

СЛАВИЦА УРУМОВА

АВИЈАТИЧАР НА ДУХОТ

(За фантастичниот свет на Митко Маџунков и некои други огледи)



Скопје, 2010 година

Содржина:

ДИПЛОМСКИ ТРУД

АВИЈАТИЧАР НА ДУХОТ	4
(ЗА ФАНТАСТИЧНИОТ СВЕТ ВО РАСКАЗИТЕ НА МИТКО МАЏУНКОВ)	
Ментор: Проф. д-р Весна Мојсова – Чепишевска	
Филолошки факултет “Блаже Конески” – Скопје	

ЕСЕИ

1. Медитеранскиот пејсаж во драмата “Недоразбирање” на Ками	32
2. Медитеранот во драмата “Чест” од Иљоски	34
3. “Одисејата на еден скитник”	36
4. “Болва” во љубовен триаголник	39
5. Борба(та) на доброто и злото кај Ботев	41
6. Изворот на Белоногата	44
7. Ботев “Кон мајка си”	54

АВИЈАТИЧАР НА ДУХОТ (ЗА ФАНТАСТИЧНИОТ СВЕТ ВО РАСКАЗИТЕ НА МИТКО МАЏУНКОВ)

СОДРЖИНА:

I ВОВЕД ВО ФАНТАСТИКАТА

II ПОЈАВА НА ФАНТАСТИКАТА ВО МАКЕДОНИЈА

III ТИПОЛОГИЈА НА ФАНТАСТИКАТА

IV СТВАРНОСТА И ИМАГИНАРНАТА ПРЕОБРАЗБА ВО РАСКАЗИТЕ
НА МИТКО МАЏУНКОВ

- 1) Ѓаволот - „господар на злото и смртта“
 - а) Престој во пеколот
 - б) Човекот кој си ја продал душата на ѓаволот
- 2) Секојдневието со фантастичен призвук
- 3) Границата помеѓу животот и смртта
- 4) Темата на двојникот
- 5) Паралелни светови – сон и јаве
- 6) Дом, вдоменост (заштита / закана)

V ЗАКЛУЧОК

VI ПРЕГЛЕД НА КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

VII РЕЗИМЕ

VIII КЛУЧНИ ЗБОРОВИ

IX SUMMARY

X KEY WORDS

I ВОВЕД ВО ФАНТАСТИКАТА

Зборот фантастика е од грчко потекло и упатува на поим сфатен како способност на човекот да доживува сензации помеѓу сетилата и интелектот. Во потесна смисла дефинирано, фантастиката означува книжевно обликување на нешто природно невозможно, на начин при кој ликовите и читателите ја губат сигурноста.

Македонската книжевна фантастика со својата силна фолклорна традиција се јавува како знак за длабока духовна култура на народот. Фантастиката ги открива корените на зборовите и сликите што продираат во потиснатите слоеви на магиската свест. Таа ослободува и ја поттикнува алтернативната свест за другиот, ја разигрува фантазијата која тежи кон тоа да помести и измени секаков застојан поредок. Фројдовата психоанализа покажува дека потсвеста е составена од желби, насочени кон потиснати, погрешни или забранети објекти, а фантастиката е катарза за тие желби. Човекот кој не е задоволен со постојаниот свет може да изгради нов, друг и сосем поинаков, имагинарен свет.

Дури и тогаш кога е неверојатен и нестварен, чудесен, испревртен, ужасен или утешно благотворен, тој друг свет е секаде проткаен со човековата судбина и одреден со човековата положба. Во средиштето на тој друг свет се крие желбата на човековиот дух да премине преку физичкото ограничување на времето и просторот и во некоја засебна, од сите надворешни услови ослободена форма на замислениот свет да воспостави модел на поинаков живот. Невистинската стварност на тој друг свет живее исклучиво од фантазијата, се храни и одржува единствено со духот. Таа секогаш одново ја обновува истата надеж на човечковото постоење: му нуди можност да излезе од опкружувањето на грубата реалност на животот за голиот опстанок и притисокот на сивата секојдневност.

II ПОЈАВА НА ФАНТАСТИКАТА ВО МАКЕДОНИЈА

Во македонската литература уште во XIX век Марко Цепенков се служел со фолклорни матрици што ги надградувал и така добиените фантастични раскази се народно – уметнички¹.

Во Македонија дури во 70-те години започнува таа големата авантура на т.н. „чиста“ или „вистинска фантастика“.

¹ Лидија Капушевска Дракулевска. „Премин од фолклорот кон уметничката проза – Марко Цепенков“ во *Лавиринтите на фантастиката*. – Скопје: Магор, 2004, 47.

Токму врз традицијата на европските романтичари, инаку големи мајстори на фантастиката, како Хофман, Нервал или Гогољ, во спој со борхесовската ориентација кон фантастиката, македонската проза на 70-те го гради својот култ кон фантастичното, чиј што прв посветеник е Влада Урошевиќ. Неговите раскази од збирката под наслов „Ноќниот пајтон“ (1972) на голема врата ја воведува постапката на фантастиката во македонската литература. Нему му претходи Митко Маџунков, кој две години порано ја објавува збирката раскази „Чудна средба“, но на српско-хрватски јазик.

Авторите родени околу четриесеттата година: Луан Старова, Божин Павловски, Зоран Ковачевски, Данило Коцевски и др., во која припаѓа и Маџунков, ја отвораат расказната парадигма спрема нови поетички и дискурзивни иновации, хибридизации и комбинации.

Митко Маџунков подеднакво импресивно го профилира своето натуралистичко гротескно писмо и другото, ониричко и арабескно. Автор е на збирките раскази: „Чудна средба“ (1970), „Убиј го зборливото куче“ (1973), „Над троскотот облаци“ (1974), „Мириот на земјата“ (1984), „Меѓата на светот“ (1985), „Парадоксален сон“ (1987), „Грабнувањето на Европа“ (2008); на романи „Кула на ридот“ (1981), „Домот на Александар“ (1992), „Кон другата земја“ (1993).

Во неколку наврати е оценет мошне високо, а критиката обрнува внимание колку на врските со усната традиција толку и на одликите на „вербално – ликовниот план“ што го спроведува авторот кој од обични нешта навистина прави бизарни, а необичното го сугерира како реалност пред која често и неговите јунаци застануваат збунето. Пишува и драми: „Бајка за гулабовата планина“, „Големиот смок“, „Сенката“.

Во неговите раскази се појавуваат несекојдневни личности, маѓесници, врачари, безделници, талкачи, чудаци, дивјаци, па и лудаци. Неговите раскази се пишувани по примерот на Хофмановите фантастични раскази полни со јанса и грозомора. Хофман верувал во извесна виша сила, во преодреденоста на судбината... Ноќта е време кога оживуваат сеништата и го започнуваат своето демонско оро по ѕидовите од собата. Глетката потсетува на волшебен прием на невидливи гости... Ноќта го овозможува пробивот на ирационалното. Преку ден тоа е свет во кој се одвиваат секојдневни нешта по востановен тек, но штом настапи мракот тогаш оживуваат битија кои не се видливи преку ден. Појавите добиваат некои нови, застрашувачки и зли контури.

Нарацијата е насочена кон едно фабулативно јадро - настанот; тој е носител на надприродниот елемент што го доведува во прашање востановениот поредок на претставениот свет и сè му е нему подредено. Дејството се одвива на необични и проклети места, обвиени со превезот на загадочна таинственост, каде се случуваат неверојатни случки. Една од главните теми во расказите на Хофман², покрај темата на душевно растројство и бунило е и темата на љубовта предадена во разни форми и варијанти: како мечтателна состојба, како судбинска врска на две осамени души; најчесто како несреќа, па и трагична историја. Љубовта

² спред Марија Ѓорѓиева. „Фантастиката како револт кон устројството на светот во расказите на Хофман и на Гогољ“ во *Литературен збор* бр.03. – Скопје: 2000, 23.

кај Хофман е замислена како еден вид расплет, фантастичен излез од здодевното секојдневие, од баналноста и заморот, од монотониот и зачмаен живот; нешто болно и патолошко. Јунакот од неговата фантастична новела „Чудесната историја на Петар Шлемил“ ќе рече: *Ако сакаш да живееш помеѓу луѓето, тогаш најпрво научи да ја почитуваш својата сенка, потоа парите.* Теофил Готје вели: *волшебното кај Хофман не е волшебното од бајките, бидејќи Хофман секогаш со едната нога е во реалноста, кај него не среќаваме замоци од рубини со кули од дијаманти, кај него доаѓа до израз верувањето во ирационалното, во постоење на невидливата страна на човекот и светот*³.

Во тајните сили на природата кои управуваат со судбината на поединците, во несознајните текови што во невидливи врски ги спојуваат суштествата и предметите - со овие зборови можеме да ја овенчаме фантастиката на нашиот мудар фантаст Митко Маџунков.

Како чедо на романтизмот, фантастичниот расказ ќе ги задржи неговите обележја: склоноста кон натприродното и иреалното, кон темното и ноќното, кон морничавото и ужасното, кон бизарното и чудесното⁴. Овој жанр подразбира и исполнување на низа конвенции, внимателно одење по тенката линија што ги дели на две области, од кои едната е онаа на чудното и необичното, а другата - онаа на неверојатното и невозможното. Фантастиката се карактеризира со насилно влегување на мистеријата во рамки на реалниот живот.

Во време на романтизмот првпат се забележува фантастиката на апсурдот. Интересен од овој циклус е расказот *Нос* од Гогољ. Еден чиновник се буди рано наутро и гледа дека му го нема носот. Човекот тогаш станува апсурден. Во основа расказот претставува еден настан без смисла. Исчезнувањето на носот нема ниту повод, ниту причина – тоа е новост која Гогољ⁵ ја внесува во овој тип литература.

Никогаш не се знае каде всушност нè води сонот, дали кон среќата или кон пропаста. Во своите дела Маџунков, ги соединува, ги меша светот на надворешното и светот на внатрешното, светот на призраците и светот на луѓето. Темата на сонот, халуцинациите, како и состојбите помеѓу реалноста и привидот се чести кај ликовите. Тоа е еден вид човек создаден на фаустовски начин, но тој вештачки човек е лишен од морални норми.

Роже Кајоа (француски академик и книжевен критичар), вели: *фантастиката ни ја претставува стварноста како чудесна, необична, невозможна*⁶. Во потесна смисла дефинирано, фантастиката означува книжевно обликување на нешто природно невозможно, на начин при кој ликовите и читателите ја губат сигурноста.

³ Марија Ѓорѓиева. Ibid. 23.

⁴ Влада Урошевиќ. „Фантастиката – ноќна страна на литературата“ во *Подземна палата*. – Скопје: Македонска книга, 1987, 13.

⁵ Марија Ѓорѓиева. Ibid. 23.

⁶цит. според: Лидија Капушевска Дракулевска. „Поимот фантастика“ во *Во лавиринтите на фантастиката*. – Скопје: Магор, 2004, 14.

III ТИПОЛОГИЈА НА ФАНТАСТИКАТА

Новите истражувања во областа на фантастиката, кои убрзано се шират во светските книжевности, даваат неочекувани, понекогаш и неверојатни резултати. Светот на фантастиката станал привлечен: луѓето се изморени од вистината.

Во однос на типологијата⁷, во голема мерка може да се потпираме на Милица Николиќ, која во поговорот на својата „Антологија на руската фантастика“ ги разликува следните типови на фантастика: поетска, делирична, фолклорна фантастика, фантастика на сништата, фантастика на реалноста, социјална и утописка фантастика. Исто така за нас се од важност и типовите фантастика што ги користи Сава Дамјанов во книжевноста на српскиот предромантизам: онирачка фантастика, хорор, проекција на сакралното, фолклорна, делирична фантастика, фантастика на реалноста. Дамјанов разликува, покрај чиста фантастика, уште и фантастика со клуч како некој вид „оправдана“ фантастика, која е релевантна и за македонската литература.

Врз основа на овие типологии, ја прифаќаме веќе установената типологија на македонскиот фантастичен расказ: Фантастика со клуч; Традиционална (романтичарска) фантастика; Фолклорна; Онирачка; Алегориска; Фантастика на апсурдот и Поетска фантастика.

Оваа типологија, се заснова врз семантичкиот (тематско – содржински) критериум и има за цел адекватно систематизирање на разновидните раскази во македонската литература врз основа на определени специфики.

Според Борхес три теми се најзначајни во областа на фантастиката: двојник, игра со времето, мешање на сонот и јавето.

Цветан Тодоров, формира две главни групи на теми, тргнувајќи од психоаналитичкиот аспект: „јас“ и „ти“ теми. „Јас-темите“ (двојник, преобразба, натприродни суштества, пандетерменизам, игра со времето и просторот) го третира односот помеѓу човекот и светот и одговараат на системот на забележување – свест. Овие теми се слични со состојбите на психотичарите, на уживателите на дроги или на малите деца. Во групата на „ти- темите“ (сексуалност врзана со мотивот на ѓаволот односно либидото, инцест, хомосексуалност, смрт, вампиризам) Тодоров ги вбројува темите на фантастичната книжевност во кои се разрешуваат конфликтите меѓу поединецот и неговата подсвест и тие може да се споредат - според неговото мислење - со друга голема категорија на душевни болести - со неврозите.

Кај Маџунков, акцентот е ставен на една фантастична ситуација, сцена или слика, така што на оваа проза не може да биде применета теоријата на Питер Пензолт за заплетот во фантастиката, според која еден писател се обидува да оствари *извесна градација движејќи се кон точката на кулминација*. Напротив! *Фантастичниот податок, кој ќе*

⁷ види Лидија Капушевска Дракулевска. „Типологија на фантастичниот расказ“ во *Во лавиринтите на фантастиката*. – Скопје: Магор, 2004, 63.

биде причина за дејство во расказот, доаѓа до нас мошне често кај овој писател во првата реченица - според Урошевиќ.

Медитативната димензија на наративните секвенци се здобиваат со сложена литерарна носивост, со комплексна изразност при што основниот мотив, движечката идеја не пулсира праволиниски туку неочекувано и непредвидливо се остварува како приглас, замаглено и потиснато сеќавање или илузија.

Интересно е гледиштето на Предраг Протиќ за кого во литературата на Маџунков се одвива едно трагично чувствување на светот. Животот, за него е еден опустошен предел во кој луѓето напразно бараат заеднички јазик, излез, збор на човечко разбирање, а постојано се разминуваат не можејќи да најдат одговори на прашањата што ги измачуваат. Затоа излез бараат во места каде што се чувствуваат мирни и спокојни. Така таа нивна преселба во светот на фикцијата станува нивна реалност, утописки идеален свет во кој невозможното станува возможно.

Во една специфичност и гротескна визија „малиот човек“ кај Маџунков е соочен со животното, егзистенцијалното, потиснувачко милје, а од друга страна е понесен од водите на сонот, од копнењето, од желбата да се „премости“ овој свет во нешто посовршено, преку некој фантастичен премин да се мине во тој убав и среќен, измислен свет!

Има еден раскин во душата, во битот и во животот на јунаците. Од една страна, се наметнува животот со целата своја тежа, со суетноста, злобата, завидливоста на социјалното средиште, со неможноста да се најде цврста потпирка во овој налудничав свет преполн со лаги, малограѓанштина, подметнувања, недостојности... Незабележани, ситни, несфатени ни од другите ни од самите себеси, неснајдени во вителната машина на цивилизацијата јунаците на Маџунков од друга страна – интимно, на нивото на своето просто и простодушно живуркање, бараат стојност, достоинство, светлина.

Преку „обрт на стварноста“, тие влегуваат во еден свет каде што се среќни и задоволни, каде што, на ирационален начин, се исполнува нивниот свет, се задоволува нивното копнење.

IV СТВАРНОСТА И ИМАГИНАРНАТА ПРЕОБРАЗБА ВО РАСКАЗИТЕ НА МИТКО МАЏУНКОВ

Авторот во ниту еден момент во своите збирки раскази не навлегува во шематизмот на расправата и на мудрувањето туку прецизно ги илустрира психолошките, емотивните појави и мисловниот однос кон животните настани овозможувајќи го рефлексивниот произлез на идејата.

Предраг Протиќ ќе напише: „Митко Маџунков со книгата „Убиј го зборливото куче“ станал еден од најдобрите раскажувачи на младата генерација (Књижевност, Београд, 1988)“⁸.

Неговите најдобри збирки раскази „Меѓата на светот“ и „Парадоксален сон“ се исткаени на идентичен начин со можност да се слеваат една во друга.

Во книгата „Парадоксален сон“, како што забележува авторот, *пак почнуваме да ја оживуваме тревка по тревка, облак по облак, бескрајната слика*, со внатрешни „кохезиони сили“ коишто овие кратки текстови ги поврзуваат во девет тематски кругови. Со иронијата и апокалиптичката глетка се добива еден потресен акцент за судбинската непречекорливост во напишаното. Тој вели: *Плачам над испишаните страници како над своите вистински рани* (од расказот „Живот“). Како мото на книгата е дадена токму таа апокалиптична визија:

„И видов небо ново
и земја нова;
зашто првото небо
и првата земја
пројдоа“

(АПОКАЛИПСА, XXI, 1)

Постојат повеќе аспекти на Апокалипсата, коишто пред сè укажуваат на нејзиното двојно значење: покрај визиите за скорото доаѓање на крајот, таа се толкува и како еден нов почеток, како објава на едно ново раѓање⁹.

Карактеристичен е уводниот текст под наслов „Трошки“, составен токму од девет фрагменти. Маџунков во својата проза инсистира на овој број кој е во рамките на митолошката симболика. Неговите трошки се како животни честички, проекции на мечтата, исечоци од еден долг сон. Како тројна тријада, бројот девет има особено значење во голем број култури. Во Кина се смета за најповолен број, најмоќен и најактивен во контекстот на филозофскиот систем „јинг - јанг“. Во мистицизмот деветката се смета за тројна синтеза на мислата, телото и духот или на задгробниот свет, на земјата и небото. Девет неба постоеле во голем број традиционални претстави за устројството на рајот, а Маите и Инките сметале дека и пеколот се состои од девет кругови.

Маџунков во расказот „Леб“ поставува едно интересно прашање: *Може ли од трошките под софрата пак да се создаде лебот?* За на крајот да заклучи: *А кога макар за миг ќе оживее одамна изедената целина, тогаш нека почне сè одново, залак по залак*. Токму такво е и неговото создавање на расказите: трошка по трошка, залак по залак, расказ по расказ – добива целина, бидејќи ја познава магијата на создавањето. Лебот е метафора за духовната храна.

Деветте тематски кругови во „Меѓата на светот“ и „Парадоксален сон“ ја опфаќаат животната драма: се прикажува за сеопштата

⁸ Георги Старделов. „Литературата како спас“ во *Ноќен градинар*. – Скопје: Култура, 2006, 231.

⁹ Данило Коцевски. „Апокалипсата денес и книжевноста“ во *Критиката како заблуда*. – Скопје, Македонска книга, 1988, 122.

загрозеност низ играта на јавето и сонот, за создавањето кое се надоврзува на љубовта и нејзините често горчливи плодови, за отсутно – присутните во животот и во сонот, за вдоменоста, за метаморфозите и двојникот, патувањето низ времето, престојот во пеколот, а последниот круг е заминувањето.

„Меѓата на светот“ го понесе националното признание за најуспешно прозно дело, наградата „Рациново признание“. Оваа прозна книга со околу 150 куси текстови жанровски тешко се определува, бидејќи не може да се говори ниту за кус расказ, ниту за чист лирски запис. Книгата е мозаик од отворени но и загатнувачки размисли за вечните теми: смртта, осаменоста, раѓањето, бесмртноста, минливоста..., за човековите делнични интимни радости и несреќи. Многубројните идеи будат неспокој и иницираат продолжен дијалог, преокупираат. Додека лирската интонација ги држи пулсирањата на земното и вонземното, мислата и емотивниот вознес, одекнува доживеаната стварност и нејзината имагинарна преобразба.

Со мотото воспоставен е сугестивен контакт со историското време на народното живеење и далечните алузии на соништата:

„Тогаш му рекоа браќата: Нема белки цар да
ни бидеш и да ни заповедаш? Зар уште
повеќе го замразија поради соништата негови
и поради зборовите негови... и кажаа
меѓусебно: видете го оној што сонува соништа“
(КНИГА ЗА НАСТАНОКОТ)

Библиската „Книга за настанокот“ говори за сонот на Јосиф.

Наместо Пролог, авторот ни наведува девет слики (повторно бројот девет е во функција) кои се доживуваат како лајтмотиви на раскажаното. Со ваквата своја постапка писателот сака да покаже дека и тој е дел од народот создавајќи ја својата слика за себе, а самиот народ е колективен творец на животот.

Расказите претставуваат етапи на психолошките парчења и судири на човековата личност, човековата противречност како битие на мислата и битие на страста, за вербата и немоќта, за несознајните патишта на животот, за мистериозноста на земниот и на космичките светови.

Маџунков со своите збирки раскази успева да го популаризира фантастичниот расказ. Неговата книжевна проза се стреми да испита повеќе патишта кои водат кон духовниот простор и сета негова разнообразност. Зад богатството на книжевните постапки се назираат три основни раскажувачки линии, од кои првата се надоврзува за лирско-симболичната фантастика на „Чудна средба“¹⁰, втората внесува алегориски елемент со кои животните елементи се потенцираат¹¹, а општата слика на светот е понагласена, третата се базира на слики од секојдневниот живот дадени како пресоздадена стварност¹².

¹⁰ расказите: „Над троскотот облаци“, „Кралчето“, „Кралицата“, „Кралот“ и др.

¹¹ расказите: „Убиј го зборливото куче“, „Циркус“, „Крај“, „Галеби“, „Големиот смок“ и др.

¹² расказите за Иљо М., „Испит“, „Утро“, „Во автобусот“, „Мирисот на земјата“, „Темницата“ итн.

За Маџунков во белградските книжевни кругови се напиша дека неговиот книжевен свет не е затворен во тесен регион. Предаден на светот на сонот и фантастиката, на фолклорот и стварноста, напиша Божидар Милидраговиќ, тој го постигнува она што не му поаѓа на секој раскажувач: со зборовите да не го затрупува и да не го гуши животот, туку да го открива и ослободува...¹³

Во расказите „Жена“¹⁴, „Адети“, „Над троскотот облаци“ авторот ни открива дека мислата за смртта е единствената што цел живот го опседнува. Тој тргнува од сознанието за единството на светот и се обидува да го набљудува од внатрешна перспектива, имајќи го предвид нивото на читателот.

Атмосферата во расказот „Жена“ одговара на традиционалната фантастика. Тука светлината ѝ отстапува место на темнината: приквечерина е, водите на езерото се сè потемни, се јавуваат големи бранови, природата е во исчекување да заврне дожд. Овие сигнали: притемнување, дисхармонија, осамено место (без сведок на настаните) и напнатост нè подготвуваат за необичниот настан кој треба да се случи.

Додека главниот лик, Иван, седи покрај езерскиот брег со моторен чамец доаѓа жена. Чамецот е како средство за премин од материјалниот свет во духовниот. Од разговорот кој се случува меѓу нив може да го сфатиме Иван како жиголо, а жената како наемник на неговите љубовни услуги, но понатаму во расказот таа му дава до знаење дека не мисли да му плати, туку е согласна да му возврати со убавина. Очигледно е дека таа не сака да купи љубовник, ги нуди своите особини во замена со неговите. Но, повторно добиваме на пософистицирано ниво пазарна вредност на љубовта. Трампа на добрина и убавина. Таа ја докажува својата изјава: *Јас не сум грда* и се соблекува за да потврди, но тоа расоблекување нему му пречи. Тој вели: *Не сте, далеку од тоа. Но зошто сте толку брзи и... искрени? Требаше да бидете малку воздржливи, тогаш, се разбира, се ќе беше поинаку. А вака... невозможно, навистина.* Парадоксалноста се состои во тоа што колку повеќе Иван ја почитува непознатата жена, толку помалку ја сака. Лагата е заводлива, а вистината е горчлива. Додека жената е инстинктивна и не може да ја скрие својата желба.

Фантастичноста во расказот се појавува во оној момент кога жената вели: *Тоа не е убаво од вас, рече, тоа не е добро. Ќе се расипе времето.* По тој морничав коментар езерото замрзнува, а тоа е слика на нејзината емотивна состојба, бидејќи отфрлената жена има „замрзнато“ срце. Така до израз доаѓа алегоричната врска меѓу жената и природата. Во мигот кога почнува да врне снег, Иван сака голата жена да ја заштити со тоа што ќе ја прегрне, но стасува нејзиниот сопруг на луксузна санка со два бели коња и со скапоцена бунда ја завива наместо прегратка. Белите коња се асоцијација на сексуална енергија, пориви на желба или копнежот на жената. Овој расказ има сличност со руската приказна за

¹³ Цитирано според Георги Старделов. *Ноќен Градинар*. – Скопје: Култура, 2006, 232.

¹⁴ Види кај Јасна Котеска: *Љубовта во македонскиот фантастичен расказ* (некои аспекти: hibris, вампиризам, портрет-огледало, љубовен тријаголник и кастрација). – Скопје: Блесок, 1999, бр.07 (www.blesok.com.mk)

Иван и принцезата, кога Иван ја одбива принцезата нејзе ù се заканува снег и вечна зима.

Расказот завршува со триаголник: жена меѓу двајца мажи. На санката се качуваат сите. Никој тука не е отфрлен. Дадена е претстава за љубовна моногамија. Жената има потреба и од младоста и убавината, но и од стариот сопруг кој има богатство. Младоста, љубовта и добрината се антрополошки квалитети, а богатството е идеолошки квалитет.

1) Ѓаволот - „господар на злото и смртта“

Ѓаволот е единствената личност од митолошко – религиозниот круг и неговата појава како мотив во книжевноста никогаш не застарува. Тој ја поседува секогаш својата фасцинантна моќ и својата актуелност што е приспособлива кон секоја ситуација. Си ги менува костимите и се појавува во фантастичните раскази во разни улоги: како таинствен двојник што ја казнува дрскоста на оние што се осмелуваат да го имитираат, како глас на совеста што го потсетува злосторникот на сторените гревови.

Расказот „Генерал“ од Маџунков е еден вид демонско - дијаболична фантастика, односно присутно е дуалистичкото сваќање на ѓаволот како „господар на злото и смртта“ и како „суштество тесно поврзано со плодноста и сексуалноста“, очигледна од неговите рогови. Според Тодоров ова натприродно суштество е во мрежата на „Ти“ темите. Нараторот конечно е вработен и тоа, можеби!, кај самот генерал Франко. Времето е зима, токму погодно временско доба за одвивање на мистериите, на фантастичните настани. Тој секое попладне треба да однесе неколку трендафили во дворецот на генералот. Трендафилот е симбол на срцето, на романтичната и сетилна љубов. Но еднаш, поради хомосексуалецот Амброзије, тој доживува една мала незгода, бидејќи овој земал многу поубав и поголем букет, сакајќи да му се додвори на генералот. Така, идната вечер, нараторот заедно со неговата пријателка Соња, одат во пустиот и мрачен замок, кога се доближуваат до прозорецот преку кој го гледаат генералот, забележуваат како на неговата глава му се појавуваат рокчиња и со опашот на неговиот задник ги удира како со камшик, така што тие итаат кон бездната.

Слободно можеме да кажеме дека на дното од секоја фантастична тема сирка демонското. Ѓаволот во основата е либидинозен симбол, набиен со црн еротизам и таинствена, перверзна напнатост. Тоа е дијаболичко преставување на ѓаволот преку спој на Танатос со Еросот. Метаморфозата т.е. мотивот на гротескната преобразба од човек во ѓавол и неизбежното чувство на загрозеност, страв и nelaгодност, што ваквата преобразба го буди, соединет со сексуалното доживување, претставуваат еклатантни одлики на фантастичниот жанр¹⁵.

¹⁵ Елизабета Шелева. *Книжевно теориски студии*. – Скопје: Матица, 1997, 136.

Овој расказ припаѓа на типот традиционална (романтичарска) фантастика.

а) Престој во пеколот

Проникнувајќи во тајните на човековото и постоењето на светот преку двата симбола: огнот и водата, Маџунков ја здогледува важноста од етичка самосвест и духовно осмислување низ времето и просторот. Тоа се два вечни симболи, кои според Хераклит заедно со земјата и воздухот, го овозможуваат животот и неговата постојана обнова. Последица на огнот е пепелта која сведочи за она што е душевно ослободување на човекот, но и космичка катарза. Во неа се запретани тајните на опстанокот, на можното исчезнување и престој во пеколот.

Пеколот е познат и како ад, катран, смола, вечна мака. Тој е сврзан со претставите за задгробниот живот, во кој вечно престојуваат грешните луѓе, како казна за сторените гревови додека биле живи. Според некои верувања, патот кон оној свет води преку тенок мост: праведните души го минуваат мостот, додека грешните паѓаат долу во пеколот, каде што се наоѓа огромен казан полн со катран и врела вода¹⁶.

Темата за „престој во пеколот“ ја има во расказите на Маџунков: „Приказна за Сериана“, „Пекол“ и „Над троскотот облаци“.

Во расказот „Приказна за Сериана“ дошло до израз идеолошкото сфаќање за жената како олицетворение на злото, за истоветноста на ѓаволот (од кого треба секој да се чува) и жената. Девојката Сериана е фатална жена (што претставува романтичарска опседнатост). Нараторот секојдневно мечтае за Пустотиот остров како за Ветена земја. Творецот на утопијата својата замислена земја ја сместува надвор од географскиот простор, каде воведува еден нов социјален поредок, поинаков од другите. На оваа мисла го поттикнува Сериана, која на моменти се појавува и исчезнува од неговиот живот. Таа ја користи својата промисленост, мудрост, умот. Заведувањето го претвора во игра. Тој Пуст остров наизглед е Рај, но претставува пекол на душата, трчајќи постојано по девојката, главниот лик конечно се буди на тој остров.

Оттука, загледаноста во бескрајот, во бездните и светлините на битието, се согледува во вечниот натпревар за превласт меѓу Еросот и Танатосот.

Уште од библиските времиња, да се проба љубовта, значи да се вкуси и смртта, како граница, како казна, како проекција, како последен хоризонт. Во поново време, кај Сабата, ја следиме оваа размисла: "Љубовта копнее по апсолутот и, поради таа причина, сите големи љубови се трагични и тие, на некој начин, завршуваат со смрт"¹⁷. Маџунков тоа што е навестувачки страшно го прави убаво исполнувајќи

¹⁶ Речник на народната митологија на Македонците. – Прилеп-Скопје: Матица, 2000, 314.

¹⁷ Елизабета Шелева. *Културолошки есеи*. – Скопје: Магор, 143.

го со дух. Со тоа ги шири имагинативните хоризонти на расказот, а неговата Сериана го напушта своето фатумско проклетство.

б) Човекот кој си ја продал душата на ѓаволот

Уште една тема поврзана со ова натприродно суштество е фаустовскиот мотив или попознат како верзија на библиската легенда за Аврамовото продавање на душата на Ѓаволот. Овој мотив може да се насети во расказот „Смртта на Јонски“, уште во првата реченица: *Сакате ли да ви го продадам својот труп?* - што претставува карактеристична постапка за Маџунков, без никаква подготовка или градација во нарацијата се случува фантастичното.

Светиот, мистичен, волшебен број седум, на кој инсистира авторот (7 кучиња, 77 дена, 7 соби, 7 дела, 7 долги години, седмоглава душа), го симболизира космичкиот и духовниот ред и завршување на природниот циклус. Во Стариот Египет седум бил свет број на богот Озириз (симбол на бесмртноста). Се смета дека има седум скапила што водат во адот, а седум врати – во Рајот. Меѓутоа, во заднина стои прикажувањето на седумте смртни гревови (гнев, алчност, завист, лакомост, похотливост, гордост, мрзеливост) што претставува „морално предупредување“ против Злото.

Со овој расказ се потврдува повеќестраната улога на авторот како набљудувач, самонабљудувач. Така доловената слика за постоењето на човекот како крик и воздиг го подразбира барањето излез од сомнежот и темнината кон светлоста, патот што се отвара и вербата што ја враќа. Сепак, копнежот најубаво ја отсликува човековата душа, нејзината чувственост и спиритуалност. Во овој дух, со позитивна мисла, Маџунков го завршува својот расказ: *Ако од пепелот не се изведат црви, знајте: смртта на Јонски била како песна на славеј. А ќе нема црви.* Пепелот е симбол за згаснување, самоодречување од земната ништожност, повторно раѓање, знак за тага. А црвот е симбол за распаѓање, смртност, но и амблем на наследноста, преобразба (на гасеницата во инсект). Славејот тука се смета за добар знак, се поврзува како со радоста така и со болката, маките и екстазата на љубвта, но и тагата по Рајот. Кај Маџунков Рајот се крие зад *небескиот свод, таму каде што никогаш нема сенка*¹⁸. Во психологијата сенката го симболизира интуитивниот, индивидуалниот дел од душата, кој што често се потиснува. Душата или второто „јас“ особено се поврзува со душата на умрените, а за луѓето кои немале сенка се сомневале дека тие си ја продале душата на ѓаволот, и во оваа смисла се „непостоечки“ (сенката е потврда на материјалноста на еден објект или субјект).

Само доколку се одгатне лавиринтот во себе, непознатото второ Јас на сопствената природа, станува можно да се пробие сидот на отуѓеноста, а со тоа и враќањето во светот на пронајдената и човечки осмислена реалност. Овој мотив укажува на залудноста на човечкиот

¹⁸ Маџунков Митко. *Убиј го зборливото куче*. – Скопје: Мисла, 50.

труд на земјата и на божјата милост која е неограничена, неисцрпна и дека гревот може да се покае со искрено покајување. Со тоа на луѓето им е дадена можноста да се вратат на „вистинскиот“ пат, да ги претрпат реперкусиите поради сторениот грев.

2) Секојдневието со фантастичен призвук

Во неговите најдобри раскази „Убиј го зборливото куче“ и „Циркус“, фантастиката проткаена со елементи од секојдневниот живот прераснува во алегориско - симболична претстварност. Хиперболата е клучно средство на фантастичниот приказ.

Во расказот „Убиј го зборливото куче“ дејството е организирано во воен гарнизон, касарна. Кучето тука како да е бесмртно, по секое негово ранување набргу се опоравува. Но со појава на колера, чума во касарната, поручникот наредува да се убие кучето, сомневајќи се дека причината за болеста е во него. Војниците, збунето, одлагаат да ја извршат наредбата. Кај поручникот кучето дури и прозборува. Присутни се трагокомични моменти, гротескни. На крајот кучето е убиено, но на местото на неговото тело остануваат локва кучешка крв и дваесет и девет каменчиња наредени во форма на стрелка чиј правец не може да се одреди.

Песот има натприродна моќ – моќ на говор и го носи името Луцифер (во минатото бил најубавиот ангел, но сакајќи да му биде конкуренција на Господ се прогласил за цар на пеколот). Меѓутоа, овде не е во прашање буквално сфаќање на фаволот, туку тој е демонизиран.

Сосем секојдневна ситуација нараторот опишува во расказот „Риба“. Според традицијата во неговото семејство задачата за чистење риба му е доделена нему. По којзнае кој пат го обавува истиот ритуал и во моментот кога ја соли рибата, при допирот со солта таа почнува да трепери под неговите прсти со животен трепет како дете во треска, со јасна надеж дека може повторно да живее. Во хиндуистичката митологија рибите се сметаат за суштества кои поседуваат апсолутна слобода, на кои не им се заканува Потопот. *Во митот, уништувањето на светот е одлука на едно од божествата да ги казни луѓето поради гревовите; вистинската причина, пак, е сознанието за истрошеноста на светот, за доближувањето на крајот на еден космички циклус и за потребата од почнување на нов. За да се започне едно ново создавање, мора, според митскиот начин на мислење, да се разурне она што веќе постои, а што ја загубило во својата структура онаа првобитна енергија што ја поседувало од времињата на почетоците. Потопот се јавува во улога на тој рушител, кој во универзумот одново ја воведува состојбата на хаосот, по која треба да настапи новиот космос,* пишува Урошевиќ во својата книга „Демони и галаксии“. Затоа, овој расказ за тема го има соочувањето и стравот од смртта како нешто непознато за човековото битие.

Темата на смртта, искуството и болката што се раѓа од истата како тема се преплетуваат и во расказите „Болка“ и „Вести“. Болката кај овој

прозаист доаѓа како резултат од неговите загледувања над хаосот на светот, за да најде одек во душата на оние што ќе се сретнат, што ќе се запознаат со неа.

3) Границата помеѓу животот и смртта

Миграцијата, интеркултурата и номадизмот неодминливо се судираат со поимот на границата, таа географска, политичка, етичка или имагинарна линија што разделува, што доближува, што сведочи за разликите и упатува на другоста. На границата ги носиме сите наши стереотипи, предрасуди, стравувања и фобии. Вообичаено, внатре, во границите е она нашето, познато, сигурно, и безбедно место; надвор од границите демне непознатото, несигурноста, неизвесноста. Прочитана брутално, тардиционално и хегемонски, границата означува две, раскин и поделба. Прочитана од аспект на мигрантот и во рамки на миграциската естетика, границата означува предизвик, линија за преминување, пречка која треба да се совлада. И не само тоа. Самата граница станува сè поинтересна. Таа цврста демаркациска линија станува сè поширока, сè полабава, станува доволно широк простор за нови искуства и активности. Од еден привремен, недефиниран меѓупростор станува поле на возбудливи средби, збогатувања, преобразби и трансформации.

Современата културолошка теорија веќе не ја гледа границата како раскин и поделба. Границата треба или да се избрише, да се игнорира, или од неа да се направи придобивка, квалитет на нашето живеење.¹⁹

Симболиката на границата доминира кај Маџунков. Светот е поделен на видлив и невидлив, познат и непознат. Треба да се пречекори границата за да се стапи во акција т.е. да се одигра фантастичниот настан. Границата е остра и од еден веднаш се стапува во друг простор без никаква претходна подготовка. Тоа патување во времето и просторот покажува дека не е можно враќање во светот на стабилноста, главниот лик останува фатен во сопствена мрежа и мора да биде казнет за желбата по нови сознанија.

Во расказот „Циркус“ Маџунков сака да влезе во циркусот во кој влегуваат само луѓе во костими и маски од минатите времиња. Но чуварот со неговата жена и ќерка не го пуштаат. Тој подоцна, следејќи го нивното куче ќе пронајде една дупка преку која влегува во циркусот,

¹⁹ Анастасија Ѓурчинова. „Поимот на границата во миграциската естетика“ во XXXIV Научна конференција на XL меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 13.-30. VIII 2007). –Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“–Скопје, 2008, 231.

поминувајќи низ една карпа, но не можејќи да се врати назад. Распоредот на циркусот е во Хофмановски стил, а претставата ја одигруваат токму чуварот и неговата ќерка чија глава откако ќе ѝ биде исечена со ножица, паѓа во оставената кофа. Луѓето со старите и гламурозни маски, се истите тие, вистинските, историски личности.

Авторот заклучува, дека барајќи го својот раскош го наоѓа само својот сопствен гроб. Ова е една од главните мисли во расказот, па преку неа, содржината се пренесува врз меѓите на една симболика во која нараторот е заробен со останатите нимфомани, владетели и мршојади. *Зар е можно дека, барајќи раскош, го најдов својот сопствен гроб?* – се прашува главниот лик, напишан во поовски манир.

Може да се зборува во овој расказ и од аспект на хронотоп на „прагот“, бидејќи просторот е поделен на свет на циркусот (внатрешен свет) и надворешен свет. Првиот дел од просторот, шаторот – слика на куќа која носи безбедност и стабилност; наспроти вториот дел на просторот - надворешноста кој е непријателски, необичен и нестварен свет. Циркусот тука е стапица. Овој расказ е еден вид алегориска фантастика.

Симболиката на границата ја имаме и во расказите „Чудна средба“ и „Ајкули“. Во овие раскази просторот е поделен на куќа – простор вон неа („Чудна средба“) и копно – вода („Ајкули“).

Во расказот „Ајкули“ со мноштво автентични белези е втемелен односот на универзалните опасности и невротично – психолошкиот страв, реалниот момент е доведен во сооднос со ирационалната усогласеност на смртта. Тоа е општиот план на расказот.

Авторот со М. е на Островот на љубовта, некаде во Егејското море, на одмор. По пат, од палубите на бродот ги гледаат делфините, но, откако ќе стигнат, ќе забележат дека капачите се бањаат во вода полна со ајкули, а и самата М. ќе побрза да се капе.

Авторот не сака да го покаже својот страв и запрепастеност од таквата глетка, но, сепак, го одолговлекува своето влегување во водата. На крајот, тој не ѝ дозволува нејзе да влезе в море, „бидејќи таа тоа го сака“, а тој, пак, влегува иако „тоа воопшто не го сака“. Нараторот исчезнува кон морската шир, оставајќи ја запрепастена, истовремено неугодувајќи ѝ на саканата.

Интересно е дека кај јунакот се формира свест за објективна опасност. Тој се наоѓа во ситуација да мора да избира помеѓу вистината која е погубна за него и ирационалната храброст со која се вклопува во општата атмосфера. Со тоа алегориската функција е темелно поставена, јунакот кој е рационален изненадува и не го избира тоа што е реално, туку ја прифаќа општата хистерија и со својот краен гест ја негира конкретната ситуација.

Во најголем број случаи, расказите на Маџунков не се класични фантастични раскази: тие немаат временска и просторна определба, ниту пак поседуваат строга законитост во текот на развивањето на фабулата, акцентот е ставен на фантастична ситуација, сцена или слика.

Покрај отстапките од фантастичниот наративен модел овој автор останува на линијата на фантастичниот расказ со остварувањето на ефектот во облик на изненадување на крајот на расказот. Расказите се

базираат на парадоксалност, која го засилува неочекуваниот ефект на шок.

Во збирката раскази „Чудна средба“, Митко Маџунков ја нагласува целосноста и неизменливоста на фантастичните елементи; во неа се јавуваат натприродни битија, опишани се без временски простор и ирационални случувања, чудните соништа се она што е главно ослободено од вообичаените законитости.

За чудното раскажувачот зборува без изненадување, како што е тоа случај во расказот „Воскресение“. Уште во првата реченица го сретнуваме фантастичниот момент, односно дедото Аристид пак е жив. Тоа „пак“ е невозможното, нереалното и не го раскажува со страв, а со самото тоа што авторот мртвиот го става меѓу живите на самиот почеток, тој отстапува од вообичаената шема на градење на дејствието и напнатоста во фантастиката, што не значи дека сето тоа е за сметка на фантастичниот момент во дискурсот. Границата помеѓу животот и смртта е навистина избришана, па затоа прибегнува кон психолошките пресврти ненадејно дополнувајќи ги судбините на јунаците со неочекувана ситуациона доизградба. Авторот на крајот утврдува дека, всушност, неговиот дедо воскреснал. Со темата на отсутно – присутните во животот и во сонот, добиваме една заокружена рамка која го имулсира токму артистичкиот момент.

4) Темата на двојникот

Двојството на нараторот е често присутно во расказите на Маџунков. Перспективата на дете – наратор ја среќаваме во повеќе негови раскази. Секогаш во центарот на нарацијата е ликот на главниот јунак, кој се јавува истовремено како alter ego на писателот и читателот.

Темата на двојникот во себе ги инкорпорира темата на метаморфозата и темата на огледалата. Метарморфозата сама по себе внесува забуна во фабулата, го изместува нормалниот тек на нештата. Своевидна синтеза на овие теми постои во расказите „Човек и кукла“ и „Кукла“.

Романтичарската фантастика познава бројни примери за оживување на некоја статуа, кукла или портрет. Фантастичниот расказ тоа му го должи на англискиот „готски“ роман. На овој начин егзистира и живеаната кукла во расказите на Маџунков. Во расказот „Човек и кукла“, куклата е надмоќна во однос на човекот. За метаморфозата на куклата во живо суштество, при што настапува како двојник на смртта, се зборува во расказот „Кукла“.

Еросот со позитивен одглас ја води душата во сферите на чудесното. Наспроти оваа ситуација, Еросот со негативен одглас раѓа мрачни, деструктивни и субверзивни душевни тенденции. Иако Еросот претставува сложена психо – физичка појава, во некои случаи може да се сретне аномалијата на пренагласување на неговата материјална димензија, што, всушност, претставува Танатос за душата. Токму Танатосот и Еросот, со сите свои противречности, би можело да бидат прифатени како тематска определница на овие два расказа. Тоа значи дека смртта може да биде поразена единствено преку љубовта.

Во расказот „Кукла“ би можеле да препознаеме, колку копнеж по сакралност, толку и сакрализација на недостапното машко битие: *Затоа таа само ги рашири рацете и, со нежен момински глас, рече: „Мумијо, дојди! Мумијо, дојди!“... И додека ја држеше в раце својата сопатничка, се плашеше, еднаш оживеана, да не умре пред да заврши музиката...* Женскиот ерос очекува позитивен одглас од машкото битие, но на моменти како да надвладува осаменоста, стравот дека веќе еднаш оживеаната љубов ќе се изгуби повторно, без можност да му се врати на оној кому треба да му биде подарена.

Во рамките на расказот „Човек и кукла“ може да се сретнат сегменти кои се индикативни по однос на согледувањето на двете димензии на Еросот: материјалната и душевната. Купувањето на љубовта со лесно заработените на коцка пари е симболика која е сместена во мрачната страна на материјалниот Ерос, особено карактеристична за машката еротска иницијатива – да заведе материјално: *Третиот Непознат не издржа. Се разонодуваш, уживаш? ... Та таа е – и тој со презир покажа кон жената – така покорна, токму како кученце. Мислиш дека многу те сака, дека не може без тебе?! ... Неа ја купи за пари, за наши пари...*

Од тука би можел да се изведе заклучокот дека Куклата претставува пермутација на лирскиот субјект, така што (е удвоен) преку прикажувањето на ситуациите во кои се наоѓа централниот симбол.

Јунаците на Маџунков се „летачи на метли“ и кога чекорат по земја и кога низ летот на имагинацијата ги остваруваат своите донкихотски желби²⁰. Тој користи парадокс и гротескно профилирање на јунаците и ситуациите. Тоа се и кошмарни глетки, а фантастиката се јавува како можност на катарза²¹, односно таа на јунаците им пружа извесно ослободување од тешкотиите, им овозможува пребродување на вообичаените животни текови.

Со цел реалниот момент да го преведе во фиктивен, Маџунков користи хипербола, со која кај јунаците го зголемува стравот и зачуденоста. За илустрација најсоодветен е расказот „Бајка за гулабовата планина“, во кој нестварните глетки се проткаени со елементи на легенда и со тенденција кон единствено смисловно спојување на паралелните приказни. Јунакот – наратор со раскажувањето се ослободува од одредена траума, од негативното животно искуство. Тој изнаоѓа причина за воведување хипотетички проекции. Паралелниот мотив е спонтано вткаен во сужејната основа и од тоа се добива еден нов квалитет, имагинарното станува значаен именител на судбинското.

Во расказот „Три имагинарни сестри“, авторот фантастичниот момент го воведува на самиот крај, кога ги внесува трите имагинарни сестри. Тоа се идните жени на двајцата браќа, Фердинант и Ниче. Браќата, по предлог на едниот, треба да напишат писма до своите идни

²⁰ Миодраг Друговац. *Историја на македонската книжевност XX век*. – Скопје: Мисла, 1990, 640.

²¹ Христо Георгиевски. „Слободна игра на духот и создавањето“ во *Убиј го зборливото куче*. - Скопје: Мисла, 1988, 188.

жени, и тоа, писмата, да датираат по нивната смрт. Во расказот сè оди од апсурд кон фантастично.

За овој тип фантастична проза останува доминантна позицијата на нараторот од роматничарскиот начин на раскажување, која е во функција на нагласениот субјективитет. Нараторот најчесто се јавува во прво лице единина, point of view на нараторот е, всушност, позиција на главниот херој, т.е. постои совпаѓање меѓу нараторот и главниот лик.

5) Паралелни светови – сон и јаве

Пределот на сонот, како сам на себе цел, е предмет на посебен тип фантастика именуван како ониричка фантастика - оној тип на фантастичен дискурс чија што основна содржина е добиена од подрачјето на сонот. Така во расказот „Меѓата на светот“ авторот ни ја доловува бесконечноста на една вистинска љубовна игра, бессонието во танцот на две спротивни либида кои меѓусебно се надополнуваат, надоврзуваат, испреплетуваат.

Задоцнувајќи на сите возови, тргнав пеш. Најпрвин патот беше рамен, но потоа се почесто наидував на пречки и тешко проодни делници, додека најпосле не навлегов во краишта низ кои и самата мисла тешко се пробиваше – вака главниот јунак ги опишува своите животни авантури. Објаснувајќи дека некаде од зад куполата на небото струи како ветрец музика и тој лебдејќи над пределот доаѓа до дрвената куќа. Небото е извор на космичка сила, во поголем број традиции на небото се сместувала областа преку чии нивоа душата се искривала кон апсолутната светлина на мирот. Музиката е вибрација на таа космичка енергија. Одовде се и легендите за потеклото на светот: Кришна свирел на флејта и од тие звуци се раздвижил космосот и започнало создавањето на светот. Музиката се вели во расказот дека била како ветрец, бидејќи ветрот е космички дарител на животот. Постоенето започнува од Духот Божји, кој како ветар, веел низ бездната.

Ликот наратор, по долгиот поминат пат, се качува на таванот од познатата дрвена куќа и го отвора прозорчето решен да види кон што гледа куќата. Се открива погледот – „крајот на светот“. Тој прозорец е медијатор кој стои меѓу духовното и материјалното, природноста и натприродноста, стварноста и нестварноста. Дрвената куќа е симбол на сезонско умирање и регенерација.

Тоа беше меѓата на светот, последната точка до која може да се дојде. – вели авторот, прикажувајќи го оној момент кога тој не се наоѓа ниту на небото, ниту на земја. Точката во мистичните претстави е центар и извор на живот, што ќе биде нарушен во расказот од погледот кон ридовите кои иако сега за прв пат авторот ги гледа, како некое претчувство му кажува дека од нив тој и тргнал, дека таа патека по која одел е онаа елипса што го затвора животниот пат.

Од другата страна на меѓата на светот доаѓа „некој“ кого раскажувачот го именува со „ти“ и го води во едно планинско село со куќи со зачадени оџаци и црквичка со бела камбанарија. Тие оџаци се традиционален симбол на семеен живот кој може да асоцира на

девојката на која ù се обраќа авторот, но и на врската со натприродните сили. Тоа се потврдува подоцна, таа девојка доаѓа по него, смеејќи му се што залутал и палаво го прегрнува сред снежниот вител и го носи на „другата“ страна. Белата камбанарија го претставува тој премин во друга состојба. Звучите на камбаната се глас на космичка хармонија и крај на страдањата, но може да биде како предупредување за опасност и смрт. Белата боја е боја на светлината, вистината, чистотата, но може да значи и страв, празнина или посветувањето во новиот живот што го чека умрениот. Се вели дека човекот пред да отиде во другиот свет (да почине) гледа бела светлина, а тука таа белина авторот ја гледа во снежниот вител.

Во расказот „Парадоксален сон“ авторот говори за петиот стадиум на спиење наречен парадоксален сон кој се одликува со неверојатна физиолошка живост налик на будна состојба. Нараторот раскажува во прво лице множина и на крајот се запрашува: *Значи ли тоа дека токму соновите ја создаваат клиничката слика на животот?*

Како опозит на овој расказ авторот ни го дава расказот „Љубовен сон“, сонот на двајца љубовници. Љубовта е таа што ги спојува и ги преплетува сонот и јавето. Во љубовта не може точно да се утврди каде завршува реалноста, а каде завршува привидот. Сознанието дека се работи за сон дава повод за сомневање.

Преплетувањето на сонот и јавето претставува начин на живеење: сонот станува реалност, а реалноста сон. Во првиот дел од расказот „Сон и јаве“, на целата животна загатка, Маџунков, укажува во вид на три прости реченици и три пати нараторот влегува од сон во сон. Секое будење го претставува раѓањето, а заспивањето – смртта.

Карактеристичен е бројот три - симбол на синтеза, обнова, решение, творечки потенцијал, сезнаење; во религиозната мисла, во митологијата, легендите и бајките актуелен е принципот „третиот пат е успешен“; го означува светото тројство; но наведува и на помислата дека се работи за Ерос (љубов), Хипнос (сон) и Танатос (смрт) (Хипнос и Танатос се браќа близнаци, синови на ноќта). Нарацијата тече спонтано така што читателот заедно со ликот не забележува кога ќе ја пречекори границата меѓу реалноста и привидот. Ликот егзистира во некоја посебна реалност ослободена од вообичаените законитости.

Утрото кога се буди, нараторот не го наоѓа малото стуткано ливче на кое ги запишувал зборовите на своите сонови, а кое претставува за нас како некој тестамент – кога ќе дојде време ќе се открие неговата содржина. Го нема ниту орманчето каде што ја оставал хартијата, тоа место за нас читателите е исто така загадочно и тајно, бидејќи не знаеме уште што има таму. Таа интимност што му е потребна на авторот се поистоветува со сликата за орманчето кое што го снемумва и го претставува скришното место каде човек може да мечтае и да ги скрие своите тајни. Замаглените нијанси на јазична игра не го „оштетува“ читателот, напротив, снемумвањето подразбира и неможност тајната да биде откриена (долапот никој не го нашол!), а читателот да ужива во негово отсуство. Надворешноста се грижи за внатрешноста, празнината нешто носи во себе, таа полни, исполнува и преполнува, но и самата може да се полни, да се исполнува и да се преполнува.

Во вториот дел од расказот нараторот мисли дека е буден, но тој сонува кошмарен сон. Користејќи ја играта со времето, вели дека станал на јаве во белината. Со белината е поврзано патувањето на душата од еден во друг свет. Тргнал низ станот како низ тесна пукнатина, тој тесен простор е како ходник меѓу животот и смртта.

Следи слика на колебливост кај лирскиот субјект: *Мрак, мрак. Зар е можно? Сум умрел (навистина), сум ослепел...* Сонот е единственото место каде што може да се доживее сопствената смрт, искуство кое е недостапно за човекот во секојдневниот живот, во реалноста. Животната загатка за смртта е отворена, а кај нараторот имаме нејзино свесно прифаќање. Смртта во сонот не е крај на животот, туку почеток на некое ново невидливо постоење; еден вид апокалиптична визија на светот, со што во расказот е остварен фантастичен ефект во вид на страв и загрозеност.

Во прво лице, авторот во расказот „Заборав“ зборува повторно за својот сон. Тој сон го сонувал три пати (бројот три особено фигурира во народната книжевност), но тоа повторување е секогаш поразлично, со што добиваме ефект на дежаву. Особено се потенцира тој сладок ужас на сонот. Авторот не сака тој настан да го запише, за да може што подолго да ја чувствува, да трае сладоста на спиењето, бидејќи во сон не е можно брзо бегане. Таа постојана состојба на будност на авторот, на бдење, го насочува текстот кон тоа да го согледа невидливото и да го слушне нечуеното. Во тој сон како да има уште еден сон во кој гледа безнадежна белина и лик на жена што се соблекува пред да ја стрелаат за да остане чиста и негибната. Белината ја означува клиничка смрт, а ликот на жената претставува „спој со кој можат да се слеат светото и профаното“²².

Насон авторот си споменува за еден друг сон - во расказот „Патување“. Тука како да се преплетуваат два наратора: првиот е регистрирач на сонот, а вториот е оној кој го сонува сонот. Тие го воведуваат принципот на раѓање и умирање. Ситната прав под босите нозе асоцира на пепел како симбол на смртта, а босите нозе се симбол на раѓањето, плодноста (потенцијата на мажите). Во тоа патување нараторот стасува до заветната градина (која е поврзана со митот за забранетото јабољко, Адам и Ева) со што се открива животната тајна на смртноста, а ретките плодови што ги бере се тие кои ќе ја откријат животната мудрост. Влегувањето во шума може да биде иницијација на сексуален чин, бидејќи кај Фројд шумата има сексуална конотација. Враќајќи се сам, по мракот, нараторот вели дека ризикува да го раскинат дивите сверови. Со диви сверови ги означува оние работи што можат да го уништат човекот, но додека се наоѓа во рамките на сонот не му можат ништо, таму човекот го наоѓа својот спас и заштита.

Пример за играта на сонот и искуствената реалност, Маџунков дава во расказот „Штурец“. Нараторот е во трето лице, тој стои во заднина на опишаниот настан, а тоа е сонот на еден човек. Главен актер во тој сон е едно дете кое, трчајќи во градината, паѓа пред „големиот

²² Весна Мојсова Чепишевска. „Дијалошки кодирани текстови на Маџунков и Дамјанов“ во *Мал книжевен тестамент*. – Скопје: *Мачедонска реч*, 2007, 89-94.

штурец“. Самиот по себе, штурецот е амблем на среќа и успех, но овде неговата големина е особено потенцирана. Штурецот го симболизира летото, дадена е таа карактеристична слика во расказот: *...ја започнаа заедно песната на летото....* Претерувањето води кон натприродното. Под форма на забелешка, авторот во прво лице дава коментар: *А штурецот беше навистина голем, поголем и од детето, тоа можам да го посведочам, зашто и самиот го видов.* Три постапки на раскажување се преплетуваат: известување на нараторот дека таткото му го раскажал на својот син сонот (дадено во имперфект), самиот сон е прераскажан и стои самостојно во вид на приказна (во сегашно време) и забелешката на авторот (раскажувачот) се појавува како гаранција за вистинитоста.

6) Дом, вдоменост (заштита / закана)

Би требало најпрво да се запрашаме што воопшто значи домот - тоа не е само место каде што се живее, средината што ти нуди сигурност и среќа, куќата во која го наоѓаш своето засолниште, туку е и највредното нешто во кое имаш доверба, од каде што водиш потекло, со кое се идентификуваш²³.

Вдоменоста, топлината, сигурноста се трите најчести атрибути со кои се поврзува животот. Оттаму е и проекцијата на интимните копнежи да се има дом, да си одомаќен со некого. Во расказот „Стан“ авторот од зоолошката градина бара две животни на заем: слон и мајмунче со дамки, за во двособниот стан да не му биде здодевно. Архетипот на домот и на неговата недовршеност е причина за чувство на клаустрофобична несигурност и нелагодност, кога конечно некаде ќе се стационираме. Раскажувачкиот глас е оптоварен со парадоксалниот пораст на немирот, трепетот, неизвесноста, временитоста. Во тој свет можна е заканата – клаустрофобијата, па токму затоа авторот и неколку пати (намерно или не намерно!) заборава да го земе клучот од тој стан каде што треба да се всели. Со клучот може да се затвораат и отвораат врати, тој во речникот на симболи ја претставува слободата на дејствување, додека го нема клучот во расказот авторот е слободен.

Домот авторот го гледа од двата аспекта: како своја заштита и како закана. Преку животните што тој ги одбира ја воочуваме таа опозитност - добро:лошо. Христијанската традиција се однесува кон мајмунот со голема резерва, идентификувајќи го со порок, страсти, идолопоклонство, ѓаволски ереси, грешни намери. Додека слонот го носи симболот за среќа, сила, проникливост и долговечност, во христијанската традиција ја означува победата (на Христос над смртта и

²³ цит. според: Јасмина Мојсиева - Гушева. „Светот како дом“ во XXXII Научна конференција на XXXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 15.VIII - 17.VIII 2005). – Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, 2006, 353.

злото). Во завршната секвенца од расказот каде посебен акцент е даден повторно на хаосот, несреденоста на станот, Маџунков домот не го доживува како фактички простор, туку само како метафизички облик во кој смета дека не смее никогаш да му биде здодевно.

Постапка на алегориска фантастика Маџунков користи во расказот „Чистка“. Алегориското значење се изнесува во облик на поука како предупредување упатено до читателот. Драматичноста во овој расказ е поставена со првата реченица: *Тогаш страдаа само невините: тоа беше некакво свето правило*. Главниот лик претставува жртва на непознатата моќ, доживувајќи разни шокови и стравови, со што фантастичниот ефект се реализира во целост.

Сите необични и несватливи елементи или фактори во расказот треба да се сватат како декорација. Тука изостанува изненадување пред необичниот настан, а тоа прифаќање на натприродното како природно, отсуството на чудење и изненадување во поглед на опишаниот настан, се омилени во традиционалната фантастика. Сите тие елементи истовремено се и отворени и затворени, и ограничени и бескрајни. Она што ги исполнува може да се шири, но она што ги заокружува е конечно омеѓено со почеток или крај.

V ЗАКЛУЧОК

Митко Маџунков е како што би рекол Фројд, авијатичар на духот. Тој со својата проза се движи низ столетијата и епохите. Во неговото раскажување се присутни и рефлексии на македонската фолклорна фантастика. Тоа се само појдовни импулси и доказ дека имагинацијата на писателот не раскинува лесно со народниот корен од кој проникнал.

Неговите раскази личат на игра во која главните актери мора нешто да изгубат, а најчесто самите себеси. Животната игра доброволно прифатена, е можност за излегување, поточно за пробивање на постојниот животен круг со рамномерни сили и поистоветување со светот на нештата.

Кај Маџунков необичното е обично, а обичното е необично. Овој раскажувач, вели Урошевиќ, *умее да покаже каде може да стигне имагинацијата*. Движејќи се по работ на видливото и невидливото, можното и неможното, јавето и сонот, го открива пределот на фантазијата, внесувајќи во него сопствен сензибилитет, внесувајќи во тој отворен простор своја специфичност. Во бескрајот престануваат и продолжуваат авторовите допири со еден космос во кој сè е почеток и сè е крај, истовремено. Иако тој навидум недофатлив и тешко подложлив на дефинирање поим *време*, во расказите на Маџунков е метонимично пренесен преку она што објективно се доживува.

Во сите свои збирки раскази, ја носи и негува таа специфична карактеристика на користење на гротескното и фантастичното, со цел да создаде еден посебен алтернативен увид во природата на реалноста,

одвојувајќи се од неа преку навидум ирационални симболи и фантастични визији и слики, но успевајќи мошне функционално да ја „преврти“ таа иста реалност, повторно да и се врати и да ја оголи, успевајќи на тој начин да ги открие нејзините егзистенцијални пороци и рани, нејзиниот зачуден, несовршен образ. На алегоричен и парадоксален начин тој ги доведува во врска обично неспојливите, диспаратни елементи, особено комичното и застрашувачкото или комичното и трагичното, па така го депатетизира она што го претставува и открива во тој некој саркастичен несклад. Тие фантастични елементи се средство да се покаже една грда, несовршена, карикирана, комично – застрашувачка страна на реалноста.

VI ПРЕГЛЕД НА КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

УМЕТНИЧКА ЛИТЕРАТУРА

- Маџунков Митко, *Над троскотот облаци*, Скопје: „Мисла“, 1974
- Маџунков Митко, *Мирисот на земјата*, Скопје: „Мисла“, 1984
- Маџунков Митко, *Меѓата на светот*, Скопје: „Наша книга“, 1985
- Маџунков Митко, *Парадоксален сон*, Скопје: „Мисла“, 1987
- Маџунков Митко, *Убиј го зборливото куче*, Скопје: „Мисла“, 1988
- Манџуков Митко, *Грабнувањето на Европа*, Скопје: „Макавеј“, 2008

ТЕОРИСКО – КРИТИЧКА ЛИТЕРАТУРА

- Друговац Миодраг, *Историја на македонската книжевност XX век*, Скопје: „Мисла“, 1990
- Ѓорѓиева Марија, *Фантастиката како револт кон устројството на светот во расказите на Хофман и на Гогољ*, Скопје: „Литературен збор 3“, 2000
- Капушевска Лидија, *Во лавиринтите на фантастиката*, Скопје: „Магор“, 1998
- *Книжевен лексискон*, Скопје: „Матица“, 2004
- Котеска Јасна, *Љубовта во македонскиот фантастичен расказ*, Блесок бр. 07, февруари – март, 1999 (www.blesok.com.mk)
- Коцевски Данило, *Критиката како заблуда*, Скопје: „Македонска книга“, 1988
- Мартиновски Владимир, *Преобразбите на лавиринтот во Македонскиот современ расказ*, Мираж 13, декември 2005 (www.mirage.com.mk)
- Миловска Добрила, *Книжевни дејци и дела*, Скопје: „Филолошки факултет Блаже Конески“, 2000

- Мојсова – Чепишевска Весна, *Мал книжевен тестамент*, Скопје: „Македонска реч“, 2007
- Пирузе – Тасевска Виолета, *Мит приказна*, Скопје: „Просветно дело АД“, 2004
- *Речник на народната митологија на Македонците*, Скопје: „Матица“, 2000
- Сталев Георги, *Последниве сто години македонска книжевност*, Скопје: „Матица“, 1994
- Старделов Георги и Георгиевски Ташко, Рецензија за прием на Митко Маџунков за член на МАНУ, надвор од работниот состав (*Билтен*), Февруари 2003
- Старделов Георги, *Ноќен градинар*, Скопје: „Култура“, 2006
- Тресидер Џек, *Речник на симболи*, Скопје: „Три“
- Корвезирска Оливера, *Отвараат ли сништата работа*, Скопје: „Детска радост“, 1999
- Кулавкова Ката, *Поетика на тесниот простор*, Блесок (Царски рез - македонски раскази), 2001 (www.blesok.com.mk)
- Кулавкова Катица, *Копнеж по систем*, Скопје: „Македонска книга“, 1992
- Урошевиќ Влада, *Демони и галаксии*, Скопје: „Македонска книга“, 1988
- Урошевиќ Влада, *Подземна палата*, Скопје: „Македонска книга“, 1987
- Цветкоски Бранко, *Пластови и глас*, Скопје: „Македонска книга“, 1988

VII РЕЗИМЕ:

Оваа студија зборува за метафизиката на расказите на Маџунков. По мое видување, тој го бара во нив човекот помеѓу биолошкото, психолошкото, историското и фантастиката во исто време. Во неа се потенцира неговата насушна потреба да снове, сонува и фантазира. Неговата потреба за имагинарното, несекојдневното, за чудесно бесконечното и загадочното - со што сака да го подготви читателот да го согледа идниот свет и работите на поинаков, непрагматичен начин. За подоцна тој да може да го види невиденото и невидливото, несогледливото и непознатото, недофатливата, темна внатрешност на битието и динамичната многустраност на егзистенцијата, стварноста надвор од вообичаените, сериски и рутински облици. Така упатувајќи го во еден нов, космички социјабилитет, да запознае и да прифати нова етика, свест, и нов поим на човекот и човечноста.

VIII КЛУЧНИ ЗБОРОВИ:

Alter ego 22
Point of view 24
Алегориска фантастика 7, 20, 29
Апокалипса 9, 10
Апсурд 6, 7, 24
Борхес 7
Гогољ 4, 6
Готје, Теофил 5
Граница 15, 19, 20, 21, 26
Дамјанов, Сава 7
Двојник 7, 10, 13
Двојство 22
Дијаболична фантастика 14
Дом / Вдоменост 10, 28, 29
Ѓавол 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 29
Ерос - Танатос 14, 15, 22, 23, 26
Јаве 7, 10, 24, 25, 26, 30
Кајоа, Роже 6
Катарза 3, 15, 23
Метаморфоза 14, 22
Милидраговиќ, Божидар 12
Нервал 4
Николиќ, Милица 7
Ониричка фантастика 7, 24
Парадокс 13, 21, 23, 25, 28, 30
Пекол 10, 14, 15, 18
Пензолт, Питер 8
Потоп 18
Протиќ, Предраг 8, 9
Рај 10, 15, 16
Романтизам 6
Смрт 8, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29
Сон (Хипнос) 6, 7, 8, 10, 11, 12, 21, 24, 25, 26, 27, 28
Тодоров, Цветан 7, 8, 14
Традиционална (романтичарска) фантастика 7, 12, 14, 22, 29
Урошевиќ, Влада 4, 8, 18, 30
Фатална жена 15
Фолклорна фантастика 7, 30
Фројд 3, 27, 30
Хераклит 14
Хипербола 17, 23
Хофман 4, 5, 20
Хронотоп на „прагот“ 20
Цепенков, Марко 4

IX SUMMARY:

This study talks about the metaphysics of the Madzunkov 's stories. By my opinion, in these stories he is searching for the man between the biological, psychological, historical and fantastic at the same time. In this study is accentuating his need to imagine, dream and to fanaticize. Man's need for the imagination, the unusual, the infinitely extraordinary and mysterious – he wants to prepare the reader to perceive the things and the future world in a different, unpragmatic way. Later he would be able to see the unseen and the invisible, the distant and the unknown, the intangible, dark inside of the being, the dynamic existence, seen by different perspectives and the reality, outside of the usual, serial and routinely forms. That way, he presents him the new laws of the universe, to meet and accept new ethics, awareness and new understanding of the man and the humanity.

X KEY WORDS:

Allegorical fiction 7, 20, 29
Apocalypse 9, 10
Absurd 6, 7, 24
Alter ego 22
Borges, Jorge Luis 7
Gogol, Nikolai 4, 6
Théophile Gautier 5
Limit (Border) 15, 19, 20, 21, 26
Cepenkov, Marko 4
Chronotope of „threshold" 20
Damjanov, Sava 7
Double 7, 10, 13
Duality 22
Diabolic fiction 14
Devil 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 29
Eros - Thanatos 14, 15, 22, 23, 26
Reality 7, 10, 24, 25, 26, 30
Kajoa, Roze 6
Catharsis 3, 15, 23
Metamorphosis 14, 22
Milidragovic, Bozidar 12
Gérard de Nerval 4
Nikolic, Milica 7
Fantastic of dreams 7, 24
Paradox 13, 21, 23, 25, 28, 30
Hell (Inferno) 10, 14, 15, 18

Penzoldt, Peter 8
Flood 18
Protic, Predrag 8, 9
Heaven 10, 15, 16
Romanticism 6
Death 8, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29
Sleep (Hypnos) 6, 7, 8, 10, 11, 12, 21, 24, 25, 26, 27, 28
Todorov, Tzvetan 7, 8, 14
Traditional (Romantic) fiction 7, 12, 14, 22, 29
Urosevic, Vlada 4, 8, 18, 30
Fatal Woman 15
Folklore Fiction 7, 30
Freud, Sigmund 3, 27, 30
Heraclitus 14
Hyperbole 17, 23
Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm 4, 5, 20
House 10, 28, 29
Point of view 24

Медитеранскиот пејсаж во драмата “Недоразбирање” на Ками

Љубовта спрема Медитеранот, спрема човекот “странец кон светот”, морничавоста на човечката судбина, печалбарството како егзистенцијална потреба, тоа е тема што го окупира творечкиот интерес на авторот во оваа драма. Ками има тежок живот, меѓутоа како противтежа пред неговите очи се распостилаат прекрасните предели на средноземноморското крајбрежје. Тоа е една катарзична варијанта која го доведува до ослободување.

Драмата ја пишува кога Франција била окупирана, затоа тој настојува да го реши прашањето: ако светот е апсурден, тогаш што му останува на човекот? Одговорот е вверувањето во смислата на животот. Тоа е врската меѓу оваа драма, митот за Сизиф и Прометеј. Сизиф ги отфрла боговите и го крева каменот до врвот на ридот, кој повторно се тркала нанзад. Тоа е бунт против несовершеноста и трагичноста на животот, борба да го оствари тоа што го сака. Додека, Прометеј е вечен симбол на човековата борба против секое насилје и осакатување на човекот.

Во првиот чин се воведува ликот на Марта која копнее по југот, пека по морето, како производ на неговата оддалеченост. Таа носталгија и примордијална меморија, слика на медитеранот кој и се врежува во главата додека чита од книгите, ја доведува до гнев. Таа е решена да замине во некој нов предел на морето. Додека мајката по тоа прашање е рамнодушна, на неа не и е грижа дали ќе умре покрај морето или ќе остане тука. Тие цело време природно ги коментираат своите претходни злодела без никаков страв.

Марија е исплашена, како да претчувствува, му вели на Јан да си заминат, бидејќи тука нема да ја најдат среќата. Меѓутоа, тој не отстапува, решен е да ја најде родната грутка и да ги усреќи сите што ги сака. Грешка прави што веднаш по враќањето од печалба не го открива својот идентитет, кој подоцна преминува во недоразбирање. Тоа прикажување низ игра, ја изневерува вистината.

Марта, го запишува како гостин во книгата, која е симбол - метафора на самиот живот. Со самото запишување, таа му ја крои судбината на Јан.

Егзотизмот е во допир со Африка од каде што доаѓа Јан, а Марта сонува токму за тие далечни краишта. Африка како земја во која преовладува црната раса, во недоразбирањег добива судбинска одредница и прераснува во метафора на животот. Има и други асоцијации за смртта на Јан. Тој инсистира Марта да го види неговиот

венчален прстен, неговата кружна симболика го прави прстенот да биде амблем на завршеноста, додека подоцна клучот од собата што му го дава Марта е симбол на сила на изборот (Јан се двоуми дали да остане во крчмата), на дејствување, ослободување, движење од еден стадиум на животот во друг. Песокот кој се споменува во тие пејзажи симболизира непостојаност, уништување, разурнување и протечување на времето, смртност.

Меѓу мајката и Јан се чувствува еден вид на блискост. Таа го нарекува всинког и во еден момент како да му навестува што го очекува, кога му вели да ги погледне нејзините раце како се сеуште силни. Во вториот чин како предзнак на злосторството се јавува и моментот кога Марта вели дека нема протечна вода во крчмата, што асоцира на нешто матно, нечисто.

Во третиот чин се јавува интертекст, алузија на делото *Злосторство и казна*. Кај Достоевски сиромашниот студент Раскољников безобсирно ја убива старицата лихварка. Суштината на бунтот на секој човек кај Достоевски и Ками е притиснат од неволностите во животот.

Медитеранскиот пејзаж е претставен на повеќе места во драмата. Марта најубавите одговори на прашањата што ја засегаат за таа убавина ги добива од Јан. Преку играта со годишните времиња прават споредба меѓу Европа и Африка. Чајот го испива Јан, по што следува злосторството. Ками морето го претставил како симбол за слобода, отвореност, широчина додека реката како симбол на смрт, затвореност, условеност. Мајката ќе замине во истата река каде што бил фрлен и синот, плаќајќи ги сите претходно сторени злосторства.

Се јавува еден религиски, христијански елемент во драмата, ликовите го споменуваат Господ, рајот и пеколот. Парадоксално е верувањето на ликовите во Господ, бидејќи едно од 10 Божји заповеди вели: Не убивај! Стариот слуга е еден вид на Господова инкарнација. Тоа одбивање на крајот од драмата ја објаснува вистината дека се си има своја граница, страдањето не може да се подели. Слугата тоа внел и го кажува на Марија, но всушност се однесува на Марта, бидејќи по нејзиното одбивање да ја прифати казната таа инсистира на своето заминување кон морето, осамата кај неа е наметната во вид на казна.

Медитеранот во драмата “Чест” од Иљоски

Иљоски во драмата “Чест” доаѓа до причината за макотрпниот печалбарски живот. Неговиот драмски јазик е тежок, темен како да е испреден од Милкиното предено на болот и очајот, тагата и неизвесноста, на плачно седумнаесетгодишно исчекување на својот маж Стефан, печалбар во далечната “пуста” Америка. Психолошкото овде из’ртува од внатрешнините на личноста и ситуацијата. Милка доживува многу душевни кризи, огорченост, гнев од кои најтешка е измислицата за нејзината врска со попот (подоцна распопот) Наум. Иако на моменти е потисната од желбата и потребата за љубов, останува чиста и чесна до крај.

Дејствието се случува во Охрид “во почетокот на втората половина на XIX век”. Амбиентот е привлечен, поглед на езерото и на Галичица, раскошни преливи од бои, охридски куќи со многу прозорци накитени со цвекиња, пејзаж кој е типично медитерански. Додека во одајата преовладува сивилото, се е суредено, чисто, сиромашко, избледено и дотрајано, со бледникав тон. Символичка вредност тука има невестинскиот ковчег што означува спас, заштита, засолниште на Милка каде се скриени сите спомени, ја симболизира уште и утробата (раѓање на дете, кое толку силно го посакува). Меѓутоа, во драмата има кобен контекст, правот и молците кои почнале да напаѓаат, да го нагризуваат волненото капче за бебето. Нивната надеж за подобро и посреќно утре е прицврстена со вербата во Бога, иконата со големо кандило обесено на таванот и молитвите што ги кажуваат го докажува тоа.

Милка кога се загледува во езерото, од неговиот сјај, рефлекс и заигруваат спомените. Тогаш, го чувствува поблиску својот маж до себе, му го слуша гласот, ги впира неговите погледи и ги чувствува неговите бакнежи, будејќи се од занесот сфаќа дека тоа е сон и дека тој е таму далеку преку езерото. Посакува езерото да го надвика, тој да ја слушне и да си дојде дома.

Народната песна тука е вткаена. Мотивски, јазички и психолошки гравитира, консултирајќи се со драмата, се прелеваат една во друга. Драмата е богата и со народни поговорки, благослови и клетви. Како интертекст се јавува и преданието за митемата на ламјата која ги јадела сите девојки кои ќе стасале за мажење, што претставува медитерански елемент. Алузија е и песната на која се сеќава Милка, за таа што се преправила во пиле. Интертекст е и карикираниот црковен напев - кога Исус им помага на рибарите и за бакалот во Влашко кој имал жена која ги менувала пријателите како фустаните.

Во вториот чин како контраст на медитеранскиот пејсаж кој е претставен со рибарската меана близу езерото се појавуваат и муви кои го симболизираат злото, морално и физичко пропаѓање на ликовите. Ликовите од драмата се споредуваат и со ликовите од историското минато. Печалбарските жени се вели дека се поголеми јунаци од Сирма Војвотка. Се споменуваат Антим Дебарски (кој го открива ликот на владиката и неговите осумнаесет деца удавени и фрлени), браќата Кирил и Методиј, Климент и Наум, Кузман Капидан кој е херој од Дебарца.

Во драмата се споменува пеперугата која е амблемски приказ на душата, во овој случај на Милка и знак на заљубените. Со самото одбивање на Милка да оди по вода се навестува злото, бидејќи водата има очистувачка моќ, го одбива злото. "Чест" е полна со некакво црно, неизречиво насетување и тага, со дожд и молњи, орлите тука се симбол на бура. Со лековерноста на жените кои, сите од ред се во власта на лукавата баба Менда, гледачка-бајачка, со стихијата на езерото, но и неговата животодавна убавина, најпосле и со Стефан кој се вратил и кој ја има таа литерарна несреќа мајка му Ванѓа и жена му Милка да го убијат не препознавајќи го. Стрмните скалила по кои се искачува баба Менда се симбол на искачување кон просветлување, кон тајно знаење (таа ја шири лагата за Милка), а мигијата е насочување кон злото. Меанџијата Ставре ја нарекува лисица што значи дека е итра.

Јаболкницата е уште еден важен елемент. Симбол на љубовта, бракот, младоста, плодноста, долговечноста, искушението. Милка својата судбина ја гледа во судбината на јаболкницата. Во градината јаболкницата венее, се суши, како што венее таа, млада а сепак остарена од тага. Јаболкницата го претставува женскиот принцип, додека езерото машкиот принцип. Во езерото е огледана судбината на Стефан. Пред убиството тоа беше немирно како отвор на пеколот, а по неговата смрт - тихо, мирно како огледало на небото.

“Одисејата не еден скитник”

“Одисејата не еден скитник” од Славко Јаневски е една од првите фантастични раскази во македонската литература заедно со “Приказна” од Благоја Иванов и “Брезото јаре” од Цветко Мартиновски.

За овој расказ би го употребиле терминот фантастика или фантастика со клуч.

Текстот се формира според немиметички модел, за дури потоа да добие рационално објаснување и со тоа ја покажува привидноста на фантастичните настани и слики.

Славко Јаневски во расказот обезбедува за себе “алиби” преку примената на нарративната постапка “расказ во расказот”. Таа постапка води кон слабеење на судирот меѓу натприродниот настан и средината во која тој се јавува, потоа дава рационално објаснување на самиот фантастичен настан. Така фантастиката се декодира има јасна симболика, а клуч е нарушената душевна состојба-лудилото.

Авторот се сокрива зад некој друг неверодостоен раскажувач, а неговото Јас останува далеку и недопрено од невозможното. Нараторот ја прераскажува необичната приказна на скитникот во едно друштво, а потоа со пријателот од детството се обидува да ја реши загатката на тој чуден настан.

Во расказот С. Јаневски како да се колеба помеѓу два избора, два света од кои како да не постои излез (“Музејот на животот и смртта”).

Можеме да збориме за хронотоп на “патот”. Станува збор за патување во времето. Крајот на расказот е во функција на едно поигрување со категоријата “време”.

“Оној” ден / се случи “тогаш” – има воопштеност на времето и просторот како во сказните.

Главниот лик е на пат кон својата свршеница неочекувано стигнува во некој непознат дел на градот. Тој град има чудни луѓе кои имале сиви, бели, жолти, сини и зелени лица. Некои одеде

полека, други брзале, некои се достоинствени, трети се судрувале меѓу себе. Шетањето на бледите луѓе било хаотично.

Скитникот наидува на наелектризираната девојка Ниригина која го води кај некој зелен човек, кој е авторитет во тој крај. Зелениот го обвинува за губење на невиноста на Ниригина и фрла кон него ламба што ја избегнува, собата е во пламен.

Пред да му биде упатен зелен нож натопен во зелен отров, тој бега и барајќи го безуспешно патот кој би го одвел назад во рационалниот свет, губи свест. Доаѓајќи си на себе, главниот лик ја гледа својата свршеница-остарена, со бори, непријатна. На прашањето дали зелениот изгорел со својата куќа, зачудената старица одговара: "Тој не изгоре. Умре пред ти да се родиш".

Според нивното објаснување, се работи за душевно пореметување предизвикано веројатно од луѓе во зелени униформи, а наелектризираната Ниригина е плод на долг еротски сон за некоја недостижна девојка.

Во расказот преовладува зелената боја, а тоа е боја на болеста, иако во психологијата зазема студено, неутрално место во спектарот на боите и често се смета за смирувачка "терапевтска" боја, одовде е и нејзиното ползување како симболична боја на аптеките. Иако зелената е боја што преовладува во природата и во сетилниот свет-таа е мистична боја на елфите и на малите човечиња од космосот. Дури и сатаната понекогаш се претставува во зелена боја, веројатно поради тоа што зеленикава нијанса има нездравата кожа.

Зелениот човек алудира на војникот и драматичните воени настани што претставува подлога на фантастиката во расказот. Сликата на пожарот претставува израз на апокалиптичните сеќавања на авторот. На војната како една реалност Јаневски и дава загадочност, имагинарност но и јасна симболика со која се намалува фантастичниот ефект.

Станува збор за феномен кој согледан во целина е поблизок до поимот "псевдо-фантастика".

Симболи:

- отворена врата – премин од еден свет во друг
- часовник – потсетување на текот на времето

- десет – мистичен број на завршеноста и единството, се користел како амблем на бракот
- проколнат Ахасвер – “вечниот Евреин” според средновековната легенда, човек што му се подбивал на Исус терајќи го да оди побрзо накај Голгота и за казна бил осуден да лута по светот до судниот ден
- Дон Кихот – бесмислен авантурист
- шума – несвесно и неговите опасности, но и засолниште, тајни, искушенија
- ковчег – заштита, засолниште, тајна, повторно раѓање
- дупка – празнина што води во безвремие
- ноќ – страв од непознатото, лудило, сон, очајание, мечти, сексуалност
- лилјаци – страв, суеверие, смрт, лудило, божество на долниот свет, достојна смрт
- полна месечина – љубов, целосност, совршенство, убавина, брак, во состојба да го потсили лудилото и е господарка на соништата, фантазми и измислици
- школка – симбол на задгробен живот, препород, симбол на анализа и напуштање на стварноста
- пламен – енергија, преобразба, во алхемијата графички се претставува во форма на триаголник, бидејќи ги обединува другите три супстанции: земја, вода, воздух; сексуална страст
- змија – постојано се наоѓа во контакт со тајните на земјата, на водите, на темнината и задгробниот свет, амблем на смрт и хаос и живот, симбол на лекувањето и медицината
- нож – за обрежување, мачеништво, С.Фројд во својата интерпретација на соништата го поврзувал ножот со фалусот
- басамаци – искачување на земно природно ниво
- вино – спас, радост, вистина, преобразба, се поврзува со животот по смртта

“Болва” во љубовен триаголник

Оливера Ќорвезироска користи подметнување и лажлива игра уште во самиот наслов на расказот “Солза в уво”, а потоа и во прикажувањето и сликањето на животната драма на својот главен јунак. За таа цел употребено е глаголско време кое означува минато (умрев, сторив, реков...), а има значење на сегашно време.

Нараторот се јавува во прво лице, а во средиште на нарацијата е ликот на главниот јунак кој е всушност alter ego – второто Јас на писателот и читателот. Тоа значи дека постои совпаѓање меѓу нараторот и главниот лик, со што се овозможува поистоветување на читателот со ликот. Преку метаморфоза ликот е изграден врз основа на некоја романтичарска проекција на “осамена жена”, која е олицетворение на болва. Тука го гледаме мотивот на двојството, се дуплира еден лик во просторот. Луси е симбиоза на жена и болва.

Дејството постојано пулсира помеѓу макрокосмосот и микрокосмосот, доживувањето на настанот е од гледиште на Луси и од гледиште на болвата. Поместувањето на доживувањето од емоционално на сознајно оди на штета на фантастичниот ефект, меѓутоа неопходно е тајната која е свиткана во молкот меѓу Луси и Адам да се открие во расказот. На почетокот е присутен сомнежот, а дребните пердувчиња од душата се прифатен амблем на молитва упатена кон небото, симбол на вера, надеж и милосрдие, а во Стариот Египет божицата на праведноста Маат, со помош на ноев пердув, ги мерела срцата на умрените во задгробниот живот - алегорија на праведноста, била повикана да ги оделува грешните души од праведните.

Библиските Адам и Ева преставуваат асоцијација за градење на истоиментите ликови во расказот. Во Библијата Ева е создадена од реброто на Адам за да му ја намали осаменоста, а со каснувањето на јаболкото од забранетото дрво прават грев и биле протерани од Рајската градина, така дознале за доброто и за злото. Додека, во расказот “Солза в уво” Адам за да ја намали својата осаменост прави прељуба, а со тоа и грев. Ева е убава и сетилна жена и на Адам е љубовница. Нивната љубов е забранета, бидејќи Адам е оженет. Таа забранета љубов е слична

на забранетото јаболко во Библијата. Но, проклетството се состои баш во тоа - се што е забрането човек го посакува!

Во преносна смисла, расказот содржи критика чијашто острица е насочена кон неверните мажи. И мајката, и бабата на Луси имале неверни мажи, па нивната историја и се повторува на Луси. Адам е лажливец и претставен ни е во мигот на откривањето на тајната и решителноста да остане со својата жена до крајот на животот. Неговиот клуч со привезок од станот на љубовницата, симболизира: бескрај, вечност, вистина, преданост, вера, чистота преку сината боја, но преку прозирната се поништува сето тоа, а симболиката на самиот клуч ни ја невестува слободата на дејствување и силата на изборот што ја има Адам.

“Болва в уво” од Жорж Фејдо, алудира на овој расказ “Солза в уво”, бидејќи и двата текста се доживуваат како претстава за моралот и аморалот, за човекот како човек со илјада лица. “Болва в уво” е приказна за директорот на едно осигурително друштво Шандебиз и слугата во еден секси хотел, Пош, кој се лика и прилика еден со друг. Таа сличност ќе предизвика серија од недоразбирања, забуни и комични бркотници во кои ќе им попаѓаат маските на сите учесници во големата “болвина игра”. Но, под маските нема да се види ниту едно лице, туку само втор слој маски. Ќе се потврди дека во светот се си е како што треба да биде, односно никој не е она за што се претставува.

Слично се случува и во расказот “Солза в уво” Луси се чувствува преварена, понижена, изневерена од својот маж Адам. Таа оди до таму што се претвара во болва, за да остане незабележана и да може полесно да ја открие тајната што ја крие нејзиниот маж. Одејќи по него како сенка и криејќи го тоа од него, можеме слободно да кажеме дека тоа прикривање е нејзина тајна. Меѓутоа, сознанието за неверството ја “убива”, се чувствува осамено и безживотно, иако знае дека тој ја одбрал неа, не може да му прости за неверството. Љубовта во неа тивко умира. Не жали што стркалала солза од радост, што не била јака и недопирлива, жали што не може да прости. Се чувствува ништожно, вели дека не е веќе ни Луси, ни болва, само знае дека е полесно да ја живее одошто да ја умре тајната. Луси да не дознаеше за неверството на својот маж, можеби ќе беше среќна во бракот со него. Затоа во реалниот живот некогаш е подобро помалку да знаеме.

Борба(та) на доброто и злото кај Ботев

Во песната “Борба” во четвртиот стих се воведени категориите добро и зло. Лирскиот говорител тие две категории не ги разграничува. Не само во песната вБорбаг туку и во целата поезија на Ботев не се препознава можноста за нивно соединување. Во неа неспособноста на умот да разликува вдали добро или зло доаѓа е среде најтревожните признаци за пробив во човечкиот свет.

“Борба” започнува со мрачното признавање дека доброто и злото во светот станале неразлични, а завршува со предвесувањето за еден вик. Ако го оставиме на страна конкретното и историско јадро, содржината на тоа кое што ќе биде извикано, ќе можеме да кажеме дека тоа би било возможно само ако има граница меѓу доброто и злото и ако има хор кој се ќе гледа јасно. Бидејќи тој вик ја огласува желбата за спротивставување на световниот ред, а таму каде што нема граница не може да има и спротивставување.

При првото отпечатување во “Дума”, бр.4, 1871 година, песната завршува со стиховите “Бог не казва когото мрази...”. Потоа е дополнета со уште десет стиха и како таква ќе биде публикувана во “Песни и стихотворения от Ботџова и Стамболова” (1875 г.).

Првите седум од тие десет стиха ја обобштуваат и задлабочуваат до краен предел впечатливоста до тој момент во творбата - безнадежноста на човечката дејствителност. Со таквото видување за светот, се очекува промена, што е и единствената цел на секоја борба. Последните три стиха ја определуваат борбата како дејство кое е настроено и непоколебливо против “свештенскиот конец”. Крајот на една борба може да биде или пораз, или победа. На едниот исход - пораз, противречи епитетот всвештенг, а другиот - победата, отфрлен е од целосната логика на песната, бидејќи победата би ја означувала промената на светот, а можност за таква промена не се допушта. Борбата не би можела да заврши со уништувањето на злото, тоа е бесконечно. Сознанието за невозможност да биде променет светот, последователно подржавано до последните три стиха, се прикажува со увереноста во смислата на борбата, која веќе “претекува”.

Песната не кажува ништо за борците кои ќе викнат. Единствената човечка категорија која би можела да ги излечи борците е таа на свеснитег. Споменета и потврдена е и обреченоста на делото на борците од минатото:

Борци са в мѝки, в неволи мрели,

но, кажи, што са могли да сторят!

Визијата за светот во “Борба“ напoлно ги исклучува илузиите. Нема место за наивна надеж, дека судбината на сегашните и следните борци ќе е поразлична од таа на сите предци. Поетот не крие дека помеѓу борбата и меѓу лагата и ропството е реченоста. За човекот во Ботевата поезија борбата е најчеста и категоричена жестокост, низ која може да се завие својата внатрешна неспособност да се согласи со злото, лагата и ропството. Така се предава нова смисла на идеата за борба. Таа не може да го преобрази светот, но може да го воздигне човекот.

Во песната вклучени се симболите на крвта и земјата.

Во “Борба“ библиската препратка е експлицитна - врз името на цар

Соломон и цитатите од неговите *Приказни*. Во определен момент од животот

Соломон се одалечува од Господ. Меѓутоа, се враќа на правиот пат, за да го заврши своето царување. Драстично е изречено обвинение дека фрлил Соломон светлина врз безкомпромисните разбирања за словото и за одговорноста кон словото.

Приказните Соломонови од Стариот Завет навистина многу пати се повторуваат, стравот од Господ е начело на мудроста - поучение, кое во песната е иронично искажано. Но во *Приказните* се кажува уште дека стравот означува вда го мразиш злото. Со тоа се искажува почит кон царот, но и од царот се бара престолот да го кити со правда. Ако ги погледнеме Соломоновите приказни кои се вткаени во “Борба“, но се втргнати од контекст, како што гласи познатото клише “Бог не наказва когото мрази...“ цитираниот библиски пасаж е напoлно превртен во песната: “Бог наказва, когото обича, но и благоволи към него като баща към сина си“. Во оригинален вид Соломоновата мудрост е поприемлива за еден бунтовен и слободољубив дух, но со нејзиното преобраќање во “Борба“, апсурдот кој што го крие станува свесност.

Ботев вели дека одговорноста кон словото не е ограничена до моментот кога нешто е кажано или напишано. Словото е сила - таква идеа несомнено носи “Борба“, - но и човекот има сила со него да владее.

Во стихот “Бой се от бога, почитай царя!“ иронизирани се претензиите и свештеноста. Но, поимите свештеност и светост не

присуствуваат само во ироничен контекст. Во крајот на песната тоа го добива високото значење во изразот “свещен крај” на борбата.

Во “Борба” лирскиот говорител знае - ни повеќе, ни помалку - за тоа како “врви светот”. Не од сега, не од вчера, туку вцели векови и “вечно”. Двојноста на лирскиот говорител во песната е присутна. Од една страна, до последниот стих, каде неговото вазг се открива низ присутноста на множественото “ние”, изостануваат форми на прволичен исказ со исклучок на изразот “у нас”.

Песната е високо огласена низ викот. Моќта на таа речива жестокост нараснува особено многу и од тоа што основниот знак на реалноста кон кој е насочен тој е молчењето: “мълчи, моли се, кога те бият... “

Претставена е земјата како метонимија на човечкиот свет. Синоними на “тая пуста земја” со “тук” и “тоа царство”, а последното од овие три пространствени називи е снабдено со разгранетата карактеристика, коешто недвосмислено го посачува како пространство на злото:

“И в това царство кърваво, грешно,
царство на подлост, разврат и сълзи,
царство на скърби - зло безконечно! “

Имено тука на таа пуста земја, се борат доброто и злото. Во песната симболот крв се врзува со молчењето. Незадоволството все “жилува”, но е знак на молчаливо безсилие, кое ќе биде отргнато низ вик.

Семантиката на крвта се усложнува од фактот што учествува во определувањето на “тоа царство кърваво, грешно” кое е синоним на “тая пуста земја” и е вечно пространство на лагата и ропството. Но, викот, словото на борбата, која вкипег во сржта на тоа царство, е суштина и на лелекот, на неговата вкрвавостг. За разлика од другите творби на Ботев каде што крвта е чест, образ на јунакот, јунаштво и жртвен подвиг, тука таа нема претстава на самата борба, туку само дејствување кое претходи, заобиколува и предизвикува.

Изворот на Белоногата

Поемата *Изворот на Белоногата* се појавува пред 1873 год., кога Петко Славеиков навршува 45 год. Во поемата пишува за несакането, немањето желба да се напушти првото место, тоа е всушност легенда за сеопфатната сила на родниот свет. Неговата Гергана е исто така однесена кон темата за душата - душата на автентичните добротели во внајдобриотвозможен свет. “Изворот” е совршен пасторал на тој жанр, претставува идилично селско место како модел на доброто во природата на човекот. Дваесет години покасно и Вазов го пишува пасторалниот “Овчарин”. Неговиот херој копнее да се врати во светот на Гергана односно безгрижното детство во “селското” време како утопична - душевна визија на златното безвреме.

Творбата е наречена “Изворот на...”, бидејќи токму во изворот е топосот, каде што Никола и Гергана се среќаваат, каде што везирот сака да ја прелаже непокорната бугарка, каде што ќе ја вградат нејзината сенка. Сè се случува на изворот. Таму живее споменот за Гергана-Никола-везирот и останува понатаму да се раскажува за тој извор на светлина и смрт. Во баладната мистификација се откриваат два дискурса - на светлината и мракот, а динамичната темпорална опозиција вгрозна невярна полунощ // вкога ся зора зазориг го маркира пространството на текстот. Секој од хероите припаѓа на светлината кога е во својот свет и во територијата на мракот. Затоа тука се акцентира темнината, мрачниот пат кој ја носи Гергана кон смртта. Дури и везирот во Бисерча пристигнува во ноќта.

Кај овој бугарски автор акцентот во пасторалната поема паѓа врз жената, бидејќи жената во митологичната парадигма е олицетворение на природното, начелото на животот. Таа е повеќе сврзана со земјата од мажот. Тоа определува на специфичен начин како ќе учествува во системот на социјалните однесувања. Неслучајно Библијата и залага да биде искушена. Една од најархаичните митологии ја претставува земјата како жена. При тоа можеме да кажеме дека женската љубов кон природата, а уште повеќе кон домот добива тавтологичен карактер, тоа е љубов за хармонична целост.

Петко Славеиков е првиот бугарски творец кој дава целосен и завршен образец - симбол на митологичен синкретизам детство-жена-природа.

Уште првите стихови налагаат традиционална потреба од мотивот за избраната личност. Две разгранети метафори ги красат хероите и ги праќаат во пространството на необичното, надвор од возможното човечко преставување: Гергана е “кат бисер между мњниста“, а Никола-“вакло огиче пред стадо“. Со употреба на тој фолклорен мотив затскриен е кодот на поговорката *Многу убаво и не е на убаво*.

Во поемата исклучителна е исповедта на Гергана, традиционално-патријархална претстава на млада селска девојка. Таа ја изразува смелоста, гордоста, бунтот; додека нејзиното либе Никола

е тој кој што ги предизвикува “темните сили“ или судбината со својата неумерена љубов, со желба да и даде цвет среде ноќ. Така и двата херои, на различен начин прават престап во нормите и се наказани (*хубрис*). Тоа е веќе вториот фолклорен мотив “лика-прилика“:

... дваматалика-прилика

като два стърка иглика.

Поемата е богата со цела низа поговорки кои ја изразуваат народната мудрост. Мотивот лика-прилика внесува митологична тема за огледалото и “огледалната“ сврзаност меѓу две души.

Во поемата има еден момент кој можеме да го наречеме *граница меѓу световите*. Првичните дејствија во утрото на фаталниот ден е со битов ритуал:

Рано ранила Гергана

станала, та ся умила,

пред икони ся прекрјести,

тихо ся богу помоли...

“Добриот“ везир има демоничен карактер. Тој е персонификација на темната сила, дневно прикажување на ноќниот свет. А со црната вода симболично во негативен план се прикажува турската, поробителска идентичност. Аналогна на вподземниот свет е ноќта, претставена од белезите на психолошката персонификација - “грозна, невярна“ - која ја открива опозитивната врска на убавата, верна љубов. Везирот е сезнаен лик. Карактеристиката е јасно изведена од дијалогот со Гергана:

Младо, безумно момиче, ти нищо не знаеш!

Релацијата знаење-незнаење е натоварена со функцијата да заблеска светот со првичните вистински “вредности“ со никакво друго познавање, а уште поверојатна е идејата за познавање како “грозна“ стихија, кој се плаши да ги погледне автентичните добротели во идиличниот свет. Од текстот произлегува идеата дека силата на темнината е само привидна. Добрината има интуитивен, “срдечен“ карактер и е возможна единствено во светлиот свет:

Най-подир, аго, знаеш ли?

Ако не знаеш, да знаеш...

Се открива уште една хипотеза на “расипничкиот“ свет: политиката и државата се видени како темно, ноќно лице на човештвото, каде што светлата страна е возможна само во идиличната утопичност на идеата за спонтан, првичен демократизам на селската маса.

Драматичен момент има во поемата кога примерниот љубовник Никола не се појавува во договореното време. Текстот сака да ни покаже некакво конкретно решение со пасивното поведение на младото момче, смртта на Гергана ќе биде сврзано со неговото чувството на вина.

Поемата крие една особена опозиција машко - женска. Во која машкото е способно да исчезнува, да биде несигурен, додека женското ја носи идеата за вроденост, уседеност, непроменливост и традиционална личност. Тоа внесува едно многу типично патријархално мислење и авторот Гергана не ја одделува од природата, земјата, родниот дом, а мажот го претставува на тој начин што му дозволува да шета, да гледа нови земји, чудни чешми... Да спреш край / да пиеш от чужда / женска чешма е ситуација со митологичен и еротичен карактер.

Сите тези на проблемите избувнуваат од моментот на разговорот меѓу Гергана и везирот. Поемата прераснува во наративен филозофски проблем за човекот и искушението, за индивидуата и Другиот, коишто се крие во него и станувавозможен единствено како проекција на отфрлените стравови и желби, однос меѓу наивниот народ (во овој случај како нивен претставник е Гергана) и турчинот господар. Се изнесуваат внатрешните конфликти и различните тенденции во човечката психа, Гергана не се колеба и го наоѓа своето решение.

Меѓусебните односи во поемата фигурираат како триаголник:



Третиот (во овој случај везирот) е непосакуван и ја внесува позицијата на лошото. Другите две страни (Гергана и Никола) се вклопени во системот на еден идеален и хармоничен свет, изграден меѓу два принципа на взаемна безусловна идентификација: љубовта меѓу мажот и жената кои се воспитани во селскиот свет.

Првота карактеристика, во поемата, со која е претставена Гергана, можеби и најважната, е нејзината определеност со вмаинаг:

...там са родила, живјала
мамина мила Гергана.

Истакнувањето на родното место ("Там било село Бисерча") предизвикува потреба да се посочи неговата зависност од присуството на мајката.

Одењето на Никола по врачари и бајачки, а од друга страна палењето свеќи на гробот од својата љубена - преставува женска особина во обредната традиција сврзана со ритуалното поведење на ожалостена жена. Поемата говори за мотивот внеразделни и со смрттаг: заедно, соединети се засекогаш Никола и Гергана, но сепак во другиот свет. Гергана умира, а сенката можеби навистина е вградена во нов тип битие: чешмата, кој го матејализира моментот на премин и способноста на новото женско тело да дава или раздава живот.

Славеиков ги користи симболите на архитектурата. Од една страна тоа е чешмата во која се крие сенката / силата на Гергана, а од друга страна е деталното опишување на сараите во кои таа може / треба да биде одвлечена.

Чешмата има име кое не е бугарско:

има една чешма,

којто ся казва акбалдър чешмеси

па така при преводот на бугарско име на турски јазик, т.е. при преминувањето од јазикот на робовите кон јазикот на господарите белоногата = акбалдър, а изворот се претвора во чешма. Изворот е природна и чиста вода, а чешмата е цивилизаторски присвоена вода.

Дијалогот на Гергана и везирот, следи откако девојката е одалечена од изворот, лишена е од подкрепата што ја има, во таинствената ноќ:

-Българко, млада девојко

що ми си рано ранила

за прясна вода на извор?

-Рано съм, аго, ранила

за прясна вода студена,

по-рано да си ошетам...

Тейко ми, стара стария,

бърза на нива да идем.

Репликите на веќе започнатиот разговор во најмал степен се понижани од ритуалното во рамките на робскиот живот. Освен таа теза има и друг вид повторување: везирот повторува - "Рано ранила Гергана", "що ми си рано ранила", како и мислите на Гергана:

аз с бели менци ще дойда

за прясна вода студена > гза прясна вода на изворг.

Везирот се протнал во интимниот свет на Гергана со тоа што го слушнал нејзиниот глас. Потоа следува нејзиното "бегство", да се врати

дома бидејќи ги сеќава фалш нотите во имитирањето на гласот: “порано да си ошетам“, посочен е домашниот авторитет - бавча и желбата на човекот за слобода. Така следи одговорот кој го блокира понатамошниот разговор, го отклонува од себе си и го насочува во безопасна насока, а безопасноста се крие во различноста од “тука“ и “сега“:

Ходиш ли, млада девојко,
ходиш ли и ти на нива
да гориш лице снежано,
да косиш рџе нежани?

Везирот е лик на една антихуманост. Предлага трансформација на белоногата Гергана во анама. Меѓутоа импликациите - Ти не си като другите / Ти не си робинџ, се сврзани со добронамерното започнување на разговор, кое може да стане и опасно:

Ти не си за туй родена,
най си родена, дарена
бъла **ханџма** да бъдеш,
все по чардаци да ходиш...

Овие стихови ја разоткриваат суштината на другиот, за да му дадат можност да се разбере себе си:

си за туй родена
родена си ... да бъдеш

Со ова на Гергана и се отвора една нова врата, но и појава на властопритегнување - можност на везирот да поправи грешка, да ја постави Гергана таму каде што според него и е местото. Но да поставиш некого каде што му е место значи да го покажеш своето насилничко лице.

Я хайде, бъла българко,
хайде на Стамбул да идем,
дето ще шеташ на други,
други на тебе да шетат

Во разговорот везирот не ја прашува како се вика, тоа не му е важно, тој ги гледа можностите и нејзиниот физички изглед.

-Добре съм, аго, аз тука
при стрий баща и майка,

мен не тежи ми шетњата.
Откак съм ся родила,
все мѝ съм расла, порасла,
кога по нива, по лозе
на стар бащица на помощ,
кога пѝк в къщи да шетам Ъ
на мила майка отмяна

Одговорот на Гергана непрозвучел како заповед, повик за движење, отргнување од своето домашно пространство. Везирот овој одговор го отфрла со анафорично изведеното прашање поставено во силна акцентска позиција, ќе дойдеш:

Ќе дойдеш, бѝла бѝлгарко,
ќе дойдеш с мене на Стамбул,
ќе дойдеш, друго не бива.

Овие три стиха ја легитимираат силата на власта, нејзината готовност за насиле, невозможоста за друго и различно решение. Таа сила ја насетува Гергана, по што следува и нејзината молба:

-Жив да си, аго, недей мя!
Как ќе оставя баца си,
майка си, как ќе замина?

Стиховите:

-Мили ми, аго ливади,
свидна ми мала градинка

се метафорични, поточно кажано зборува за нешто живо, нешто што расте и има свои корен, а најважно од се е што не сака да биде преместувано. Тој мал свет е она што го сака Гергана, тоа е заемна усвоеност меѓу човекот и природата. Човекот се раѓа, расте и има свои предци.

Дијалогот се прекинува со пауза, во кој е вметнат раскажувачот на поемата:

Жално въздѝхна Гергана,
умилно дума подума

Жалното и милно говорење може да биде и плачење (поточе од солзи). Тоа колкотно зборување можеби е збогување, а може да биде и проверка на трпението на вгосподаротг (везирот). Во дијалогот се

оцртува опишувањето на световите - на две различни култури.
Ограниченоста на едните и слободата на другите цивилизации, со што
се стигнува до резиме во овие шест стиха:

Тез живи цветя няма ги
в вашите, аго, градини!
Там всичко расте насила
и дето расте, там вене...
Хубаво всичко на село,
охълно, аго, на воля!

Апотезата на животот е искажана, селото е пресликано со сета негова
тоталност, оживеаност, убавина и слобода.

Во стиховите се потенцира младоста, односно обратните
карактеристики на младоста. Не се зборува за староста како
спротивност туку за мудроста:

Хубава, млада българко,
защо си толкоз глупава
и
Младо, безумно момиче,
ти още нищо не знаеш...

Самата младост е обвиткана со тезата за незнаењето, незрелоста,
“глупоста“, а дијалогот меѓу Гергана и везирот е релација учител и
ученик. Везирот “учител“ сака Гергана да го послуша и да ги отвори
очите за да види што е убаво:

да видиш де е хубаво,
да познаеш де е охълно!

Но во мислите на везирот сите процеси се насочени од него - ќе го
видиш тоа, кое јас ќе ти го покажам, покажаното од мене е убаво:

да седиш на тях, да гледаш,
додет ти видят очите...

Во моментот кога Гергана ќе почувствува дека е загрозна од
затвореноста, потчинета, Стамбул го пренесува во своето
пространство:

-Стамбул е, аго, за мене
тука, дето съм родена...

Заплашителното:

-Младо, безумно момиче,
ти още нищо не знаеш!

е продолжено со загриженост:

Мене повярвай, послушай,
да си намериш късметът...

и истакнување на белото:

бяла ханъма да станеш

Белината е трансформирана во злато, светли хареми, златници и се друго што блеска. Сето ова Гергана го одбива, велејќи дека е проста селанка и не и потребно:

Хубаво, аго, жив ми бил,
но аз съм проста селянка

поткрепено е и од силната анафорична позиција:

Не ми са драги хареми,
нито свилени премени;
не искам жълти жълтици
не искам дребен маргарец...

Кулминација е мигот кога Гергана зборува за љубовта што ја чувствува кон Никола, верна е само на таа љубов:

Най-подир, аго, знаеш ли?
Ако не знаеш, да знаеш:
аз съм се клела, заклела
и клетвата ми вярна е.
Първо ми либе Никола
първо венчило мой ще е...

Тука господарот се повикува на власта и ја спротивставува власта со љубовта:

Колко си проста, безумна!
Та що е твоят любовник
пред мене и пред властта ми?

Неслучајно Гергана ја брани љубовта, се стреми да му докаже на везирот дека невозможно е да биде власта над љубовта:

Пред тебе, аго, нищо е:
но за мен, знаш ли, всичко е,
воля аз него, та него...

Везирот ја искажува желбата на власта за тоталност, сеопфатност, а не само својата желба да господарува врз светот на Гергана:

мойта е воля над тебе;
господар аз съм над тебе,
аз ще ти бъда стопанин...

Крајот на разговорот е овенчан со мислите на Гергана:

Гергана дума подума:
-На живота ми си господар,
но на волята не ми си;
без воля стопан ставаш ти
на мрџтво сърце студено...

Со стиховите авторот не води единствено кон смртта на женскиот херој Гергана. Последните зборови се кажани и нема што повеќе да говори. Со ова и везирот вгосподарг престанува да зборува, само дава последна заповед визворот чешма да станег и ја пушта момата слободна.

Несомнено градбата на чешмата е клучниот момент во поемата на Славейков - не само поради актуализирањето на мотивот за вградувањето, туку и самата чешма оцртува различни можности за толкување. Чешмата е создадена за спомен и раѓа слобода. Гергана избира да остане во својата топла земја и да биде погребана покрај коските на своите предци. Таа не отстапува од желбата и од својата крв.

Користена литература:

www.liternet.com

- Ваня Колева - *Изворът на Белоногата* на Петко Р. Славейков и особеностите на ритуалите по посвещението
- Велина Парохулева - Поемата *Изворът на Белоногата* како възрожденска среща на цивилизаторските другости

- Мила Кръстева - Чужденецът, знанието и “адът“ на другите
- Николай Чернокожев - Среца на/край пътя, или в прегръдката на камъка. Несъстоялото се властване на чужденеца в *Изворът на Белоногата*
- Милена Кирова - Гергана в огледалния свят

Ботев “Кон мајка си”

Уште во првата стихотворба на Ботев, “Кон мајка си”, тој како да носи една трага на проколнат, во душата носи непростлив грев. Песната е оплакување, лелек, крик на еден син пред мајка си, од длабината на цело свое срце.

Лирскиот субјект излегува од патријархалната обопштеност, од атмосфера на блискост и интимност и потпаѓа во непознат за него свет – буржоазија, која има карактер на отуѓеност и неразбраност. Целиот монолог бележи враќање во себе си, “реално” време, покајание и себежртва.

Лирското сиже на оваа песна ја користи матрицата за “блудниот син” од “Евангелието на Лука”. Оној кој го стигнале мајкините клетви да скита самотен и неразбран по светот. Лирскиот субјект е свесен дека нема друг излез освен враќањето дома кај мајка си.

Мајката тука е знак за потчинетост. Таа севремено останува најблизок човек, дарува верба и љубов, во нејзина власт е правото да фрли проклетство, но и да даде прошка и благослов. Со желбата за пријател, за сродна душа, се засилува потребата од мајчина блискост, со тоа излегува на преден план човековата, морална и етичка врска со неа.

Мотивот е сличен како во народните бугарски битови песни. Во неа се најавува тој конфликт со средината и реалноста во кој се наоѓа. Сето ова е карактеристично за една младешка сентименталност која тој ја поседува, тоа песимистичко разочарување на една личност, што доведува до една елегична трагичност во песната.

Лирскиот субјект се чувствува виновен, ги прима мајчините клетви како божјо накажание исправен пред алтернативата - вечно скитање или смрт. Тој ја избира смртта:

“... па тогаш нека ми смрзнат жили,
па, тогаш нека изгнијам в гробја!”.

Овие стихови се врвен момент, кога дејството е напрегнато и се очекува субјектот да умре. Во овој случај смртта се сфаќа како пркосен акт, таа е ограничување за можностите за реализација, а одењето в гроб на јунакот е враќање кон родовото начело.

Последната желба е таа што цело време го крепи, а тоа е да се исплаче крај мајка му и умре дома сред своите, да умре

простен, во преградката на блиските, а преградката е знак за враќање и прошка.

Поразен од тој одбивен живот кој го живее, бидејќи неговата младост не ги остварила своите мечти, разочаран од сè, тој спасот го пронаоѓа само во смртта.

Од обвинувањата кон мајката во првите строфи максимално се оддалечува со признанието дека за него таа е единствен извор на Верба, Надеж и Љубов:

“Та освен тебе, кој ќе ми даде
трошинка љубов, трошинка вера”,

тука се крие драматизам, во кој само силниот е способен да оздрави.

На почетокот од песната лирскиот субјект е безсилен:

“Мајчице, ти ли в желба се зави,
ти ли три години в клетви ме стави,
та, злочест скитник по свет да шетам,
што душа мрази, тоа да сретам?”,

меѓутоа во стиховите:

“... в преградки твои мили да паднам,-
та срце младо, душата страдна
пред тебе горка се да ти рече...”

- покажува сила во својот избор.

Драматиката во песната не е толку во судбината, туку во несфаќањето, незнењето на причините за злото. Стиховите се еден вид пасивен протест, но без најава за едно активно спротивставување. Вплетени од една страна се мечтите за внимание – атмосферата на кроткост, љубовта и нежноста на мајка му, а од друга страна – припаѓањењето на една модерна личност.

Загатка на неговите стихови и тоа негово самопризнание се љубовта и омразата. Неговата душа лута помеѓу тие два клучни збора. Обземен од чувството на беспомошност, ја губи основата и силата за живот.

Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported

You are free:

- Ⓒ to Share - to copy, distribute and transmit the work

Under the following conditions:

- Ⓘ Attribution. You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).
- Ⓓ Noncommercial. You may not use this work for commercial purposes.
- Ⓔ No Derivative Works. You may not alter, transform, or build upon this work.
- For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work. The best way to do this is with a link to this web page.
- Any of the above conditions can be waived if you get permission from the copyright holder.
- Nothing in this license impairs or restricts the author's moral rights.