потребно е да се опишат фактите кои ги одредуваат. Тие факти се од семантичка природа.

Ако тргнеме од податокот дека семантиката произлегува од парадигмата, а бизарното обично се појавува таму каде што не постои однос меѓу причината и последицата, следува дека нешто што е дадено *ad hoc*, што се подразбира само по себе, всушност и не подлежи на промена. Врз основа на кажаново, бизарното ја доведува во прашање (и) семантиката.

Прашањето за функцијата на бизарното (фантастичното) ја отвора потребата од апликација врз некој текст.

Во расказот „Небесните престоли“ од книгата *Фрески и џроџески* ¹⁰⁹ на Венко Андоновски, сиџето ги содржи следниве настани:

¹⁰⁷ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987, 38.

¹⁰⁸ Ибид, 50.

¹⁰⁹ Венко Андоновски, *Фрески и џроџески*, Македонска книга, Скопје, 1993.

20 јули 1845 година. Иѓуменот Кирил при-
ма лоша вест од Духовната цензура на Белград-
ската митрополија во која се вели дека е одбиено
печатенето на неговата книга. Разгневен од ова
известие, иѓуменот се заканува Богу. Оштога
во него се уриваат небесите и замира ѝокор-
носта.

Единствениот сведок на овој настан,
Едноокиот свонар на манастирот у Лешок, ги
известува селаните за расцепот во иѓуменот: „...
со дух и душа се преселил привремено на небо, а
само телото го оставил на земја, тело што уш-
те дише“.¹¹⁰

Искачен на јаболкницата, отец Кирил го
најавува скорошното уривање на небото. Неза-
доволен од пророкувањето иѓуменово, разгневе-
ниот народ бара објаснение: го спод бил скар и
сакал ѝомош од луѓето, зашто престолиите не-
гови се ронеле уште од првиот ден на векој.

Со двајца сидари и кола ѝоварена камен и
вар, иѓуменот кинисал да гради камена кула,
штолб што ќе ги ѝопре небесата божји.

Знајќи ја причината за иѓуменовиот гнев,
Едноокиот се решава да го известат народот за
неистинитоста на книгата, во која „небесните нешта
дрско биле споредени со земните“.¹¹¹

Народот го руши камениот штолб, а отец
Кирил останува сам со својот гнев кон Бога.

Истата ноќ, отец Кирил слеѓува во под-
земниот свет, за да ја изучи од Исијана техни-
ката на сочинување сенки. Уштро го дочекува

¹¹¹ Ибид, 34.

¹¹² Ибид, 40.

со сандак ѝолн „ѝомошници-сидари на небесниот
свод“¹¹² – истиот оној сандак, скарлен една кобна
ноќ од него и Едноокиот.

Вечерта, на 10 август, зајочнува уривање-
то на небесните престоли, а десетина дена по-
доцна, отец Кирил на дар добива камена ѝлоча
од небото. Оштога зајочнува едногодишното
ујорно длабење на небесниот камен.

Едноокиот свонар не верува веќе во пра-
вината божја.

По иѓуменова та смрт, ѝубоштиниот Свонар
Со Едно Око, го пронаоѓа Исијановиот сандак.
Поикренатиот каяк ги проуштит заробените
сенки кои ја ѝонесуваат камената ѝлоча – ѝокров
за мртвото иѓуменово тело. Едноокиот во ѝаника
истрчува од визбата. Летачкиот мртвечки
сандак, ѝоикревајќи го во воздухот, го зграбчува со
невидливи раце „Едно Око на Вистината“¹¹³ и
се ујатува со него во ѝеопознат правец.

Оштство на „внатрешна веројатност“

„Небесните престоли“ започнуваат како
реалистична приказна во која, на почетокот,
настаните се одвиваат по еден установен ред кој
не ѝ противречи на логиката на здравиот разум и
кој може да ѝ се припише на реалноста, зашто сè
има свое „зошто?“ и свое „поради тоа што...“. Ме-
ѓутоа, во светот на текстот за кој зборува Венко
Андоновски, се низат собитија кои имаат некое
натприродно, или, лажно натприродно потекло.

¹¹² Ибид, 42.

¹¹³ Ибид, 46.

тантите и нивните улоги во моментов би останале незасегнати од анализата, а семиолошкиот правоаголник би ги нотирал токму наративните семи.

Во таа смисла, основно е одбележувањето на спротивностите. Нивната кохезија го артикулира значењето. Го откриваме, најнапред, основното: тоа е оската со крајните полови на наративниот текст.

Ја претставуваме графички на следниов начин:

Отец Кирил е _____ Отец Кирил
прилежен Богу _____ е горделив

Поларитетот меѓу основните семи иницира нивна противречност. Противречноста е исклучивост; за да се потврди едниот од половите, потребно е движење на сижето кон спротивниот, па дури потоа кон противречниот пол.

Од аспект на установената општохристијанска логика, Божјата апсолутност е примарна. Таа е основниот кодекс во христијанскиот свет. Логиката на овој кодекс како пропис ја наложува прилежноста (смерноста), која пак е иницијална, базична сема во расказот и како таква позитивна. Меѓутоа, законот на индивидуалните вредности не е нужно вклопен во општествениот закон, макар што сопственоста на единката, па дури и нејзиното религиозно убедување, влегуваат во социјализирани инстанции. Оттаму произлегува уверувањето за општествениот закон, според кое се можни односи на силни конфликти. Нив ги имуваме *пресџаи*.

Гремас и Растие¹¹⁴ се на мислење дека постои „економски егоизам“ во општествениот закон на целината. Логична би била претпоставката дека и во законот на христијанската религија овој т.н. „економски егоизам“ ќе ја исполни својата улога: станува збор, всушност, за отсуството на избор во оние правила од законот на религијата кои ја исклучуваат побуната против Бога.

Во таков случај, се наметнува потребата од одредување на престапот. Ќе споменеме дека просторот на престапот е одреден од врската меѓу индивидуалната култура и општествената природа која го опфаќа и отуѓувањето, пројавено на местото каде што се вкрстуваат општествената култура и индивидуалната природа¹¹⁵.

Од наведеново уочуваме два модела на вредности: општествен и индивидуален.

Но зошто ја акцентираме природата на единката?

Единката се реализира преку негирањето или преку усвојувањето на содржините кои ја обликуваат нејзината личност. Нејзината индивидуална природа и културата воопшто ги одредуваат односите како *дозволени* и *исклучени*. Во дозволените односи се вклопуваат желбите, а во исклучените – забраните¹¹⁶.

Ако општествениот модел на вредности го илустрираме со семиолошкиот правоаголник, во кој прописите се дозволени односи, а забраните –

¹¹⁴ A. J. Greimas. Francois Rastier, „Igra semiotičkih ograničenja“, vo: *Moderna teorija književnosti*, Globus, Zagreb, 1992.

¹¹⁵ Ибид, 91

¹¹⁶ Ибид, 87 - 88.

недозволен¹¹⁷, ќе стане јасно дека во зависност од тоа станува ли збор за оската на прописи или за оската на забрани, разликуваме две конфликтни ситуации: силни и слаби конфликти.

Причините лежат во замената на вредностите – Иницијација за метафора(ија)

Но, како е илустрирано тоа во предметниот расказ? Ја откриваме најнапред базичната реченица: *Отец Кирил му се заканува на Господа*. Оваа пропозиција ќе ја понесе семантичката тежина на конфликтот кој е во основата на расказот и од кој ќе појдеме во докажувањето на следнава хипотеза: *причините за конфликтот лежат во замената на вредностите!* Патем, идејата за замената е суштинскиот ноуменон на тропата чиј феномен е метафората.

Но, одредувањето на природата на конфликтот бара сместување во одредени сфери. Ако гневот во расказот е резултат на повредената суета на отец Кирил, ефектот од неговиот спор со Бога ќе ја промени смислата на законот. А смислата е нужната хиерархија во која пертинентноста на елементите е еден од условите. На што точно мислиме?

Да се согласиме со фактот дека христијанскиот закон, како една голема семантичка оска со два пола, може да се редефинира како сложена сема (X) која е резултат на двоен однос: поврзу-

¹¹⁷Дозволените односи ги нарекуваме односи на културата; тие се легални и прифатливи.

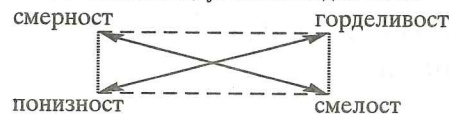
Недозволените односи, обично, се оние природните, одредени од инцидентите и забраните.

вање и раздвојување меѓу позитивно одредените правила (x_1 = прописи) и прекршоците на тие правила (x_2 = забрани).

Наспроти неа, световниот закон ($\bar{X}$) е неутрална оска во однос на прописите и на забраните кои владеат во христијанскиот закон и може да се претстави како „ни x_1 , ни x_2 “. Имено, тоа што функционира како пропис во едниот, избива како негација во другиот закон. Со други зборови, одважноста (смелоста) има свое специфично значење во световниот закон и, заедно со нејзиниот спротивен корелат, именуван *понижноста*, сочинува еден микроуниверзум од значења.¹¹⁸

Но да се вратиме на настаните од расказот. Долгогодишната прилежност, како резултат на едноставната преданост кон христијанските закони од страна на отец Кирил, одненадеж добива нова димензија. Верниот Божји поданик го чувствува надоаѓањето на сопствената суета. Причината ја откриваме во психолошкиот карактер на ликот: оној момент кога игуменот Кирил ќе го прими негативниот одговор на Белградската митрополија како навреда, нам ни станува јасно дека игуменот го преживува сопственото постоење,

¹¹⁸ Во предметниот расказ, христијанскиот закон, како пропис, ја наложува смерноста (прилежноста), а како забрана - горделивоста. Установениот световен закон пак, во истиот расказ, ја одредува смелоста, како пропис, а понижноста, како забрана. Графичкиот приказ на оваа констатација би изгледал вака:



Во игра се трите важни односи: спротивност, противречност и подразбирање.

за што разбуденото его е показ на неговата прикриена личност која, пак, посега по вечноста; (а) вечноста е вредност која само на Бога му припаѓа.

Но она што го онеобичува (мистифицира) расказот „Небесните престоли“, всушност е архипропозицијата, содржана во првите негови страници. Како закана, изговорена одненадеж: „Ќе молиш и ти Господе“, таа звучи заумно, гротескно. Нејзината апсурдност истовремено открива и пародичност. За да биде реализирана заканата посочена во исказот, потребно ќе биде актантите – игумен Кирил и Господ Бог – „условно“ да си ги заменат местата. Уверувањето во можноста на претпоставката бара да се прифати веројатноста на следниве ентимеми:

1. За да биде понижен, Господ треба да е грешен;
- Доколку е грешен, Господ е како човекот.
2. За да биде возвишен, Кирил треба да е совршен;
- Доколку е совршен, Кирил е Бог.

Промената на местата на актантите посочува еден вид трансформација. Станува збор за трансформација на идентитетот која води кон алтеритет. Фактот што алтеритетот го исклучува идентитетот упатува на заклучокот: игуменот Кирил не смее да го менува местото со Господа; *замената на вредностите не е дозволена зашто хиерархијата е нужна како резултат на еден условен хипонимиски однос.*

Ојсџајка или ѝроцес на ѝромена на значењето (меџафора – еџифора)

Ова не води до следнава сугестија: ако се прифати нешто како пропис и ако тој пропис стане норма, секоја отстапка од него ќе иницира ново значење. За да се појасни поимот *ојсџајка*, потребно е да се разјаснат причините кои доведуваат до него, како и новото значење кое таа отстапка го дефинира.

Од страна на Пол Рикер,¹¹⁹ отстапката е дефинирана како неред во класификацијата, т.е. како „категоријален престап“ во некој веќе установен, логичен ред. Причина за нејзината појава ќе биде авторовата потреба за надминување на т.н. „нулти степен“ на исказот, имплициран во дискурсот. Фактот дека некој исказ условно постои преку својот „нулти реторички степен“, упатува на заклучокот дека, сè до појавата на отстапката, неговите составни делови ќе бидат пертинентни. Имено, кога рушењето на установениот код ќе доведе до промена на основното значење на некој збор или изказ, односно кога ќе настане замена на старото значење со ново, самиот тој процес на промената на значењето Рикер ќе го именува како *еџифора*. Сфатена уште и како трансфер на смислата, „еџифората е процес кој... ја означува промената на значењето, како таква“.¹²⁰ Оттаму, синтагмата „небесните престоли“, во насловот на истоимениот расказ, ја сфаќаме како еџифора.

¹¹⁹ Paul Ricoeur, *Živa metafora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.

¹²⁰ Ибид, 21.

Всушност, таа е метафора длабоко навлезена во семантичкото јадро на дискурсот.

Но, нели смислата на епифората е забуната, т.е. двосмисленоста што самата, всушност, ја создава?

Ако епифората создава семантичка празнина, поради отсуството на смислата во еден дел, тогаш метафората е тука да ја исполни истата празнина пројавена од двосмисленоста и да ѝ даде значење, зашто, според Аристотел: „метафората е промена во однос на местото“; метафората е позајмена смисла – метасемема¹²¹ – на местото на вистинскиот отсутен збор.

Од метафора-збор кон метафора-дискурс

Напорите што ги прави структуралната семантика се однесуваат на семантиката на реченицата. Имено, таа изнаоѓа можности за трансформација, т.е. можности за преод од деноминација во предикација, на она место каде метафората-збор преоѓа во метафора-дискурс. Што точно се случува? Доволно ќе биде само да се потсетиме на Аристотеловата дефиниција, која нè упатува на аналогијата, и тоа како постапка на пренесување на изразот (зборот) од еден на друг предмет. Конкретно, во односниов расказ, синтагмата „небесните престоли“, сфатена како метафора, упатува на две идеи:

1. присутна – „небесните престоли“ му припаѓаат само на Бога;

¹²¹ Фигура која го модифицира зборот семи од „нултиот степен“ на исказот, имплициран во дискурсот.

2. отсутна – „небесните престоли“, како награда, слава, како вечност, која треба да му припадне на игуменот Кирил.

Феноменот аналогича нè наведува уште и на следниов заклучок: „*небесниџе ѝрестиоли*“ *наспрема Бога, сџојатѝ како славаѝа, наспрема игуменот Кирил*. Споменатата трансформација на семиотиката на зборот во семантика на реченицата, го денотира следново:

„небесните престоли“ = славата (е) Божја;
славата = „небесните престоли“ (се) на игуменот Кирил.

Уочувањето на сличноста меѓу две идеи, меѓу две значења, ја открива метафората. Токму сличноста ни допушта слобода, името од едната идеја да ѝ го приопштиме на другата, или како поим, или како израз.

Ако сличноста е двосмислена поради разликата која нужно ја имплицира, тогаш слично би било она што е истовремено и различно, па Жак Дерида ќе има апсолутно право да ја нагласи инхерентноста меѓу поимите *différence* и *différance*.¹²²

¹²² „...Диференцијата е (...) диферанција или потчинување на суштинската темпоралност, на структурата, како на чист процес кој никогаш не ќе може да се запре во статична очигледност; која..., бега надвор од нашиот дофат на времето, така што нејзината присутност, истовремено, е и нејзина отсутност“. (Frederik Jameson, *Utanjici jezika, Stvarnost*, Zagreb, 1978, 145).

Што содржи точно оваа констатација? Зборовите, поимите и исказите, без оглед на содржината која ја носат, без оглед на идејата која ја отсликуваат, налагаат контекст. Потребата од контекст е изнудена од референцијалната функција на зборовите кои немаат никакво значење сами по себе, а својата „ефикасност“ ја постигнуваат така што „...упатуваат на деловите од контекстот кои недостасуваат“.¹²³ Улогата ја презема дискурсот. Во него препознаваме друг вид метафора во која откриваме двосмисленост, како уште една потврда на досега кажаното; Едноокиот свонар – лик од предметниот расказ – имплицира идеја *in absentia* која е чист одраз на идејата на Томашевски околу постапката *сингуларизација* сфатена како „посебен случај на уметничка мотивација“,¹²⁴ преку која, перифрастички речено: животот на луѓето кои гледаат со две очи, се прекршува во замишлената психа на „човекот со едно око“.

Го насетуваме бизарното; чудесното поимање на едноставното, на можното не(воз)можно – двосмислено. Според Фројд, фатени сме во мрежата на системот перцепција-свест кој не налага дејствување, туку забележување, став кон светот. Оттаму и темата во расказот „Небесните престоли“ е тема на аспект; секое воведување на натприроден фактор во расказот, е сврзано со поглед:

¹²³ Paul Ricoeur: op. cit. 90.

¹²⁴ Б. В. Томашевски, *Теорија книжевносѝ*, Београд, 1972, 216 - 217.

сенките, сандакот што лебди во воздухот, едно(то) око... Обичниот поглед ни открива обичен свет, без тајни, и му припаѓа на сеснајниот раскажувач. Од мигот кога „сеснајниот“ ќе го прифати посредниот поглед (во кој, перципираното се прекршува низ призмата на Едноокиот, низ призмата на елементарниот поглед, како и низ растроената „душа“ на игуменот Кирил), расказот ќе застане на линијата на бизарното. Посредниот поглед е единствениот пат кон чудесното, кон двосмисленото. Тој е уситнување на Едно и Цело, како што и метафората е раздвојување на внатрешното од надворешното, на иманенцијата од трансценденцијата – разорување на Тоталитетот, но без строга граница.

Самиот поим „метафоризирање“ е двосмислен: означува „сочинување метафори“; подразбира процес чија идентификација е самата метафора. Поинаку речено, метафората ја игра улогата на симплификатор во онаа точка од дискурсот каде што ја редуцира отстапката, пројавена од семантичката непертинентност.¹²⁵

Што се однесува, пак, до нужноста од двосмисленост, забележливо е дека нејзината жанровска припадност, ефектирана од поимот „гледна точка“, го имплицира очудувањето, а истовремено и напорот за неговото надминување.¹²⁶ Самиот

¹²⁵ Paul Ricoeur: op. cit. 175.

¹²⁶ Надминувањето на феноменот *очуденосѝ* се постигнува со постапката „расветлување“ која води кон идентификација на елементите во дискурсот. Оваа постапка е сосема спротивна од предикацијата која е интегрален дел на опскурноста и е од исклучително значење за фантастиката. Токму опскурноста е нужниот дејктик на двосмисленоста, нејзина причина и последица.

овој факт е елементарна потврда и за неговата продуктивност во рамките на фантастиката, во која бизарното и метафоричното, вкрстувајќи ги своите патишта, ја надополнуваат двосмислената појава на дискурсот. Предметниот расказ го потврдува реченото.

За значењето на несвесното и за силата
на имагинацијата
Расказниот свет на Витолд Гомбрович и на
Александар Прокопиев

Современите проучувања укажуваат на фактот дека во светот на човечките вредности сè претставува знак; всушност, и самиот човек е знак и сиот негов живот се одвива низ транспарентни значења, добиени како резултат на некои реални или несвесно потиснати желби. И ако толкувањето на знаковната култура е најважниот предуслов за човековото постоење, тогаш, прифаќањето на двослојната природа на значењето – онаа латентната, неструктурираната и свесната, структурираната – не ќе биде ништо друго, освен резултат од една интерференција меѓу површинската структура и длабинската „неструктура“. Но да го кажеме ова на еден поедноставен начин. Кога веќе станува збор за семиологијата како наука за значењето, не треба да се превиди можноста за постоење на два паралелни света: рационален и ирационален и – истовремено – на две паралелни значења, зашто за еден херменевтички тип на анализа секое новооткриено значење може да се употреби како знак за некое друго, уште подлабоко и уште позависно од првото. Оттаму, во епистемо-

логијата на вербалните уметности, како логички однос меѓу делот и целината, се јавува односот *литературен знак – референциј* кој, во метонимиска смисла на зборот, ја отсликува релацијата *литературно дело – свей*. И токму тие: материјалниот свет, од една страна, и фиктивниот универзум на литературното дело, од друга страна, ја воведуваат во игра мотивираноста на знаците и ја реализираат врската меѓу множеството ознаки и множеството означени. Во овој процес на пренесување на значењето од пониското денотативно кон повисокото конотативно рамниште на текстот, амбигвитетната суштина на лингвистичкиот знак – чија моќ да произведе означено кое, во улогата на знак, повторно продуцира нови означени – говори за чудесната магија на зборот, а ние се враќаме на почетокот од овој *circulus vitiosus*: префрлени, од рамништето на кодот, во многузначното рамниште на херменевтиката, доаѓаме во контакт со семантичките трансформации па, според принципот на замена на семата во архисема, го креираме новото значење на зборот во длабинската структура на уметничкиот дискурс.

Но, бидејќи во едно литературно дело сè е релација – бескрајна игра на елементите – се поставува прашањето – дали значењето на она што се одигрува, како одраз на процесите од реалниот свет, можеме да го побараме во некоја метаструктура?

Едно е сигурно: без оглед како му приоѓаме на литературниот текст – дали како на некој глобален знак, мотивиран, иконичен и полисемичен, или како на тоталитет, со свои семантички транс-

формации – неговата интерпретација и интерпретацијата на тие семантички трансформации, неизоставно, отсликуваат значење (во примерите на постмодернизмот дури и отсуство на смисла), но бездруго – како резултат од играта меѓу експлицитните значења на кодот и имплицитните значења на херменевтиката – неопходна е потребата од еден инваријантен модел, од една матрица со која ќе се обидеме да ја уредиме дисјунктивната логика на литературното дело.

Примерите што, во продолжение, ќе ги илустрираат овие искажувања се однесуваат на расказите „Девственост“ и „На споредните скалила“ од полскиот писател Витолд Гомбрович¹²⁷ и на „Делфинот“ и на „Слово за змијата“ од истоимената книга раскази на Александар Прокопиев.¹²⁸

1.

За формата и суштината и за естетомолошката комјоненција во ѝоеијката на Гомбрович

Секој автор се движи во рамките на својата епистема, поточно – во една глобална структура од хиерархиски подредени знаковни системи кои не се ништо друго туку резултат на неговата индивидуалност и на општеството на кое му припаѓа. Таа лична епистема управува со комбинациите – ја образложува автентичноста на нивното поја-

¹²⁷ Witold Gombrowicz, *Pripovetke*, Beletra, Beograd, 1989.

¹²⁸ Александар Прокопиев, *Слово за змијата*, Македонска книга, Скопје, 1992.

вување – а нејзината општествена и историска саставка, во улога на заедничка имплицитна сема, се јавува како иманентен дел на актуелната општествена стварност. Затоа, кога станува збор за нечија уметничка продукција, неопходно е да се има предвид односот *автор – свет* и сите парадигми што произлегуваат од него.

Сепак, се чини, ќе биде необично тешко да се стави под објектив уметничкото дело на човекот кој не се стеснувал да изјави дека критиката, исто како и пишувањето, не треба да биде псевдонаучна, ами уметничка, „напрегната и вибраторна како она за кое зборува – зашто, во спротивно, таа ќе изгледа само како испуштање на гас од балон“.¹²⁹ Затоа, секоја тенденција насочена кон аналитички пристап на еден прозен дискурс (во кој дури и „инфантилната сексуалност“ на авторот се манифестира како предмет на неговиот сензибилитет), се чини оправдана, зашто, за да се проникне во уметничкиот јазик на авторот и во неговиот индивидуален систем од вредности, потребно е тие да се разложат на нивните составни делови. Од овие причини, ќе се обидам да укажам дека постапката на проникнување во „зборот“ и во процесот на означувањето, кај полскиот писател Витолд Гомбрович, не ќе изгледа само како „испуштање на гас од балон“.

Движењето по линијата на асоцијациите – постојаната потрага по „вистинската шифра“, по оној возбудлив и таинствен творечки елемент, притаен во најдолните слоеви на авторовиот идеолект – ја буди нашата претстава за извесни знаци

и симболи, со кои изобилува расказниот свет на Витолд Гомбрович. Но колку и да изгледа, на прв поглед, спонтано неговото сочинение – „фантастично“ и интуитивно неговото пишување – сепак, превладува чувството за еден строго утврден „систематизам“ кој ја навестува борбата меѓу внатрешната логика на неговото дело и несвесната парадигма на неговата природа; запрашан, дали е делото само преттекст за авторовото искажување, или е авторот преттекст за сопственото дело, самиот Гомбрович одговара: „од тоа кошкане, ќе се роди нешто трето, нешто средно, нешто што изгледа како да не сум го напишал јас, а сепак е мое – кое не е ниту чиста форма, ниту мој непосреден исказ, ами деформација родена во сферата *йомеѓу*: помеѓу мене и светот“.¹³⁰

Ќе сопрам сега тука, на оваа негова изјава и ќе се обидам да ја рedefинирам логиката на неговото искажување; таа ме уверува дека односот „јас“ и „светот околу мене“ лесно може да се транскодирва во веќе познатата опозиција *йприрода – култура* како јасен показ за спорот меѓу два основни стремежа: едното *настојува* да се реализира во форма, а другото *се сиройивсџавува* на тоа настојување – зашто, природата не е нешто што без остаток може да се затвори во форма, а пак оваа – директно зависна од комплексот норми што варираат од една до друга општествена структура – „не е согласна со суштината на животот“, смета Гомбрович. Аналогно на ова искажување, произлегува следново: индивидуалното и спонтаното – она што *й* припаѓа на Природата, не е во согласност со ат-

¹²⁹ Витолд Гомбрович, *Дневник I*, Београд, 1985, 153.

¹³⁰ Исто, 155.

рибутите на Културата, зашто универзалното и конвенционалното го исполнуваат системот на општествените вредности. Но дали е навистина толку строга границата меѓу Природата и Културата, во уметничката продукција на овој писател?

Одговорот на ова прашање, ќе се обидеме да го побараме во неговите раскази, но пред да преминеме на нивните содржини, ќе истакнеме уште нешто: Гомбровиќ во нив не раскажува никаква приказна, туку, на особен уметнички начин, открива еден свет создаден под притисок на Културата, кој не само што се свртува против ликовите ами и ги принудува да ја отфрлат формата и да му се вратат на индивидуалното несвесно. Затоа, со право може да се каже дека антагонизмот што се исчитува во двата негови расказа, всушност, произлегува од дисхармонијата меѓу Природата и Културата, меѓу суштината и формата. Но, не само што ги толкува човечкиот универзум и неговите вредности, препуштајќи им ги епистемолошките дилеми на своите ликови, Витолд Гомбровиќ ѝ го открива на јавноста и сопствениот Модернизам. Еве како изгледа тоа.

*Со камен ѝо девицата или ероика
на споредниите скалила*

Еден од најсуптилните раскази на овој полски писател говори за адолесцентното „искуство“ на главниот лик – младата Алиција – уметничко олицетворение на претставата за несвесното. Како главен протагонист, поставен во средиштето на расказната постапка и фокусиран од аспект на

омнисцентниот раскажувач, овој типично женски лик – сместен на границата меѓу инфантилната наивност и чедната женска зрелост – се наоѓа во исчекување на неизвесноста што ќе ја донесе младиот љубовник, претставен во ликот на Павел, свршеникот. Така, уште од самиот почеток на оваа суштинска релација маж – жена, имплицитно во пропозицијата од типот: „Не е лесно да се зачува она суштество чијашто единствена причина за постоење е - привлечноста“, ¹³¹ Гомбровиќ го иницира проблемот на половата зрелост. Имено, како фундамент на машката претстава за моралноста на жената, тој ја отсликува онаа често цитирана феминистичка девственост околу која се обликуваат, всушност, сите машки инстинкти; изедначена со *несвесноста* и со *инстинктивното*, девственоста, во истоимениот расказ на Гомбровиќ, е идеализирана до границите на една алогична комбинација од физика и метафизика, од конкретно и апстрактно. Наспроти женската девственост, изразена преку специфично Гомбровиќевски симболи, машката девственост е сместена на рамниште на општествено институционализираната доблест. Оттука, аналогно на релацијата маж – жена, дистинкцијата меѓу Природата и Културата ќе ја сведеме на опозицијата Несвесно и Свесно – конвенционално.

Од тие причини, *семајта на невиноста*, сугерирана во самиот наслов, лесно можеме да ја прифатиме како *архисема* на една „прасостојба“ што, во основа, го открива митот за првиот грев и за исконското сознавање на доброто и злото.

¹³¹ Gombrowiĉ, „Deviĉanstvo“, vo: *Pripovetke*, Beletra, Beograd, 1989, 13.

Овој библиски мит, разнишан од болката – која, согласно со фабулата на нашиот расказ, ја предизвикува еден рамнодушен и циничен удар со камен, претставува, според Гомбровиц, начелно чувство од кое почнува сè и на кое се сведува сè. Во суштина, тој е еднаков на свеста кај првите рајски луѓе и нè наведува на помислата дека секое осознавање, во суштина, е болно! Еве ја клучната мисла што во расказот „Девственост“ ја потврдува оваа сугестија: „Кога првите родители, по наговор на сотоната, ги вкусиле, во рајот, плодовите од дрвото на сознанието, како што знаеш, сè тргнало удолу. – О, господи – преколнувале луѓето – удели ни макар малку од изгубената чистота и невиност. Но, Господ Бог беспомошно го гледал мноштвото луѓе и не знаел ни како, ни каде да ги смести Чистотата и Невиноста во тоа погано стадо. Тогаш ја создал девицата, урната на невиноста, ја затворил цврсто и ја пуштил меѓу луѓето во кои таа разгорува носталгичен немир“.¹³²

Имајќи го предвид интертекстуалното обележје на овој цитат, како и истражувањата на Клод Леви-Строс изнесени во книгата *За ѝресношо и ѝеченошо*, можеме да кажеме дека сознанијата по однос на ацентричната структура на митот го навеле Жак Дерида¹³³ на мошне интуитивен заклучок: митот не може да има свој апсолутен предмет, ниту апсолутно средиште, но затоа пак, самиот тој може да биде центар на еден епистемолошки начин на мислење; тој е онаа точка во

¹³² Ibid, 18.

¹³³ Jacques Derrida, „Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti“, во книгата на Мирослав Бекер, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986.

која супституцијата на содржините, на елементите или термините, веќе не е можна. Оттаму, и ставот дека – во улога на средиште – митот не дозволува никаква пермутација, ниту каква било трансформација на елементите. Затоа ќе речеме: тој би бил она *нешто* што, и покрај тоа што, на извесен начин, владее со самата структура, сепак, непрестајно се оддалечува од неа. Во тој случај, кажано со зборовите на Дерида, митот не може да биде средиште во вистинска смисла на зборот, зашто не ѝ припаѓа на структурата, ами се наоѓа некаде другаде, некаде вон неа – во епистемата на авторот.

Логично, сега се поставува прашањето – дали е токму оваа митема она јадро околу кое, мошне интуитивно, Гомбровиц ја изградил својата уметничка фикција, или, можеби, откриваме нешто друго во длабинската структура на неговите раскази?

Колку за пример, ќе го илустрираме „искуството“ на младата Алиција видено со очите на Витолд Гомбровиц: „...оној камен, знаеш, во мене разгори посебен немир. Немој ништо да ми зборуваш, не сакам ништо да знам – а, сепак, ме мачи градинава, и розиве, и сидот, и белината на моето здолниште и, ох, што знам, можеби сакам сиот грб да ми биде полн со модринки... Каменот ми шепна, му дошепна на мојот грб дека таму, зад сидот има нешто – и јас тоа нешто ќе го изедам, ќе го изгризам... всушност, ќе го изгриземе заедно, Павел, ти со мене, јас со тебе, морам, морам... инаку, без тоа ќе си умрам млада“.¹³⁴

¹³⁴ Gombrovič, op. cit. 21 - 22.

Очигледно е дека инсистирањето на болката и на несвесната потреба за прекршување на строгите норми ги дезавуира Културата и доблесните придобивки во расказниот свет на Витолд Гомбрович. Опседнат од феноменот жена-девојка, кој од уметничка гледна точка претставува еден „суптилен идеализам“, овој уметник ја формира својата литерарна профилација под влијание на *еросот*; затоа сите негови естетски цели изгледаат како да се потопени во плотна, инстинктивна и деликатна еротика.

Расказот „На споредните скалила“ претставува извонредна стилизација на Втората Човечка Природа. Преку прикриените но поамни доживувања на ликот Филип – аташе на министерството за надворешни работи, потсекретар на владата и обојавач на дебел, забрадени слугинки, кои го враќаат во минатото – Гомбрович не опменува дека тој спрема нив, сепак, не чувствува никаква страст, „барем не од таков вид“, вели јунакот во расказот „На споредните скалила“, „само длабоко некаде во мојата душа, некакво големо, премногу слатко стравување. Единствено, тоа ми остана од детството, кога срцето ми тупкаше додека без здив ја гледав нашата слугинка... Задушена од отменото држење, тоа стравување засекогаш ги засака кујнските женишта што се туткаа околу бакалниците и во нив наоѓаше спокојство“.¹³⁵

Исплашен од впечатокот што би можел да го остави пред колегите од министерството, Филип решава да ја прикрие својата внатрешност:

¹³⁵ Ibid, 56.

неговата млада женичка е типичен антипод на слугинките од неговата фантазија. Но нејзината прециозна грижливост за телото, нашиот јунак ја доживува како окрутна, тиранска интенција која би можела да го задуши дури и последното зрнце носталгична возбуда од минатото. Сепак, скриена дури и под отмените поли на вештачки стекнатата префинетост, возбудата си останува возбуда. „Ех, забранети, избледени спомени – какво неразумно суштество е човекот... чувството во него секогаш го победува разумот“.¹³⁶

Да резимираме: она што важеше, начелно, за првиот расказ на Гомбрович може, со извесна резерва, да му се припише и на вториот. И во него имаме замена на сема во архисема; и овде се обидува да надвлее онаа „индивидуална природа“ на ликовите – она што е забрането и од кое зазира сета општествена Култура, она „непожелното“ што предизвикува „слатко стравување“ во расказниот свет на полскиот писател. Но, и покрај тоа што индивидуалните вредности на неговите ликови влегуваат во социјализирани инстанции, тие не се нужно вклопени во општествениот закон на целината. Затоа на оваа точка од расказот се можни престапи. Но, бидејќи срамот и стравот, како афективен производ на заедницата, ги вбројуваме во допуштените придобивки на Културата, тие се оние причини што ги принудуваат ликовите од расказниот свет на Гомбрович да ја поднесуваат тиранската репресија врз „нагонот“. Говорот на тие ликови открива превртени вредности, симболична еротика и несвесна парадигма: „Во оној час

¹³⁶ Ibid, 61.

пред смрачување, во време кога се палеа првите фенери, сакав да излегувам в град и да ги пресретнувам слугинките. Тоа, незабележливо, ми прејде во навика, а како што знаете - *consuetudo altera natura*“,¹³⁷ вели главниот протагонист од расказот „На споредните скалила“.

Ќе потсетиме: интронизирањето на несвесното и на природните пориви за сметка на оние свесни и институционализирани односи, е клучната тема во расказите на Гомбрович. Тие го доведуваат во прашање природното, атавистичкото и, ако сакате – *йривајното морално*. Значи, клучен е инстинктот, оспорената несвесна реакција која постојано ги доведува во опозиција Природата и Културата. Затоа јазикот на Гомбрович изгледа (не)свесно и автентично. Таков е и неговиот стил. Во поголем дел од неговите раскази, шегата спонтано преминува во сериозност, а онаа инфантилна неодговорност – во одговорност. „Ќе признаете дека сум сосема пристоеен *йроизведуваач на йримийивноста во нејзината чиста состојба*“,¹³⁸ ќе рече за себе овој полски писател. И навистина – за неа и за виртуозно водената раскажувачка постапка на овој уметник од светски ранг, конечно, и на овие простори, треба да му се оддаде признание.

¹³⁷ Ibid, 55.

¹³⁸ Витолд Гомбрович, *Дневник II*, Београд, 1985, 175 (курзивот е мој).

За онтолошката доминанција и за моќта на имагинацијата во расказниот свет на Прокопиев

Во секоја наративна комуникација, освен актуелниот, постојат и други виртуелни почетоци кои се однесуваат на искуствата што во процесот на меѓусебната раскажувачка комуникација се пренесуваат од авторот кон читателот, и обратно. Меѓутоа, како резултат на своето интелектуално созревање, секој учесник во тој процес најпрвин ги усвојува сопствените, а дури потоа филогенетските и онтогенетските искуства на средината во која го формира својот раскажувачки стил. Но, кога говориме за постмодерната проза, должни сме да укажеме на еден важен принцип кој претставува супериорен конструкт на нејзиното писмо. Станува збор за *йпродуктивност* која, според мислењето на Брајан Мек-Хејл, не само што „продуцира *йовеќе дискурс*, во форма на продолжено истражување“,¹³⁹ ами, истовремено, отвора можност постмодернистичкото писмо да биде примено како еден дискурзивен артефакт кој реферира на некој фиктивен свет. Да се потсетиме: за разлика од модерната проза која реферирала на некои стекнати и утврдени знаења, освен усвоената композициона и семантичка вредност на кодот, постмодерната поседува своја сопствена или *уникајна* компонента која се исчитува како дисконтинуитет, логичка неверојатност, контрадикција,

¹³⁹ Брајан Мек-Хејл, „Постмодерната проза“, во *Lettre Internationale*, Скопје, 5 – 6 / 1997, 25.

или случајност. Кажано со други зборови, оние елементи што во модернистичкото писмо биле доминантни, во поглед на постмодерната проза станале секундарни – „маргинални и опционални“. Но, ако не пропуштиме да ја истакнеме металингвистичката самопоказност на ова писмо, тогаш ќе ни биде совршено јасно зошто постмодернистичкиот дискурс, едноставно, нè принудува да ја изнајдеме онаа доминанта што ќе ги детерминира и што ќе ги трансформира компонентите на неговата структура. Тоа нè овластува да кажеме дека овој вид дискурс не претставува некакво хипотетично писмо на иднината, ами дискурзивен конструкт на неговиот автор. Од тие причини, ќе си ја допуштиме уште и следнава констатација: ако модернистичката проза на Витолд Гомбрович, за која говоревме понапред, откриваше чисто епистемолошка доминанта, прозата на Александар Прокопиев ја решава мистеријата на расказниот свет во еден постмодернистички манир – преку моќта на имагинативната проекција, која во свеста на читателот и во неговата ониричка способност се јавува како одраз на *нешто* што, можеби, постоело во некое дамнешно време. Оваа т.н. „посткогнитивна“ дилема што ја отвора дискурсот на Александар Прокопиев, ја воведува онтолошката доминанта на неговото писмо, а ние се прашуваме за каков свет станува збор во неговите раскази и дали, навистина, ги препознаваме оние модалитети на постоење што ги проектира неговата уметничка фикција?

Разликувачката димензија меѓу модерната и постмодерната се состои во превласта за која

се борат онтолошката и епистемолошката доминанта; „турнете ги епистемолошките прашања доволно далеку“, истакнува Мек-Хејл, „и тие ќе се преобратат во онтолошки“, ¹⁴⁰ меѓутоа, процесот на рецепција не е еднонасочен туку реверзибилен. Затоа е сосема разбирливо што се прашуваме по кој редослед, всушност, ги усвојуваме рамништата на наративната комуникација и за што, најпрвин, стануваме свесни во прозата на Прокопиев?

Ако се присетиме дека основната семантичка структура на секој наративен текст се состои од редуцирани бинарни односи кои стекнуваат статус на антрополошки константи, тогаш е сосема јасно зошто во процесот на рецепцијата и репродукцијата започнуваме од длабинските, а не од површинските слоеви на наративниот дискурс.

Во наредниов дел од студијава ќе се задржиме на два расказа кои ја истакнуваат материјалната имагинација, ¹⁴¹ како еден вид онтолошка доминанта во еден постмодернистички прозен дискурс.

Делфиној и Змијата

Повлечен во океанот на идентитетот, секогаш гладен за нов пристап – како некој што е присилен на оригиналност само за да им пркоси

¹⁴⁰ Исто, 32.

¹⁴¹ „Имагинацијата не е способност за обликување слики, ами динамична сила која ги *видоизменува* прагматичните копии што ги овозможува перцепцијата; токму таа преобликувачка динамичност на сетилата претставува темел на севкупниот психички живот“ – (J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Riječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983, str. VIII).

на познатите решенија – субјектот во расказниот свет на Александар Прокопиев го посакува сето она што е надвор од него. Ќе кажеме веднаш: во најголемиот дел од неговите раскази, зборот „јас“ е онаа начелна, првобитна компонента, која се обидува да ја манифестира скриената „суштина“ на неговата уметничка структура. Можеби затоа, фиктивниот свет на Прокопиев поседува една нецензурирана допадливост, еден компромитирачки лиризам кој се обидува да нè одвлечка во спротивна насока – надвор од системот на општи кодови, вредности и норми, за повторно да се почувствуваме млади, можеби инфантилни, но во една позитивна смисла и на еден специфичен начин.

И покрај тоа што постмодерното својство на неговите раскази поседува способност да повикува во свеста некои претходни текстови, ликовите на неговата проза – кои не се ништо друго туку продукт од конфронтацијата меѓу *свесни* и *еџзистенцијали* (или колебање меѓу епистемолошката и онтолошката компонента) – откриваат извесна структура. Велам „извесна“, поради нивната моќ за мултипликација – како во светот на соништата: жената се престорува во делфин; мажот – во змија.

Но во свеста на човекот – а тоа го потврдува нашето искуство – секогаш постои едно *ал-џер-еџо*, кое се обидува да дојде до сопствен глас и притоа, врз претходните текстови – врз некој претходен семиотички фон што го довикала нашата свест – да се проектира како врз матрица, да се осмисли и да се толкува токму себеси. Но, ако прифатиме дека нашето општество, изграде-

но врз принципот на свеста, е само резултат од напорот за заемно усовршување, тогаш, не значи ли дека уметникот како негов конструкт, во својата приватна стварност е, сепак, нешто детинско и елементарно, *неишито* под својата сопствена свест над која владее Вечната Контрола. Без неа, порано или подоцна, тоа скриено детинско, таа при-таена деградација на свеста, наполно би ги разнишала неговите системи па, принуден да негува само некои особини од својата личност, уметникот би се нашол во дилема – дали да ја прикрие или да ја пројави таа своја „втора“ природа.

Јасно е дека уметноста не ја чинат само зборови и форми; таа не може да им одолее на оние крупни материјални теми што ја будат во нас нашата ониричка моќ. Затоа, соништата на јунакот во расказот за „Делфинот“, поточно – приказната за момчакот опседнат од нечестивата, потсвесна, еротска желба – ќе нè упати на инцестот кој, според зборовите на Дерида, не е ништо друго освен забрана што прераснала во „правило“ и што нè води кон комплексот наречен Едип. Бидејќи не одразува некаква состојба на духот, ами побудува асоцијации, секој мит, во основа, е тенденциозен. Неговата матрица ги внесува во игра *архе* и *џелос* – почетокот и крајот. Страниците што следуваат ѝ ги посветуваме на играта на меѓусебни означувања која го антиципира својот крај во некој одреден знак или симбол.

Веќе напознавме дека приказната во расказот што потсетува на бајка ги наоѓа своите корени во потиснатата претстава за мртвата мајка која, во соништата на синот, се јавува како пре-

красна срноока девојка, како делфин, како море или како кал. Ова сознание нè упатува на зборовите на Гастон Башлар¹⁴² според кого, за разлика од *имагинаријата* кое своето потекло го пронаоѓа во сликите, *иоисвесноста* има потреба од нешто што некогаш претставувало поинтимно и поматеријално присуство дури и од самата претстава или слика. Затоа, симболот на морето (водата) и делфинот (рибата со човечки лик и мазно тело), во длабинската структура на расказот ги поврзуваме со инстинктот за мајката.

Опседнат од чудните симболи што го оптоваруваат, младичот насоне гледа необични слики чијашто симболика не ја разбира, но затоа пак, улогата на слепата наречница, која – како што кажува приказната – уште при самото раѓање, загадочно го наметнала прашањето за необичната судбина на новороденчето, ги држи магичните конци на разврската во свои раце. Таа го упатува кон морето како спасоносен принцип.

Познато е дека симболот на морето ја содржи во себе супстанцијалната валоризација која водата ја претвора во мајка, но не како единствен облик, зашто, како што вели Башлар, во сонуваниот живот на секој човек, се јавува и втората жена – љубовницата која, исто така, може да биде проектирана во морето и изедначена со Природата. Разбирливо е дека двете проекции – онаа на мајката, од една страна и на жената-љубовница, од друга страна – најчесто се надополнуваат афирмирајќи го женскиот супстанцијализам на водата,

¹⁴² Гастон Башлар, *Водата и соничката: оглед за материјалната имажинација*, Табернакул, Скопје, 1997.

како течна сушност на неповратно загубеното присуство. Но, и покрај тоа што прочистувањето на душата (поттикнато од водата како природен архиеlement), нема никаква рационална подлога, сепак сме склони да кажеме дека психологијата на прочистувањето произлегува од материјалната имажинација а не од искуството што го наметнала Културата. Причината се наоѓа во волјата што раководи со намерата за метаморфоза и за преродба.

Меѓутоа, не смееме да заборавиме дека мотивот на преобразбата што ни го открива продолжението на приказната, го воведува во игра и делфинот. Симболот на делфинот е сврзан со симболот на водата и преобразбите, затоа сето наше книжевно образование се сведува на негување на формалната имажинација¹⁴³. Исто како и сонот, таа не реферира на нешто присутно и постоечко, ами се јавува како резултат од потребата да се надомести она што недостасува. Кажано поинаку: имажинацијата го довикува во свеста *она* што некој претходен систем означители не успеал да го објективира. Затоа и соништата наоѓајќи се на полпат меѓу митовите и колективните претстави, имаат врска со несвесното; тие се еден вид *иерсо-*

¹⁴³ Формалната, односно *материјалната имажинација* претставува придвижувачка сила која не само што ги освежува митолошките слики ами, истовремено, ги трансформира и ги „оживува“ традиционалните форми. Но, и покрај фактот дека е трансформацијата противна одлика на формата чија суштина е стазисна, во играта на семантичките ограничувања на елементите, материјалната имажинација, сепак, успева да го наметне своето влијание. Со други зборови, ако формите ѝ припаѓаат на Културата, тогаш атакитичките симболи на материјалната имажинација се наследство на Природата, смета Гастон Башлар.

нализирана митологија и за нив, со право, може да се каже дека претставуваат миметички животи на материјалта.

Значи, сите симболи на интимниот човечки живот, материјалната имагинација ги наоѓа во длабочините на несвесното. Затоа момчето од расказниот свет на Прокопиев ќе се нурне во водата, за повторно да се роди обновен: во мигот кога морето ќе го повика, тој повик нема да биде ништо друго, освен повик на основниот елемент, и тоа како целосна, интимна предаденост, како син на морето што своето дете го преобразува од адолесцент во возрасен човек и повторно во дете. Но, од друга страна пак, влегувањето во морето е како продирање во некој непознат, таинствен свет што има силно психолошко значење: таму првобитното инцестно чувство и Едиповиот комплекс ќе бидат совладани и преобразени во волја. Добиваме слика верна на силата на материјалната имагинација која, во расказот „Делфин“ е естетизирана на успешен начин.

Меѓутоа, многу работи не произлегуваат само од психолошкиот туку и од семиолошкиот ред на нештата, оној што нè прави свесни за соодносот меѓу буквалното и пренесеното значење. Затоа оваа бајковидна раскажувачка постапка која довикува серија асоцијации на инцестни поими, ја сфаќаме како успешна метафора во раскажувачката техника на Александар Прокопиев.

Но, во расказот „Слово за змијата“ со симпатични скокови од апстрактно во конкретно, од логично во алогично и *vice versa*, Прокопиев го буди нашето љубопитство за амбивалентните

симболи кои упатуваат на *андрогинојто ираединсиво во светот на митовите*. И покрај нагласената литерарност, која нè уверува дека неговиот постмодернистички начин на искажување мошне успешно ги комбинира магичните, мистичните и опсцените елементи, овој расказ покажува дека и парадоксалното не му е туѓо.

Змијата и човекот се типични антиподи – таа се наоѓа на почетокот, а тој на крајот од еволутивното скалило. Но, иако се противречни, тие не се исклучуваат меѓусебно, зашто во човекот има нешто од змијата, а пак, таа – „хиерофанија на светата природност“ – е она *таинствено нешто* што вечно го соблазнува неговиот дух. Во расказот на Прокопиев, змијата е огледало на една архетипска ситуација од светот на боговите: таму, по примерот на Едиповото сценарио, татковците им ја отсекуваат главата на синовите, а овие, преобратени од мртовци во змии, повторно им ги преземаат жените. И одново е на сцена примарната желба (инцестот со мајката) која, притаена во забраните, ја одразува својата внатрешна противречност: како материјална проекција на либидото, Змијата е – де син, де љубовник на сопствената мајка. Но, и покрај табуата во митолошкиот систем на мислење, јунаците на Прокопиев, сепак, ги живеат своите симболи.

Ако прифатиме дека андрогиноста е непомирлив дијалектички принцип, тогаш е јасно дека, на еден уметнички начин, авторот на расказот „Слово за змијата“ има извесен еротски однос и спрема митот: „луѓето-змии не ја поседуваат само моќта да се преобразат од еден во друг прек-

расен облик на животот, туку и чудесната дарба да се вратат од конечната бездна откаде што повраток нема за оние чиј единствен лик е човечкиот...“¹⁴⁴

Во расказот на Прокопиев, симболот ги надминува сите временски димензии. Тој е онаа апсолутна точка во која се вкрстуваат просторот и времето: симболот ги живее своите предци, ја создава психичката енергија и се транспонира во неа. Митските слики и симболите го претставуваат конвенционалниот јазик на психичноста, но обработени во фантазијата на јунакот и оптоварени со значењето на културата, тие како да се оддалечуваат од своето извориште. Сепак, и етимолошки и фигуративно, симболот го чува своето првобитно значење. Затоа, кога станува збор за деконструктивизмот на Прокопиев, се чини дека овој став на Витолд Гомбрович најмногу му одговара: „Можеби, навистина, уметноста треба да ја урива стварноста, да ја разорува на елементи и да гради од нив нови глупави светови – во таа произволност... нарушувањето на смислата има своја сопствена смисла... А сонот го открива сиот идиотизам на задачата што, на уметноста, ѝ ја наметнуваат некои премногу класицистички умови, дека таа треба да биде 'јасна'. Јасност? Нејзината јасност е јасноста на нокта а не на денот“.¹⁴⁵

Кога сме веќе кај расказите на Прокопиев, таа „јасност“ треба да ја бараме надвор од границите на неговиот дискурс или некаде длабоко во

него, во некој архе-слој. Како недореченост. Поливалентна и поширока дури и од самата смисла.

Наместо заклучок

Анализата на расказите на Гомбрович и на Прокопиев, како претставници на две различни поетички школи, лично ме увери дека покренувањето на прашањата што ги наметнуваше дискурсот на Гомбрович, не ги исклучуваше оние што ги форсираше расказниот свет на Прокопиев. Превласта на доминантите во едниот и во другиот уметнички дискурс го ориентираа ова истражување кон еден аспект чишто резултати (дури и по цена да си противречам на досега кажаното) можат да се сумираат во следнава констатација:

– дискретните, длабински значења на расказите кај двајцата раскажувачи, создадоа (помалку или повеќе), атмосфера на една виртуелна реалност, но и покрај разликите – можеби токму поради онаа засилена еротска нотка, суптилна кај Гомбрович, а експлозивно и ексклузивно порнографска кај Прокопиев – нивната уметност не само што не го загубила контактот со митот, таа не го загубила ни контактот со вистинскиот живот. Тоа ги прави архетипски слични нивните содржини: додека Прокопиев манипулира со митолошки, Гомбрович управува со индивидуализирани симболи, но двајцата, сепак, ја довикуваат митологијата.

Со други зборови, иако во структурна смисла споредбите не се можни, на рамниште на семиолошките конотации, сензибилитетите на Гом-

¹⁴⁴ Александар Прокопиев, *Слово за змијата*, Македонска книга, Скопје, 1992, 144.

¹⁴⁵ Витолд Гомбрович, *Дневник 1*, Београд, 1985, 325.

брович и на Прокопиев се компатибилни. Веројатно, тоа е поради опсената од еротиката и притисокот на несвесното кое лесно можеме да му го припишеме на *архичувството* кај Гомбрович и на *материјалната имагинација* кај Прокопиев. Сепак, нема да звучи претерано ако повторам дека митологијата им е заедничка и на двајцата раскажувачи. Впрочем, како и на сите нас. Но, без оглед во каква форма – имплицитна или експлицитна – ја остваруваат тие својата литерарна преокупација, силата на нивната уметничка реализација е достоинствена да ја понесе вредноста на митема.

Инцестот – една од недосонуваните склоности на светот

Уметнички рефлексии на аделфичкиот* мит
во европскиот и во балканскиот
литературен контекст

*Кој не се диви и не се чуди за овој век,
како се усвоени овие времиња за
преумножување на гревовите наши?
(Слово на Јован Златоуст)*

Кога се во прашање тајните и табуите кои – без оглед на временските дистанции – постојано не вдахнуваат, обземени од дијалогот со себеси и со светот, се прашуваме дали толкувањето на митовите – траги оставени во времето – не престанале да биде предизвик за нас?

Темата на која ѝ го посветувам овој дискурс, веројатно, ќе побуди контроверзни размислувања. Без сомнение, зашто, од сите облици на љубов во едно современо и цивилизирано општество, можеби единствено уште инцестната е таа која предизвикува зазорни чувства, па затоа и не е чудно што многумина одбиваат да говорат за неа. Сфатена како една од најкарактеристичните категории на престап, таа лесно може да предиз-

* Грчки: аделфос – брат; аделфе – сестра.

вика злоупотреба на авторитетот на говорникот. Сепак кога станува збор за корпусот литературни дела што во рамките на светската и европската уметничка продукција го третираат токму овој феномен, мора да признаеме дека сме соочени со импозантни естетски остварувања. Доволно е само да се присетиме на асоцијациите што ги буди во нас големата античка трагедија за митот на Едип, или библискиот мит за Лот и неговите ќерки, па да ни стане јасно дека, без оглед како бил применет во уметничката традиција, овој ексцентричен феномен прераснал во неодминлива литерарна инспирација за многу авторски имиња. Еве што вели во оваа насока пасионираниот иследувач на митовите за љубовта, Дени де Ружмон: „Кога подобро ќе ги запознаеме *митовиите митови* не искушуваат, кога ќе откриеме од каде доаѓа и каде не води нивната логика, ќе бидеме, веројатно, подготвени на личен ризик, одговорно да ја прифатиме љубовта и да се свртиме кон себеси. Можеби ќе бидеме слободни да сториме и нешто повеќе од тоа“.¹⁴⁶

Но, за да можеме да ја сфатиме мрачната логика на инцестот и да ја согледаме безумната сила на оваа еротика, ќе треба, прво, да научиме да ја читаме и да ја толкуваме скриената моќ на митовите.

1.0. Роден во полемиките меѓу светото и профаното (табу-темите и нивното сквернавење), инцестот прераснал во една голема литерарна тема на

¹⁴⁶ Denis de Rougemont, *Mitovi o ljubavi*, Beograd, 1985, 37 (курзивот е мој).

која ѝ подлегнале многу славни имиња. Во митовите (колективни дискурси¹⁴⁷ на кои им останал непознат поимот индивидуален субјект¹⁴⁸), тие виделе апсолутен „праурнек“ за своите литературни остварувања. Затоа, кога станува збор за една прецизна митоанализа, толкувањето на митските трансформации, редовно имплицира дијахрониска перспектива. Но односот меѓу митот и литературата е базиран на една „секундарна граматика“ за која важат зборовите на Клод Леви-Строс.¹⁴⁹ Според него, митот е говор кој дејствува на едно повисоко рамниште на кое смислата успева да се „одлепи“ од лингвистичкиот темел на којшто настанал самиот мит.

Но, како и да е. Во рамките на современите литературни остварувања, инскрипциите на митовите покажуваат дека авторите на овие дела успеваат, на свој сопствен начин, да се одлепат од оригиналната семантичка димензија на еден таканаречен „*mythe de référence*“.¹⁵⁰ Иако нивните текстови претставуваат рефлекс на нешто што е веќе создадено во литературата, тие, сепак, содржат и нужен минимум енергија за сите наредни пресоздавања, зашто, целта на еден метатекстовен субјект не е оригиналот, туку трансформациите на неговите составни делови. Со оглед на тоа

¹⁴⁷ Клод Леви-Строс не уверува дека во митовите не мислат луѓето, туку самите митови во луѓето, и тоа без нивно знаење.

¹⁴⁸ Индивидуалното по дефиниција не е мит.

¹⁴⁹ C. Levi-Strauss, „Struktura mitova“, во: *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1989, 218.

¹⁵⁰ Попрецизно за овој проблем во трудот на Маја Бојациевска, *Митови за андрогинои и модерниот роман: Визиција Вулф и Роберт Музил* (докторска дисертација достапна во ракопис).

дека уметничките надоврзувања се најчесто интенционално обоени, за овие литературни дела ќе речеме дека се резултат на конфронтацијата¹⁵¹ со системот кого можеме да го подведеме под поимот *традиција*.

Сфатена како *парадигма* на меѓутекстовни надоврзувања и *синџама* на некои меѓутекстовни односи, традицијата не е прост збир од текстови, туку *збир од сѐ виртуелни односи* што постојат меѓу текстовите. Оттаму, за нас ќе бидат битни прашањата кои го третираат односот меѓу некој парадигматичен и некој претходен текст, но пред да преминеме на нивното толкување во рамките на балканскиот контекст, ќе кажеме неколку збора и за рефлексите на инцестниот мотив во европската литературна традиција. Во таа смисла, ќе биде корисна една мала дигресија.

2.0. Колку за илустрација, ќе започнам со Џон Форд, значаен драматург од времето на англискиот ренесансен¹⁵² период, кој, во својата „психопатска трагедија“, *Шејла и њен блудница*, со голема психолошка уверливост ја обработува темата за родоскверната љубов меѓу братот и сестрата и нивниот нужно трагичен крај. Во оваа насока, внимание заслужува и мрачната драма *Манфред* на лордот Бајрон, за кого се мислело дека во тоа време одржувал скандалозна врска со својата полусестра Августина, потоа Гетеовиот роман *Вил-*

¹⁵¹ Секој уметнички текст покажува тенденција да ги надмине законите на традицијата и да го промени системот чиј дел е.

¹⁵² Види: Рајна Кошка-Хот, *Улогата, значењето и особеностите на женските ликови во англиската ренесансна драма* (докторска дисертација – Фонд на Филолошкиот факултет во Скопје, 1997).

хем Мајстер, новелата *Сојот на Велзунзиите* и романот *Избраник* на Томас Ман, или, *Човек без својства* на Роберт Музил, *Ана Сорор* на Маргерит Јурсенар и ред други извонредни уметнички остварувања кои го обработуваат токму аспектот на инцестната љубов меѓу братот и сестарата. Но, ако се запрашаме за причината која ги доведува во близок асоцијативен контакт длабинските реторики на овие неоспорни естетски креации, тоа сигурно ќе биде *аделфичкиот мит*, како нивна архетипска матрица.

Сепак, кога станува збор за еден потесен културен контекст, како што е балканскиот простор, на пример, логично ќе биде настојувањето да се утврдат и да се лоцираат уметничките почетоци на овој феномен.

2.1. Насоката на оваа проблематика не води до една античка трагедија во која, за првпат во светската уметничка литература, е иницирана драмата на инцестот. Станува збор за Есхиловата трагедија *Молићелки*¹⁵³, во која женскиот пород на владетелот Данај одбива да се омажи за машкото поколение на неговиот роден брат Ајгипт, отфрлајќи ја на тој начин можноста за исполнување на родоскверен грев меѓу братучедите од прво колено. Омразата на Данаидите кон Ајгиптовите синови, предизвикана од нивното настојување да изнудат венчавка со своите братучетки, и против нивната волја, е толку голема што ќе доведе до масовно убиство, во првата брачна ноќ. Но исто-

¹⁵³ „Pribjegarke“ во: *Sabrane grčke tragedije*, Eshil, Sofoklo, Euripid, Beograd, 1988.

риските проучувања во рамките на Балканот укажуваат дека античката уметност го презела овој мотив од асиро-вавилонските или од египетските митови, што упатува на фактот дека во литературата постои еден вид симбиоза на култури и мотиви, но, појавувајќи се отпрвин на медијевалистичките рабови на несвесното, овој феномен, како симбол од антиката, се проширил и во балканската орална традиција.

Значи, уште од раното средновековие, оптоварени со стари митолошки спомени, балканските народи го опеале мотивот за недозволената љубов меѓу братот и сестрата. Како неодминлив пример во оваа насока може да ни послужи популарната средновековна хагиографија за византискиот светец Павле Кесариски¹⁵⁴, со која, балканската граница на инцестниот мотив, не само што се поместува кон VI век на византиската литературна традиција, туку и уште подалеку, во старите космогониски митови за андрогинот. Како поткрепа за транзитивноста на овој феномен, макар и во рудиментарна форма, ќе ја споменеме (во рамките на српскиот фолклор) и песната за Наход Симеон – инцестна рожба од брат и сестра, базирана на елементите од споменатава општохристијанска хагиографија.

Нема сомнение дека творби со родоскверни содржини се јавиле и во фолклорот на другите балкански народи, но кога станува збор за усното

¹⁵⁴ Настанувањето на *Тиквешкиот зборник* (16 век) е сврзано со Света Гора. Житието за Павле Кесариски, забележано како „Слово на Јоана Златоуст за душевните разбори“, говори за двоен инцест – меѓу брат, и сестра и меѓу мајка и син (*Тиквешки зборник*, Мисла, Скопје, 1987, 78).

творештво кое ги има предвид барањата на средината, битно е да се спомене и улогата на *превентивната цензура на заедницата*. Како минимален степен на комуникација меѓу културите, како механизам наречен „прекинување на лошиот сон во последен миг“, ¹⁵⁵ таа не уверува дека реактуелизацијата на поетските елементи во фолклорната традиција се јавува во значително помала мера одошто во индивидуалната, и, ни дава (за) право, овој мотив на родоскверна љубов да го именувеме како *заедничка балада на балканскиот народ*.

2. 2. Ако се задржиме на македонската и на албанската усна традиција, или – уште потесно – на македонските верзии од епот за *Болен Дојчин и Лейа Анџелина* и на албанските верзии на баладата за *Константин и Дорунтина*, ¹⁵⁶ ќе забележиме дека во некои современи уметнички остварувања, базирани врз примерите од народната традиција, е направен специфичен напор да се обработи мотивот на родоскверната љубов. Прашање е само, до кој степен авторите на тие дела успеале да ја трансформираат фолклорната матрица и да ја акцентираат недозволената љубов? Еве го одговорот.

¹⁵⁵ Исмаил Кадаре, *Есхил и истражничко*, Култура, Скопје, 1994.

¹⁵⁶ Баладата за Константин и Дорунтина води потекло од јужна Албанија, но, според сознанијата на албанската фолклористичка наука, нејзините верзии датираат од 9 до 11 век. Забележливо е дека ликовите во оваа балада имаат општохристијански имиња, но во некои географски локации се сретнуваат и верзии со исламизирани имиња Халил и Хајрие. За потребите на ова истражување беа користени преводите на Агим Лека.

Работејќи над идејните решенија на новелата *Кој ја донесе Дорунтина*,¹⁵⁷ албанскиот писател Исмаил Кадаре му посветил на овој мотив специфична уметничка обработка. За разлика од народната балада, мрачната тајна за латентната и мистична љубов на братот кон сестрата, тој ја сместил во дискурсот на Госпоѓата Мајка, или уште попрецизно, во нејзината преписка со благородникот Карл Топија. Тие не само што ја виделе Константиновата чудна и неприродна приврзаност кон сестра си Дорунтина, туку сите негови посесивни и љубоморни сцени ги протолкувале како латентна склоност кон инцест. Сепак, разврската на интригата Кадаре ја ориентирал во една друга насока: отстапувајќи од матрицата на народната балада, избегнувајќи ја на еден софистициран начин и темата на перверзии, авторот на оваа новела успеал да го демитизира аделфичкиот мит и да направи апологија на „бесата“ со која, три години мртвиот Константин се обврзал пред својата мајка дека ќе ја врати сестра си. Така, инцестот до кој можело да дојде во текстот на албанскиот писател, всушност, е оставен на маргините од новелата.

За разлика од него, двајца современи македонски драмски автори ќе внесат нова содржина во специфичната обработка на овој мотив. Подгревајќи ги сомневањата во вредностите на животот и поткопувајќи ги установените морални вредности, тие ќе инсистираат на еротската и на инцестната димензија на гревот. Но, со оглед на фактот дека, во драмите на Георги Ста-

¹⁵⁷ Ismail Kadare, *Qui a ramener Doruntin*, Livre de poche, Paris, 1990.

лев¹⁵⁸, контемплативно-асоцијативната обработка на овој мотив останува во рамките на дилемите и траумите што ги отвора етиката како животна категорија, истражувањето на инцестниот мотив ќе го насочиме кон драматизацијата на Благоја Ристески.

Нејзината уметничка обработка претставува нова страница во македонската белетристичка мисла.

3.0. „Митот, легендата, понорниците на соништата, социолошките статистики и новинарските хроники, докажуваат дека инцестот, привлечен за едни, одбоен за други, егзистира како сеприсутна можност, во рамките на човечкиот сензибилитет. Може да се каже дека тој за поетите брзо станал симбол на сите сексуални страсти кои, ако се потиснуваат, ако се казнуваат или прикриваат, стануваат уште пожестоки... Токму на најстрмните карпи, најсилно се длаби далгата“ – вели Маргерит Јурсенар во својот поговор кон романот *Ана Сорор*.¹⁵⁹ Но во драматизацијата на Благоја Ристески, по примерот на најдобрите антички трагедии, мотивот на инцестната љубов е транспониран во повисоки сфери.

Ќе кажеме веднаш: во уметничката обработка на *Лејла Анџелина* не станува збор за неинтенционален однос кон содржината на народната епска песна, зашто, крајната цел на нејзиниот ав-

¹⁵⁸ Товарот на гревот што ги измачува братот и сестрата е основната тема во драмите *Болен Дојчин* и *Анџелина* (Георги Сталев, *Драми*, Култура, Скопје, 1980).

¹⁵⁹ Marguerite Yourcenar, *Ana Soror*, Sarajevo, 1990, 92.

тор не е негирањето на традицијата, ниту пак дистанцирањето од старите митски вредности, напротив, сè се сведува на едно, таканаречено, позитивно надоврзување на веќе познат мотив. Еве што ни откриваат настаните во драмата:

Подготвувајќи се за одбрана на градот, Болен Дојчин – славниот заштитник на Солун – наумил, под мраморните плочи на црквата *Светија Недела*, да го пронајде знамењето на врховникот словенски, Перун. Во еден миг на машка страст, тој по-сигнал по честа на светицата, пазителка на храмот, па, навлекувајќи го на себе гневот божји, паднал проколнат од тешка клетва: „болест да боледува сè додека сестра не си земе како маж што зема жена“. А, бидејќи „нема бекство од проклетство“, исполнувањето на божјата казна ќе биде клучниот момент кој ќе ја развие фабулата на оваа драма.

Така, префрлајќи се на лирската половина од текстот, во дискурсот на велелепниот женски лик, авторот на трагедијата *Лејла Ангелина*, не само што успеал да се постави над критичката цензура на заедницата, туку, трансформирајќи го прототекстот – класичниот еп за Болен Дојчин – потврдил дека индивидуалните литературни остварувања од овој тип се сведоштво за беспаката, дилемите и траумите низ кои поминало човештвото. Но, проклетството за кое станува збор во драмата на Благоја Ристески, всушност, не постои. Постои читателот како субјект на спознавањето, за кого евидентна станува жртвата.

Затоа пред да се согласиме со констатацијата на Миодраг Павловиќ¹⁶⁰ (дека жртвувањето,

¹⁶⁰ Miodrag Pavlović, *Poetika žrtvenog obreda*, Nolit, Beograd, 1987.

како појдовен, културен и симболички чин, е мотивирано од некоја психолошка, религиозна или инстинктивна побуда), ќе кажеме дека, за централните ликови во оваа драма, саможртвата на сестрата Лепа Ангелина е идентична со чинот на дарувањето. Сфатена на тој начин и изразена преку една недозволена форма на љубов, таа претставува специфичен напор – преку повторното раѓање на суштество од ист епски тип, да се овековечи пресоздавањето. Но, бидејќи модерната цивилизација е сè помалку чувствителна за древните симболички пораки, останува отворено прашањето, до каде, всушност, досегаат митските рамки на нашата егзистенција?

Имајќи ја предвид драмата на Ристески – дејствието и нејзините централни ликови – можеме да кажеме дека таа, иако современа, ги има сите димензии на митско-легендарна. И покрај тоа што ни е добро позната нејзината судбина, сè почигледно станува дека, во *Лејла Ангелина*, оваа забранета форма на љубов, не е ниту соблазна, ниту декадентна – можеби во неа најмалку се говори за инцестот и еросот, а повеќе за страста втемелена во Филиа или Агапе – зашто, не станува збор за обична плотна љубов, како во Софоклевиот Едип, на пример, ниту за платонскиот мит за двете половини на едно битие, во постојана потрага по својот загубен дел, туку за *искушителина моќ на гревови*, сфатен како покајување, како темелен пораз на секоја страст. Па, дури и да се согласиме дека ѝ прилега смртта затоа што не може да се сообрази со општествениот кодекс на заедницата, љубовта во драмата на Благоја Ристески

претставува повеќе божествен напор за умножување на животот, одошто негова негација. Тогаш, сосема е логично што за својата уметничка креација авторот одбрал токму таков крај: во инцестниот расплет на оваа драма, Трагиката ја изедначил со логиката на Митот, а Еросот го откупил со помошта на Агапе.

Но постои еден парадокс кој се провлекува низ целата нејзина содржина. И тој е суштински. До толку повеќе, што може да се сведе на една обична реченица која не само што прозвучува парадоксално туку и застрашувачки. Според логиката на актерите во драмата, гревот со грев се искупува(!), тогаш – ако нелогичното преминува во логично, а прекршокот на табуто во искупување на гревот – се поставува прашањето, што е тоа што може да се доживее како грев во драмата на Ристески?

Кога, според примерот на некоја архетипска матрица, гревот и страдањата стануваат универзални, зборовите на Ферид Мухиќ совршено ја отсликуваат сета човечка историја: „Секој маж и секоја жена, од создавањето на светот, до денес, повеќекратно, дури неброено повторно се љубат во крвно сродство. Ако Адам и Ева беа единствените од кои луѓето водат потекло, тогаш инцестот, веќе во вториот биолошки циклус (децата на Адам и Ева), морале да создадат инцестен брак од прв степен!“.¹⁶¹ Така, формиран на границата меѓу тежината на престапот и саможртвата, инцестот во *Лејла Анѓелина* нема да претставува друго, освен симболички чин на возвишени емоции.

¹⁶¹ Ферид Мухиќ, „Поет на гревот и милоста човекови“, поговор кон драмата *Лејла Анѓелина*, Култура, Скопје, 1996, 121.

Токму од тие причини, овој редок модел на сестринска љубов¹⁶² го доживуваме – не како обично општење меѓу спротивни полови, туку како пример на саможртва која создава свој сопствен простор и своја сопствена логика, еднаква на првобитното културно дејствување.

Меѓутоа, парадоксот на саможртвата содржи и извесна метафорика. Таа ни говори дека самиот чин на принесување жртва пред олтарот на честа не е залуден, зашто, Ангелина пред себеси го има ликот што треба да го умножи (за три месеци таа раѓа три красни сина на кои судбината не им е позната, но имплицитно може да се насети). Еве што открива нејзиниот дискурс:

Јас ѓорда мајка сум на ѓириѓе сина, мојѓа дика, од браѓа ми уѓроена слика. Дојчин, сесѓри-наѓа рана, ѓој не умре, или од мрѓвиѓе сѓана кођа синовиѓе му ѓи родив и замина во нив на ѓири сѓрани... да ѓо учи свеѓоѓ на доброѓо, на убос-ѓа, да ѓо ѓази од долноѓо, од ѓрубосѓа...¹⁶³

Овој, по малку митски пример, нè уверува дека жртвените обичаи од потсвеста на модерниот човек – оној, од истекот на 20 век – не исчезнале, зашто, склоноста кон жртвувањето, или ако

¹⁶² Заемната љубов меѓу братот и сестрата, старите Грци ја нарекувале *филиа*. Според зборовите на Вернан и Наке, овој збор имал присвојна вредност и означувал близок роднина: „... *philia* означува еден вид идентитет помеѓу членовите во една фамилија. Секој од нив претставувал за другиот едно *аџиер еџо*, едно удвоено или умножено „јас“. Во таа смисла, *philia* се наоѓа во опозиција со *egos*, со љубовната страст, насочена кон некој „друг“ различен од „јас“, кон некој од спротивниот пол, од друга фамилијарна припадност...“ (види: Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal - Naquet: *Мии и џраџе-дија у аџиичкој Грчкој*, Нови Сад, 1993, 106).

¹⁶³ Б. Ристески, *Лейа Анџелина*, Култура, Скопје, 1996, 104.

сакате – саможртвувањето, е некаде длабоко во нас и само го чека мигот на своето појавување.

Имајќи ја предвид оваа драма, се прашувам, како е сè уште можно да се пишуваат трагедии со жена во главната улога, кога се знае дека хероизмот, сфатен како активност, не е женска одлика. Го потенцирам ова затоа што во драмата на Ристески, Ангелина не прави ништо; таа практично и не дејствува (освен што му се *прејушија* на проклетството), всушност, таа повеќе трпи одошто врши некое дејство и тоа го прави инстинктивно, како резултат на некоја надреална љубов, љубов како жртвување, како огорченост кон судбината која ја обесчестува и ја понижува. Но, додека од една читателска дистанција тоа навистина изгледа така, од аспект на дискурсот, сето нејзино дејствување е, всушност, исцрпено во монологот, симбол на нејзиното „негативно херојство“. Колку за илустрација, ќе ги наведем клучните зборови на овој женски лик:

*Значи јас сум иаа избранија меѓу сиие сесџри, меѓу сиие жени, вековиие долѓи да џи сџои и усклади во џрев бескраен, џрев ииџо ирае над времеџо. Еднаш мајка со сина си, сеѓа сесџра со браџија си... Не, не чекајџие крик да крикнам иџолку џласно јас да викнам за да чујаџ небесаџија, иџа над мене боџовиие... Зар не џледа никој од вас да си браџие дамна сесџра има, сесџра Ангелина, бесџелесна, надсесџилна, заиџџо браџиу од сесџраџија иџело не му иџреба, оџи сесџра не е иџело иџуку мисла чисџија...*¹⁶⁴

Ако ја прифатиме оваа изјава и, низ приз-

¹⁶⁴ Б. Ристески, *op. cit.*, 64 - 65.

мата на библискиот грев, го отфрлиме концептот за „женското согрешување“, треба ли постојано да си го поставуваме прашањето за неговата природа? Веројатно не, зашто, од аспект на ликот Лепа Ангелина, согрешувањето е резултат на Волјата Божја, на Силата која ги содржи, истовремено, и забраната на сквернавењето и религиозниот императив како христијанска форма на љубов.

Хозе Ортега¹⁶⁵ има право кога во зборовите на св. Августин наоѓа поткрепа за дејствувањето кое самиот тој го нарекува „дејствување преку страдање“. Според него – нашата љубов е наша тежина; таа нè влече таму каде што, самите ние, сакаме да бидеме одвлечени.

Отстапувајќи од народната верзија во еден неверојатен правец, Благоја Ристески, во својата трагедија, акцентот го ставил на *аделфичкиот мииџ*, но со јазичната и формалната страна на своето дело, со философската и со искупителната тенденција на неговиот дискурс, не само што се оддалечил од него, туку успеал да воспостави и една нова димензија во светот.

Сепак, кога станува збор за овој инцестен мотив, мора да напомам дека во рамките на балканските простори, неговите истражувања никогаш не биле целосни – дури и мојата замисла во оваа студија не доби такви размери – но вреди да се спомене, исто така, дека оваа недозволена форма на љубов, на еден латентен начин е употребена уште и во романот на Милорад Павиќ¹⁶⁶. Станува

¹⁶⁵ Jose Ortega y Gasset, *O ljubavi: meditacije*, Sarajevo, 1989, 85.

¹⁶⁶ Милорад Павиќ, *Унуиџраиџа сџџрана веџџра или Роман о Хери*

збор за прикриената, опскурна, но сепак фатална љубов меѓу еден брат и една сестра, што провејува на страниците од романот за Херонеја Букур и говори за трансценденталната моќ на овој феномен кој оставил силна трага во времето, зашто, човечките души, страсти и гревови пловат низ времињата, од внатрешната страна на ветрот, и, пренесени во иднината, како по некое непишано, но препознатливо правило, завршуваат фатално.

и Леандру, Просвета, Београд, 1991; „Прича о брату и сестри“ (стр. 74) – содржи латентен љубовен триаголник меѓу сестрата Херонеја, братот Манасија Букур и поручникот Јан Кобал.

Иронијата како артифициелен механизам

Витомил Зупан: *Патување на крајот
од пролеќа**

*Секоја мисла, свесна сама за себе, од себеси
прави еден артифициелен систем. Но, во
продолжение, може да се случи и спротив-
на трансформација.***

Уводни забелешки

Многу често се поставува прашањето дали разбирањето на некој дискурс или пишуван текст се должи на авторовата интенција или е, независно од неа, резултат на автентичната средба на читателот со смислата на текстот. Но, пред да го добиеме одговорот на ова прашање, ќе потсетиме дека, за постоењето на некој исказ, неопходна е појавата на субјект на исказот или, подобро кажано, неопходна е волјата на артикулаторот во еден литературен дискурс која може, но и не мора, да биде манифестирана како негова семантичка интенција. Што значи тоа?

* В. Зупан, *Патување на крајот на пролеќа: блесак у четири боје*, Народна књига, Београд, 1973.

** Pol Valeri; 1980: 208.

Ако прифатиме дека интенцијата на дискурсот ја одредува трасата на разбирањето, тогаш е јасно дека до смислата на еден пишуван текст може да се дојде на два начина: или преку неговата *иниенција* (која се исчитува како верен одраз на волјата на артикулаторот во текстот), или преку неговата *изневера*. За нашата анализа, од особена важност ќе биде вториот случај. Имено, оној момент кога, напуштајќи го семиолошкото рамниште и виртуелната смисла, „стрелката на интенцијата“ нè принудува да продреме во семантиката на дискурсот, поточно, во конкретната смисла на зборот која не само што го „голта“ старото значење туку, истовремено, воспоставува и ново, со иста таква променлива стабилност. Со други зборови, независно од она што го нуди интенцијата на дискурсот, разбирањето на смислата може да биде утврдено и од аспект на оној кој ја декодира артикулационата „волја“ на говорниот субјект која, без оглед на употребениот јазичен материјал во текстот, е *de facto* присутна на едно транслингвистичко ниво. Но, за да не западнеме во преамбициозни коментари кои само би ја замаглиле претставата за предметното прашање, ќе запреме овде и ќе се обидеме, најпрвин, да укажеме на значењето што за нашата анализа го има романот на Витомил Зупан.

Настанат во периодот кога словенечката литературна јавност сè уште не била подготвена за теми што ќе бидат актуелни дури во почетокот на шеесеттите години, романот *Пайување на крајот од ѝролејџијата* со својата содржинска концепција во голема мера ја задолжил тогашната ро-

мансиерска традиција.¹⁶⁷ Создаден во еден крајно индивидуалистички, циничен и мошне перверзен манир, романот на Витомил Зупан бил сосема различен од естетскиот вкус и кодекс на тогашната словенечка публика, длабоко навлезена во духот на социјалистичкиот реализам. Говорејќи за малограѓанскиот калап што секоја конформистичка свест би го прифатила, пред сè, како разумна постапка, Витомил Зупан, на еден ироничен начин, ѝ дава на јавноста на знаење дека стравот – да му се препуштиш на вистинскиот, див и нескротлив живот – заслужува да биде исмеан. „Малограѓанството е, значи, главната мета на авторовата инвентивна пакост“, забележува Тарас Кермаунер и додава: „иронијата е неизбежната последица на дистанцијата што човекот ја зазема кон себеси и кон своите илузорни настојувања...“.¹⁶⁸

Но, за што станува збор во романот на Зупан?

Сакам да сум Тајси

Главниот јунак во *Пайувањето на крајот од ѝролејџијата*, Професорот по литература и јазик,

¹⁶⁷ „Неговото творештво претставува ново поглавје во словенечката проза...“ вели Иван Цесар, „зашто, неоптоварен со традицијата, Зупан страшно и незадржливо продира во оние подрачја за кои ниту се знаело, ниту можело да се пишува. Неговото доживување на светот и литературата е такво што не ќе може да се задржи само во рамките на словенечкиот збор, тоа ќе мора да биде прифатено како општопризната вредност“. (Ivan Cesar, „Tragač za samim sobom ili strah pred davolovim ropom“, во книгата *Od riječi do znaka: studije i eseji*, Zagreb, 1990, 80).

¹⁶⁸ Тарас Кермаунер, „Иронично путовање, проиграног, лудизованог човека“, во: Витомил Зупан, *Путовање на крај ѝролеја*, Београд, 1973.

неименуваниот малограѓанин по убедување, во еден миг од својот застоен, вкалупен и непотезен живот, решава да сврти нова страница во својата историја и да направи нешто за кое копнее од своето раѓање. Наоѓајќи им пандан на своите илузии во ликот на младиот одважен, циничен и интелигентен ученик Макс Верник (познат како Тајси) кого, токму поради неговото незауздено виталитичко дивеење и нереализираната (но сепак неоспорна) сличност од времето на својата младост, главниот јунак истовремено го мрази и го обожава, го презира и го идеализира до нереални размери. Проектирајќи се во него, во своето второ и долгопосакувано „јас“, Професорот решава да отплови по несигурното море на возбудливите ситуации потсмевајќи им се на своите сограѓани и довчерашни истомисленици: на директорот на училиштето, на своите колеги, на жена си и на сите оние кои заедно со него го креираат препознатливиот малограѓански живот на еден фиктивен свет. Извлекувајќи се, макар за кратко, од секојдневниот калап, од вкоренетите навики и сфаќања, главниот јунак на романот *Патување...*, во еден миг на саморефлексија ќе признае: „Не го мразев Тајси... Напротив, се чинеше дека е Тајси многу значајна личност во мојот живот. Му придавав извонредна важност... беше... чудовиште и опиеност во ист миг, отров и занес, суштество кое не постои, претстава што самиот ја бев измислил¹⁶⁹“. И така! Во бесоните ноќи и пијаните халуцинации, Професорот започнува да го живее животот на својот идеализиран јунак, да ја игра сво-

¹⁶⁹ Витомил Зупан, *op. cit.* 68.

јата најголема авантура: дијаболичното патување од себеси кон својата сопствена претстава за себе.

Но, како и во стварноста, и во оваа приказна сè тргнува надолу. За нашиот Професор, ироничното потсмевање со сопствениот статус и со општествено признатите симболи, одеднаш станува поза, станува недостојна улога, и тој сфаќа дека во една малограѓанска средина, да се живее без маска, да се биде природен, слободен или различен, не значи привилегија, напротив, индивидуализмот го фрла надвор од границите на социјалниот кодекс и тој станува Ништо, станува Исмеаниот, Одродениот бунтовник без причина кој, на крајот од своето „недостојно“ патување, сепак се помирува со фактот дека е само едно ништожно и смешно суштество кое се мачи да биде „некој друг“. И, бидејќи, не е доволно наивен, ниту доволно храбар за да биде во постојан конфликт со светот и со самиот себеси, Професорот започнува да осцилира меѓу својата плашлива природа и нејзината прикриена илузија, и како никогаш да не стоел на границата од сопствената (и Зупановата) фантазија, одлучува да се повлече во стариот добар малограѓански калап, да ја навлече лесно препознатливата маска на доблесен граѓанин и да го одигра до крај својот просечен живот.

Така се рушат илузиите.

Sub specie ironiae

Но да ја оставиме настрана оваа егзистенцијално-импресионистички раскажана фабула. Со оглед на лингвистичките, семантичките и, пред

сè, херменевтичките компоненти што ги содржи во себе феноменот иронија, ќе кажеме дека неговото истражување е, всушност, интердисциплинарно. Но, од аспект на теориските сознанија, можеме, веќе на стартот да констатираме дека романот *Пишување на крајот од пролеќето* е пишуван во прво лице што значи дека авторот применил постапка наречена *визија со* или, поедноставно кажано, свесно се определил за *точка на гледање* во која самиот се идентификувал со раскажувачот, како главен лик на делото. Се разбира дека оваа исповедна „јас-форма“ му придава на романот висока психолошка конотација, или, ако сакате, еден сеприсутен облик на авторорефлексивност во кој ликот е „внатрешно“ средиште на збиднувањата, а самата илузија, добиена преку оваа психолошко-реалистичка постапка, станува уште поизразена. Оттаму и го доживуваме како автобиографско ова дело, но врз основа на почетната констатација за интердисциплинарното проучување на феноменот иронија, можеме да заклучиме дека овој поим не само што длабоко навлегол во фокусот на интересирањето на реториката¹⁷⁰, туку, опфаќајќи ја истовремено и семантиката на

¹⁷⁰ Тука ги имаме предвид проучувањата на феноменот иронија како фигура и тропа. Согласно на познатата дефиниција на Квинтилијан, оваа забелешка се однесува на основната одлика на иронијата која допушта да ја третираме повеќе како фигура, а помалку како тропа, со особена забелешка, кога веќе станува збор за тропите, дека противречноста што ја содржат тие се однесува на зборовите, а во случајот на фигурите – на значењето. Имено, според Рикард Симеон, тропите „осветлуваат“ поими со помош на сродни поими, а иронијата – сфатена како фигура – го замаглува поимот што го изразува, зашто, како резултат на противречноста што ја содржи во себе, на зборовите им придава смисла *спротивна* од претходната.

наративниот дискурс, продрел, и во рамките на литературно-теориската мисла. Но, пред да донесеме каков било заклучок за проблемското прашање на иронијата како артифициелен механизам во литературниот текст на Витомил Зупан, ќе се задржиме и на неколку философски согледувања.

Се чини дека е за нас мошне индикативно тврдењето на еминентниот руски теоретичар Михаил Бахтин, според кое, зборот е драма во која учествуваат три лица. Всушност, нема да звучи претерано ако кажеме дека тоа го содржи клучот за нашата анализа. Ако канонската шема на комуникацискиот модел претставува интерактивен или, подобро, интерсубјективен однос, тогаш, според Бахтин, во него ќе учествуваат три лица: *авторот* – сфатен како говорен субјект, *слушателот* – како реципиент, и *фиктивниот субјект* во зборовите на говорниот субјект чии гласови прозвучуваат како остатоци на едно културно и семантичко наследство. На што укажува ова становиште?

Убедени, од семантичка гледна точка, дека е ова неодминлив момент во проучувањето на феноменот иронија, ќе го споменеме и искажувањето на францускиот философ Морис Мерло-Понти¹⁷¹. Според него, трагите што ги оставиле во нас изговорените или слушнатите зборови не се ништо друго, туку одблесоци на *тужбата интенција*¹⁷² во целината на нашиот исказ, која или се совпаѓа,

¹⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Сарајево, 1978, 189.

¹⁷² Синтагмата „тужбата интенција“ е аналогна со категоријата „трето лице“ во Бахтиновото искажување за зборот, како драма на три лица.

или отскокнува од смислата на искажаното. Што се однесува до последново, токму контрастот меѓу смислата и контекстот ќе го одреди нашиот дискурс како ироничен, па ако се осврнеме на *Пайување...*, можеме, уважувајќи ја претходната претпоставка, да кажеме дека јазикот на Зупан во овој роман претставува уметничко средство за ироничен начин на изразување. Да се обидеме да ја оправдаме оваа констатација.

Ако нашите согледувања за фиктивната стварност во романот на Зупан ги сообразиме со размислувањата на Мике Бал (Mieke Bal) за наративниот дискурс, тогаш *Пайување на крајот од йролејџија* ќе претставува „хиерархиски организиран јазичен текст во кој субјектот раскажува некоја приказна, поточно, гледањето на таа приказна, фокализирано со помош на субјект“.¹⁷³ Веднаш паѓа в очи дека дефиницијата на оваа холандска теоретичарка содржи неколку поими кои ќе бидат клучни за нашата анализа. Најнапред поимот *фокализација* кој во посочениот цитат не е употребен како синоним на поимот *гледање*, туку се однесува на еден многу поширок модел. Тој опфаќа две инстанции: од една страна, инстанцијата кој зборува, а од друга – кој гледа. Но, со оглед на тоа дека *субјектот* во еден наративен дискурс имплицитно го содржи *објектот* како свој додаток, воведувањето на поимот *рамниште* ќе стане неопходно за нашата анализа, а ние треба да покажеме зошто.

¹⁷³ Mieke Bal, „Prema kritičkoj naratologiji“, vo: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 323.

Ќе се обидеме да ја појасниме, најнапред, улогата на овие поими. Ако во романот на Зупан, Професорот е *субјект*, неговата претстава за себеси во ликот на младиот Тајси, ќе го претставува посакуваниот *објект*. Но, во моментот на самоидентификација, Професорот ќе ја напушти својата претходна гледна точка која станува нешто туѓо, непознато и веќе неприфатливо. Всушност, „претходниот тој“, од аспект на новата гледна точка, станува „објективирана“ стварност, нешто како предмет сам по себе од кого ќе сака да избега, прифаќајќи го Тајсиевото гледиште и исмевајќи ги своите довчерашни ставови. Но за да ја развиеме апликацијата на темава и за да покажеме дека иронијата како врвна одлика на јазичниот код на Витомил Зупан, не е само реторички исползуван инструмент (кој на романот му придава извесни надреалистички јазични елементи), туку и неопходен артифициелен механизам, во овој момент од нашата анализа ќе споменеме дека како „говор во говорот“, се манифестира таа во оние текстови во кои доаѓа до разминување на две рамништа: едното ја опфаќа идеолошката, а другото – фразеолошката гледна точка. Во тој случај, *йостайкајџа йри која, на фразеолошки йлан, авијорот ја йрезема йочкајџа на гледање на ликојџа, а на йланот на вреднувањето се „очудува“ од неа, ќе ја смейаме за йййично средство на иронично изразување.*

Но да го задржиме вниманието врз конкретни примери.

Во својата книга *Поејтика на композицијата*. *Семиотика на иконајта*, Борис Андреевич Успенски го застапува мислењето дека идеолошкото рамниште ја опфаќа онаа гледна точка, во која авторот *идеолошки* го сфаќа и го вреднува светот, прикажан во делото. Притоа, ако делото е организирано од гледна точка на некој конкретен лик, тогаш и тој, на ист начин како и авторот, ќе може да го вреднува настанот. Тоа што ние како читатели го гледаме, сосема е различно од она што го гледа ликот во прикажаниот свет на романот. Затоа, според зборовите на Успенски, ќе биде неопходно „да се направи разлика меѓу актуелниот и потенцијалниот носител на идеолошката гледна точка“, ¹⁷⁴ водејќи притоа сметка за фразеолошките, поточно, за стилските изразни средства, употребени во делото. Кажано поинаку, ако идеолошкото вреднување на фиктивниот свет во романот е дадено од една доминантна гледна точка – на таков начин што субјектот кој вреднува, одеднаш, станува објект на сопственото вреднување – тогаш, говорот на авторот, преку употребата на *шутините* зборови или, ако сакате, на *шутини* инвенција во текстот, може да оствари премин од едната, во другата гледна точка. Најочигледен пример за тоа откриваме кога во фразеологијата, дадена од аспект на Професоровата гледна точка, насетуваме еден *своевиден ирони*

¹⁷⁴ Б. А. Успенски, *Поејтика композиције. Семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979, 22.

ничен *ошечайок*, кој допушта гледната точка на главниот лик да биде вклучена во идеолошката гледна точка на авторот на делото.

На тој начин, од аспект на авторовата идеологија, со која се постигнува ефект на „очудување“, е извршена интервенција во фразеолошкото рамниште на ликот, при што, Професорот – главниот носител на артикулационата волја во делото – се набљудува себеси, не како субјект, туку како *објект на вреднувањето*. Така, манифестиран како посебен случај на авторовото *ирейвовање* – поим кој се совпаѓа со грчката етимологија на зборот *еиронеја* – артифициелниот механизам во делото на Зупан ќе биде уочен само од аспект на културната компетенција на читателот како антиципатор на делото. На тој начин ќе биде исполнета тројната улога на овој феномен: како семантичка, синтактичка и како прагматичка фигура, која не допушта миметичко читање туку понирање во смислата на искажаното, зашто, како што рекол Серен Кјеркегор, „принципот *potentia non actu* (= потенцијално а не актуално), ја претставува иронијата“. ¹⁷⁵ Перифрастички кажано, таа е само латенција која допушта смислата на текстот, во зависност од културната компетенција на читателот, да биде сфатена како ироничен начин на изразување.

Но јасно е и нешто друго: ниеден текст не е ироничен сам по себе, ами е таков само по однос на својот контекст. Затоа улогата на субјектот, како артикулатор на авторовата намера, ќе ги

¹⁷⁵ Сьорен Киркегор, *Върху понятието за ирония* (с постоянно позовавање на Сократ), София, 1993, 206.

активира околностите во наративниот дискурс. Како „поле на смислата“,¹⁷⁶ тие ќе бидат значаен предуслов за појава на иронијата во текстот. Еве еден пример:

„Што се однесува пак, до мојот ум“, вели ликот во романот *Пайџување...*, „јас спаѓам меѓу оние просечните (но не за сите времиња), зашто, од секогаш бев убеден дека професорштината е само една споредна станица на мојот светол пат. Но, сè повеќе увидувам (благодарейќи ѝ на мојата мрзеливост) дека тешко ќе се извлечам и премногу сум (а тоа е разбирливо) незадоволен, де несреќен, де бесен самиот на себеси. Се колебам меѓу две крајности: едната е потполната незаинтересираност за работата, а другата е претераната педантност од бес кон сопствената судбина. Сега можете, сосема детално, да си претставите како се чувствувам...“ (стр. 92 - 93)

Лесно можеме да заклучиме дека несовпаѓањето, или подобро, разминувањето меѓу идеолошката и фразеолошката смисла на текстот, го активира контекстот (затоа ова искажување можеме да го примиме како иронично), но намерата на Зупан била до крај да ја реализира својата замисла. Како го остварил тоа?

Досегашните проучувања на феноменот иронија покажаа дека зад секој исказ (што е и разбирливо) стои самиот автор. Но местото врз кое треба да се насочи нашето внимание, не е авторот на романот, туку *текстот* како производ на неговиот дух и на неговата творечка интенција. Ова спонтано нè враќа на претходната констатација:

¹⁷⁶ Dragan Stojanović, *Ironija i značenje*, Beograd, 1984, 57.

преку лексичкото претставување на настанот, ликот ја доведува интенцијата на дискурсот пред смислата на *не-текстуалниот контекст*, кој е присутен само во свеста на реципиентите. Затоа со право можеме да го прифатиме и ставот на Драган Стојановиќ¹⁷⁷. Според него, иронијата е резултат на една специфична игра на интенционалните сили – на *текстот* и на *контекстот* – па затоа, во продолжението на нашата анализа, ќе му придадеме поголемо внимание на означеното, одошто на материјалната трага на запишаниот збор. Еве зошто.

Веројатно ќе звучи веќе толку познато, но сепак... знаците како диференцијални вредности на јазичниот систем поседуваат – од гледна точка на артикулационата волја на субјектот – извесна семантичка виртуелност која чека да биде актуализирана. Дури тогаш може да се каже дека се семантички делотворни, но во дискурсот, освен потенцијалниот, владее и референцијалниот¹⁷⁸ принцип кој ја „усидрува“ виртуелната вредност на знакот. Фактот дека иронијата го пренесува она што е непреносливо, нè принудува да веруваме дека – и покрај празнината создадена од кон-

¹⁷⁷ Ибид, стр. 59.

¹⁷⁸ „Ироничарот... – ако е навистина ироничар кој иронизира – настојува да не го брка вистинското значење (кое е доведено во прашање) со фигуративното значење (што се прифаќа како вистинито); со оглед на тоа дека иронијата е двосмислена само за оној кому му е наменета, а секогаш еднозначна за оној што иронизира, нејзе никогаш не ѝ се случува да заборави што сака да каже; *иаа се држи цврсто за својот референцијален систем, т.е. прави разлика меѓу зборовите и духот на искажаното...*“ - (Vladimir Jankelevič, *Ironija*, Sremski Karlovci, 1989, 58 - 59 (курзивот е мој)).

текстуалниот притисок кој ја менува смислата на дискурсот – *виртуелната* сила на значењето може да се конкретизира само во целината на изказот и во неповторливоста на контекстот како таков. Со други зборови, треба да се ослободиме од навиката дословно да го прифаќаме значењето. Писателот Витомил Зупан, едноставно, нè наведува на такво размислување.

Во еден момент на саморефлексија, главниот лик од романот *Патување...* ќе рече: „Дури сега знам што е тоа љубов. Дури сега, исполнет со омраза до дното на душата, сфаќам дека сите тие работи некогаш ги сакав. Колку само ги сакав! Горам од омраза што гризе и пече и што својот предмет го кове од злато ставајќи му ореол на меченик. Тоа е форма на највисока љубов“. (стр. 107)

Станува јасно: за да ја манифестира својата интенција, Витомил Зупан му припишал на главниот артикулатор од својот роман, извесен код, кој свесно го претворил во недоразбирање. Но, без оглед што смислата на текстот не претставува секогаш слика на волјата на субјектот, туку нејзина изневера, до неа може да се дојде и преку интенцијата на дискурсот. За да го постигне тоа, доволно ќе биде да го разбереме она што, напишаното, „самото сака да ни го каже“.

„Не треба премногу да се зборува за своите принципи“, вели на едно место Професорот од романот, „зашто многу е тешко да се напаѓаат сопствените сфаќања, јавно да се изневеруваат своите довчерашни уверувања и да се смешкаш – кратко и воздржано. Подобро е да се живее без тој принципиелен оклоп, како инсект“. (стр. 21)

Веројатно затоа, гледајќи во неа *алеџорија* (или, во дословна смисла на зборот, *исевдологија*), Владимир Јанкелевич иронијата ќе ја смести на рамниште на логосот, зашто, таа мисли едно, а на свој начин кажува нешто друго. Тогаш не е чудно што, , исказите во романот на Витомил Зупан само приближно верно ја пренесуваат неговата мисла ја остваруваат дистинкцијата меѓу *ноуменос* и *феноменос*, во семантичка смисла на зборот.

Тајниот принцип на иронијата

Значи, при ироничното изразување, мислата е суштина, а зборот – феномен. Но она што е манифестирано во романот на Зупан, е неговата *субјективна слобода*. Имено, колку повеќе во романот се пројавуваше интенцијата – ликот на Професорот да ја напушти улогата на канцелариски работник и ослободен од стегите на малограѓанштината да „зачекори“ во сопствената претстава за себе, сè повеќе растеше Зупановата потреба од исмевање на постоечкиот статус на ликот, во име на една, според Кјеркегор, *йоејска бескрајност*. Но секогаш кога, лажно ослободен од малограѓанскиот калап, ликот на Професорот ќе се оддалечеше од фиктивната реалност во која го беше сместил авторот, заводливиот принцип на *йоејската бескрајност* му допушташе на Витомил Зупан да ја манифестира својата потреба – читателите да поверуваат дека е можно да се биде слободен со помош на иронијата. Но, за Професорот во неговиот роман, создадената „реалност“ напивно ја загуби својата вредност. Затоа авторот

му допушти на ликот интенција спротивна од претходната: субјектот кој претходно сакаше да „нурне“, сега посакува да излезе од објектот во кој се проектирал, зашто, вечниот ироничар во него сфатил дека ниедна реалност, всушност, не му е адекватна. Тоа е и причината што покајанието од крајот на романот, потсетува на естетски, а не на морален чин.

За авторот Витомил Зупан, животот е драма, а тој – ироничен набљудувач на конфликтите во неа. Свесен дека зборовите не му се дадени за да ги разоткрива, туку за да ги прикрива своите мисли, авторот на романот *Пайување на крајот од ѝролејџија*, иронијата ја прифатил како атрибут на својата творечка субјективност, за која, суштината не е феноменот, туку неговата спротивност.

Забелешка:

Сите студии од оваа книга се публикувани во македонската периодика:

1. „Во границите на очудувањето“, во *Lettre Internationale*. - Скопје: 1997 (II), 7 (јули - септември), 110 - 123.
2. „Кога поетот го позајмува својот глас“, во *Нова Македонија (ЛИК)*. - Скопје: 9 декември 1998 (XII), 507, 10.
3. „Метаплазмични фигури во поезијата на Блаже Конески“, во *Трејс научен собир на млади македонисти*. - Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“; Катедра за македонски јазик и јужнословенски јазици, 1997, 141 - 154 (и во *Наше ѝисмо*. - Скопје: 1997 (III), 14, 12 - 14).
4. „Немата реплика во поезијата на Гане Тодоровски“, реферат од Научниот собир „Творештвото на Гане Тодоровски“. - Скопје: Катедра за македонска и јужнословенски книжевности: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 21 и 22 мај, 1999.
5. „Модалитети на расказноста: вирџуелност и конфликт“ во *Разглед*. - Скопје: 1995 (XXXVIII), 7 - 10, 535 - 565.
6. „Обид за една семиолошка анализа“*, во *Разглед*. - Скопје: 1993 (XXXV), 7 - 8, 560 - 577.
7. „Типови фокализација во романите на Владо Малески“, во *Разглед*. - Скопје: 1998 (XLI), 5 - 6, 305 - 319.
8. „Небесниџе ѝресџоли меѓу двосмисленото, метафоричното и бизарното“, во *Кулшурен живоџ*. - Скопје: 1995 (XL), 1 - 2, 67 - 72.
9. „За значењето на несвесното и за силата на имажинацијата (во расказниот свет на Витолд Гомбрович и на Александар Прокопиев)“*, во *Книжевен контекст* 3. - Скопје: Институт за македонска литература, 1999, 202 - 212 (и во првото македонско интернет списание *Блесок/Shine*. - Скопје: 1998 (I), 3; <http://www.Blesok.com.mk>).
10. „Инцестот – една од недосонуваниите склоности на светот (уметнички рефлексии на аделфичкиот мит во европскиот

* Текстот во книгава добил нов наслов или претрпел измени

и во балканскиот литературен контекст“, во *Феноменот Љубов во балканскиот литературен и културен контекст*. – Скопје: Институт за македонска литература, 1999, 153 – 162 (и во *Наше писмо*. – Скопје: 1998 (IV), 21, 10 – 11).

11. „Иронијата како артифициелен механизам во романот *Potovanje na konces pomladi* од Витомил Зупан“*, во *Сјеклар*. – Скопје: 1997 (XV), 29, 89 - 98.

СОДРЖИНА

Поетологија

Во границите на очудувањето	7
Кога поетот го позајмува својот глас (дијалошкиот принцип во поезијата на Конески)	46
Метаплазмични фигури во поезијата на Блаже Конески	58
Немата реплика во поезијата на Гане Тодоровски	75

Наратологија

Модалитети на расказноста: <i>виртуелност и конфликт</i>	89
Околу една семиологија на ликот	129
Типови фокализација во романите на Владо Малески	150
<i>Небесните престоли</i> меѓу двосмисленото, метафоричното и бизарното	166
За значењето на несвесното и за силата на имажинацијата (Расказниот свет на Витолд Гомбрович и на Александар Прокопиев)	183
Инцестот – една од недосонуваните склоности на светот (Уметнички рефлексии на аделфичкиот мит во европскиот и балканскиот литературен контекст)	207
Иронијата како артифициелен механизам (Витомил Зупан: <i>Пајкување</i> <i>на крајот од пролеќето</i>)	223

Забелешка	239
-----------------	-----

Ангелина Бановиќ-Марковска
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ СТРАТЕГИИ
Теориско-критички есеи

Издавач

НИП „ГУРГА“ - Скопје

ул. 11 Октомври 2 - 6/2

тел: 228-076; 130-045

факс: 228-076

Технички уредник

Славко Јовановски

Секретарка на редакцијата

Лида Петровска

Компјутерска подготовка

НИП „Гурга“ - Скопје

Печат

„Нова Македонија“ - Скопје, 1999 година

ISBN 9989-676-73-9

Според Мислењето на Министерството за култура
бр. 07/3342/2 од 18.06.1999 год., се плаќа
посебна повластена стапка.