УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ „БЛАЖЕ КОНЕСКИ“
СКОПЈЕ

ВКРСТУВАЊЕ НА СВЕТОВИТЕ НА ИСТОКОТ И ЗАПАДОТ (ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА ПЕРЦЕПЦИЈАТА И НАРАЦИЈАТА ВО ДЕЛАТА *ПРАШИНА* ОД МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, *СЕ ВИКАМ ЦРВЕНО* ОД ОРХАН ПАМУК И *БОРЕЧКИ КЛУБ* ОД ЧАК ПАЛАХНУК)

- магистерски труд -

кандидат: Мерсиха Исмајлоска

ментор: д-р Славица Србиновска

Скопје, 2009

"Dünya dedigimiz rüyalar alemi, bir uykudagezerin saskinligi içinde kapisindan giriverdigimiz bir evse eger, edebiyatlar da, alismak istedigimiz bu evin odalarina asilmis duvar saatlerine benzerler."

*(*Orhan Pamuk*, Kara Kitap,*

Istanbul 2004, 152)

Ако е тоа царство на соништа кое го нарекуваме свет, една куќа, на чија врата влегуваме зашеметени како месечари, тогаш и книжевностите личат на зидни часовници што висат во таа куќа на кои мораме да се навикнеме.

*(*Орхан Памук, *Црна книга)*

СОДРЖИНА

СОДРЖИНА ... 3
ВОВЕД ... 4
1. ГОВОРОТ НА ТЕОРИЈАТА ... 8
1.1 СЛИКИТЕ НА СВЕТОТ ПРЕКУ ГЛАСОТ И ТИШИНАТА ... 8
1.2 ЦЕНТРАЛНОСТА НА МАРГИНИТЕ ... 9
1.3 ОД ФОКАЛИЗАЦИЈА ДО МИСЛЕЊЕ ... 11
1.4 НАРАТИВЕН СИСТЕМ ... 12
1.5 ТОЧКА НА ГЛЕДАЊЕ ... 14
1.6 УЛОГАТА НА СВЕСТА И ДОМУВАЊЕТО ВО ЈАЗИКОТ ... 18
1.7 РАСКАЖУВАЧКИ ПРОЦЕС ... 20
1.8 ЗАВРТУВАЊЕ НА НАВРТКАТА ... 23
1.9 ДИЈАЛОГОТ И МЕДИУМОТ ... 26
1.10 ТЕКСТОТ И ДОМОТ ... 28
1.11 КАКО СЕ ГЛЕДААТ ИСТОКОТ И ЗАПАДОТ? КОГА СЕ ОСТВАРУВА ВЗАЕМНАТА ПЕРЦЕПЦИЈА КАКО ПАТ ДО СОЗНАНИЕТО? ... 30
1.12 РАЃАЊЕ НА МИСЛАТА ... 32
1.13 ЧИТАЊА НА АПСОЛУТНАТА ВИСТИНА ... 34
1.14 ВРЕМЕТО И ТОЛКУВАЊЕТО ... 35
1.15 КУЛТУРАТА, САМАТА ТАА ... 36
2. АНАЛИЗИ: ... 37
2.1 ПРЕПЛЕТУВАЊЕ НА КУЛТУРИТЕ ... 37
2.1.1 НАРАТИВНАТА ИСТАНЦИЈА И ОТКРИВАЊЕТО НА СВЕТОТ ... 37
2.1.2 ОД ПОГЛЕД ДО ГОВОР, ДО СПОЗНАНИЕ ... 39
2.1.3 ГЛАСОВИТЕ ВО *Syrname* ... 48
2.1.4 ЛИЧНОСТИ ОД ХАРТИЈА ... 50
2.1.5 Mimezis-Diegezis/МИМЕЗА-МЕТОНИМИЈА ... 56
2.1.6 ПРИКАЗНАТА И ПРИКАЖУВАЧОТ ... 57
2.2. СООЧУВАЊЕ СО КУЛТУРАТА ... 60
2.2.1. ЖИВОТ ВО МИНИЈАТУРИ ... 60
2.2.2 ПОСТАПКА И САМОПРЕСМЕТКА-ИСПОВЕД ... 64
2.2.3 ОЧИТЕ НА ФИЛМОТ ... 69
2.2.4 МАГИЧНАТА ИЛУЗИЈА ... 72
2.2.5 ЗА ФИЛМОТ НА МРАКОТ ... 73
2.2.6 ЛИКОВИ-ОСНОВИ НА СЦЕНАРИОТО ... 76
2.2.7 НАРАЦИЈА И СТРУКТУРА ... 78
2.3 КОМБИНАЦИЈА НА НАРАТИВНИ ЕЛЕМЕНТИ ... 81
2.3.1. КОНСТРУИРАЊЕ ФИЛМСКИ СВЕТ ... 81
2.3.2 ПСИХОАНАЛИЗАТА И НАРАЦИЈАТА ... 86
2.3.3 ИГРАТА И ФИЛМОТ ... 95
ЗАКЛУЧОК ... 100
ЛИТЕРАТУРА ... 103
Одбран книжевен корпус: ... 103
Одбран филмски корпус: ... 104
Научно-теориска литература: ... 105
Корпус интернет страни: ... 108

ВОВЕД

Секој ја живеел, иако во нееднакви степени, таа средба на културите внатре, во самиот себеси: сите ние сме плод на вкрстување
(Цветан Тодоров)

Целта на овој труд е да се испитаат односите помеѓу Истокот и Западот, за да се ре-дефинираат односно пре-дефинираат. Поттикната од егзистенцијалната потреба есенцијалното да се преточи во текст, се повикувам на Хајдегеровото *вкрстување на световите* како размислување кое дијалогот помеѓу културите го прави возможен и помалку демонизиран.

Процесот на мислење развиван кај Хајдегер своја актуелизација ќе добие и во сферата на зборовите и во сликите. Со тоа ги тангира двата медиуми, важни за овој труд, медиумот-книга и медиумот-филм.

Принципот на Inter-esse (Хајдегер 1999), или да се биде помеѓу нештата, стварите, да се застане сред извесни нешта и крај нив да се истрае, присутен е во овај труд. Следејќи го стихот на Хелдерлин кој вели *кој тоа најдлабоко го мислел, го сака она што е најживо* и на мислата на тројца автори и нејзиниот премин во текст ја покажува способноста за почит и љубов кон секој од нив.

Прикажана на моменти низ противречности и пресвртени вредности, таа способност ќе се потрудам да докажам, говори со симболика за универзалната вистина која се однесува на духовната еднаквост меѓу луѓето. Таа е согледана низ очите на учесниците во овој толкувачки процес кој ја исфрла како вистинита потребата од преиспитување на присутноста на авторот, креаторот кој во крајна линија понекогаш се поистоветува со Бог и потребата за негово деконзервативно и де-центрирано де-маскирање.

Самиот феномен перцепција, толкуван од авторите метафорично и буквално, специфични перспективи на толување добива на Истокот, како и на Западот. Своја актуализација наоѓа и во филмот кој својата поетика пред се ја заснова на свет кој врз основа на особеностите на медиумот продуцира слики за

световите на Истокот и Западот. Со тоа се наметнува прашањето дали медиумот има своја "географска" определба и колку е тој културно обременет?

Интерферирањето на јазикот на теоријата со јазикот на филозофијата, ги преформулира поимите создавајќи нови значења. Источната и Западната филозофија ги проблематизираа на свој начин одликите на гледната точка, а теоријата на литературата црпи искуства од нив и создава свој систем.

Започнувајќи со будењето на свеста, всушност, сознанието за различни гледни точки ја прави свеста покомплексна. Создавајќи нарација, погледот преточен во глас и апстрактниот комплекс на глас и поглед го демаскираат настојувањето на романот, а и на филмот за воспоставување на поглед кој би требало да се транформира во фиксирано сознание. Романот, а ќе се потрудам да докажам и филмот опстојува преку чудесната спрега на подвижните погледи и гласовите што ги обликуваат, бидејќи тие ги одредуваат границите на нивното функционирање како видови. Носејќи сопствени поетики, романот и филмот го констиуираат светот во една наративна структура. Тие со низата постапки воспоставуваат во исто време и културни вредности, исто како што ја дименизонираат и концепцијата за времето. Во исто време тие обликуваат простор и создават метахронотоп, кој Бахтин го дефинира како *вкрстување* на времето и просторот.

Диференцираните модуси и видови визии, намножените перпективи, пролиферацијата на гледните точки секогаш го проблематизирале постоењето на единствен унифициран модус на перцепција и интерперцепција. Истражувањето на фокализацијата подрабира истражување на еден *наративен процес на гледање* кој по природа е нестабилен и нужно налага постојана ангажираност.

Мистификацијата на единствениот и авторитетен поглед врз појавите и луѓето се руши во мигот кога се активира токму проблемот на перцепција. Ако романот е најсоодветен книжевен вид кој го манифистира и поништува тој феномен на мистификација тогаш долгометражниот филм е најсоодветен "филмски вид" кој го прави истото.

Проблемот претставен преку комплексот од дела на определените автори иницира херменевтички процес кој се користи со законите на теоријата, но во исто

време ја преиспитува настојувајќи да ја надмине и на пристапот да му даде ознака на индивидуалност. Од теоретичарите како Мике Бал, Владимир Бити, Шошана Фелман, Росум ван Гијон може да се извлечат типологиите кои го обработуваат проблемот на перцепцијата и нарацијата. Шемите применети врз комплексот автори ќе се обидам да го докажам и во исто време врз него да ја преиспитам потребата од примена на повеќе теоретски гледишта, односно примената на синтетичкиот пристап кој би упатил на заклучоците, но и на отвореноста на решенијата кои претендираат да бидат запишани како индивидуални интерпретации.

Вметнувањето на прашањата за културата во толкувачкиот процес создаваат од неа простор каде настанува *вкрстувањето на световите.* Ова вкрстување е пред се доживеано во свеста на субјектот кој толкува, тоа вкрстување дозволува промислување на основните матрици на Истокот и Западот кои би упатиле на специфичните структурни концепции на текстовите произведени врз основа на тие матрици. Културните теории на Ј. Лотман, Ж. Дерида и М. Хајдегер претствуваат основа за спознанијата до кои се доаѓа преку проучувањето на перцепцијата и нарацијата на текстовите.

Дефинирањето на Истокот и Западот влијае врз обработувањето на тезата која произлегува од провокацијата што ја нуди комплексот од трите структури на текстовите. Животните ситуации кои ме доведаоа до нив го препоставија прашањето колку еден човек се менува при средбата со дискурс кој го носи предзнакот на Другото, но, кој во исто време е предизвик за препознавање на сличноста и блискоста со таа другост. Промислувањето на Истокот и Западот како светови кои се вкрстуваат е реализирано преку мотото на Орхан Памук од романот *Се вика Црвено* кое парафразирано упатува на божјата поврзаност на Истокот и Западот, односно страната од каде што изгрева и онаа каде заоѓа сонцето.

Освен напорот да се реализира како културолошка студија, магистерската теза е обид за преиспитување на проникнувањата меѓу филмот и литературата чии сличности на медиумски план се определени од наративната структура како нивни заеднички, обликотворен елемент. Приврзаниците на наратологијата кои ја застапуваат примарноста на постапката нарација ставаат акцент врз постоењето

заеднички наративни структури како интегративно јадро и на филмската и на книжевната уметност.

1. ГОВОРОТ НА ТЕОРИЈАТА

1.1 СЛИКИТЕ НА СВЕТОТ ПРЕКУ ГЛАСОТ И ТИШИНАТА

Тесно врзани со конструкцијата на светот и сликите во човековото имагинарно се феномените на перцепцијата и нарацијата во едно уметничко дело. Стојалиштата кои произлегуваат од сознанијата на уметничкото доживување создаваат теориски концепции кои го наметнуваат проблемот на гледната точка. Таа е категорија која е поврзана со начинот на изведување на одредена претстава за светот. Таа претстава се чита како од романот така и од филмот, а пак сликите кои произлегуваат од субјектите низ чија перспектива се остварува светот подразбира комплекс сознанија кои го комплетираат доживувањето. Претставата за светот, пак, е тесно поврзана со претставата за категоријата-автор.

Имајќи ги предвид Хајдегеровите ставови, поставувањето на патоказите се движи по траекторијата која води до поимите изведени во духот на неговата филозофија, имено поимите за суштината на јазикот, вкрстувањето на световите и бивствувањето и времето.

Јазикот говори (Hajdeger 2007), односно неговата суштина овозможува вербализација на светот што се остварува низ различни перспективи во поредокот на Истокот и Западот кои ќе настојуваме да ги доближиме и да ги вкрстиме.

Само тишината е Голема;

се останато е слабост

(де Виљи, Алфред. 1994. Смртта на волкот. *Антологија на светската лирика* 86*)*

Тишината која се наметнува како дел од аспектите на говорот, според Хајдегер, се објавува во и наспроти јазикот. Тишината го смирува произнесувањето на светот и нештата кои се присутни во него. Токму присуството на тишината во говорот на светот и нештата која се објавува преку т.н. стишување го обезбедува спознавањето и доживувањето на разликите. Јазикот и тишината го потврдуваат своето постоење токму преку нивното диференцирање. Тој постои како разлика подеднакво значајна и за светот и за нештата.

Тишината не е нешто човечко, меѓутоа, човечкото е суштина на јазикот. Со помош на јазикот човекот ја доживува својата суштина. Човекот мора да биде способен да ја восприема тишината, но, и да говори со гласот. (Hajdeger 2007, 27).Токму во тој однос помеѓу гласот и тишината овој труд настојува да ги проблематизира поимањата на концепциите за Истокот и Западот. Во споменатиов контекст, тишината се наметнува како универзална суштина поставена помеѓу претставите за светот изведени од субјектите низ чии призми на гледање се остварува таквата слика.

1.2 ЦЕНТРАЛНОСТА НА МАРГИНИТЕ

Постои (според Фројд) табу на вистината,
врз чии маргини би требало да може да се пишува
(Дерида)

Културолошките студии кои се занимаваат со начинот на користењето на јазикот во исто време се посветени врз разбирањето на феноменот на светот произведен со посредство на јазикот и со подрачјата кои се граница на тој свет или пак претставуваат негова маргина. Јазикот како креативен поттик за создавање свет во контекст на Западната култура го следи линарното и хронолошко изразување, додека пак во Источниот свет потпишувањето на крајот на делото го наметнува и преиспитувањето на прашањето за авторот.

Сементичките низови кои се откриваат преку наратологијата го активираат феноменот раскажување кој синхрониски го актуализира и проблемот на гледна точка, само што особеностите на перцепцијата се разгледуваат на едната страна, а особеностите на раскажувањето на другата страна. Во духот на оваа за теоретски цели востановена поделба функционира категоријата фокализација. Иако наратологијата интересот од сферата на прозата го насочува кон сферата на раскажувањето, и медиумот го поставува во втор план, истражувањето на реализираните нарации и перцепции во различните медиуми изобилува со различен

потенцијал кој дозволува да биде културолошки контекстуализиран со проблематизирањето на релацијата Исток - Запад.

За да биде обликувана целината од вкрстени визии потребно е да се пејде од различните дискурси во интерпретираните текстови и од различните раскажувачки форми кои романите најчесто ги апсорбираат. Раскажувањето е постапка која подеднакво ги опфаќа формите на фолклорот, митолошките форми на раскажување, раскажувањето во секојдневниот живот, философски текстови и други форми. Раскажувањето низ сите форми, а особено преку романите се открива како начин на човековото изразување за светот. Структуралистичката реализација на обликот изведен во раскажувачка форма е изведена со проследување на сите категории кои традиционалната наратологија ги поврзува со категориите време и модус. Преку нив романите се обработуваат како тип на говор во кој е изведена "обработка" на приказната, а со тоа и на времето во неа и во самиот дискурс. Тријадата вклучена во обработката е определена од аспектите поврзани со редоследот (Ordre), со траењето (Durèe), со ритамот или фреквентноста на настаните, со зачестеноста (Frèquence) и особено со начин на перспективната обработка на приказната или со фокализацијата (Focalisation). Во сето ова клучно место има и категоријата дистанца (Distance) на претставување на настаните и глас кој директно влијае врз прифаќање на претставената содржина. (Србиновска 2000, 21).

Приказаната (histoire) за која говориме е длабинската основа врз која се применува серија од постапки на обработување преку кои се доближуваме до површината на наративниот текст и до неговата нарација. Опозицијата histoire-discours врз која се темели структурата на наративниот текст се поставува наспрема стварноста, меѓутоа нејзиното преиспитување создава нови, во голема мерка, креативни толкување кои упатуваат кон стварноста и аспектите на нејзиното воспоставување како свет.

Вториот методолошки отклон се однесува на рецепцијата на раскажувачкиот текст третиран како discours и го проблематизира односот помеѓу текстот и слушателот, додека пак третата методолошка димензија на пристап е деконструкциска и е насочена кон приспитување на односот histoire-discours.

Овие размислувања претставуваат основа за преиспитување на можностите и примената на синтетички пристап кој подеднакво упатува на користење на наратолошките постапка на анализа во корелација со културолошкиот интерпретативен пристап. Раководен од Хајдегеровите размислувања овој труд прави обид за отстранување на европоцентирчнита концепција на проблемот на нарацијата и перцепцијата чиј предмет се световите и културите на Западот и Истокот. Неговиот дијалог со источен соговорник јасно упатува на неговиот порив за преиспитување на културните граници.(Hajdeger 2007)

1.3 ОД ФОКАЛИЗАЦИЈА ДО МИСЛЕЊЕ

За попрецизно разбирање на книжевниот корпус во кој се осврнуваме врз постапките на нарацијата и перцепцијата централно место зазема придржувањето до теоријата на фокализацијата. Во оваа теорија, поимот може да се разгледува во корелација со концепцијата на "мислење на ликот," но и со концепцијата на "гледање со ликот." Поимот фоклизација се определува главно преку еден од видовите, односно видот внатрешна фокализација која се применува како категорија за преиспитување на внатрешните ментални процеси на ликовите тематизирани во цитираните искази/мисли на ликовите или во нарацијата на раскажувачот. Така, низ мноштвото техники со кои располага модерната теорија на раскажувањето и во рамки на која ги преиспитуваме аспектите на фокализацијата можат да се испитуваат следниве односи:раскажување преку ликот што би било средишната позиција меѓу авторското раскажување и раскажувањето во прво лице, потоа самото раскажување преку ликот посматрано како средна позиција меѓу раскажаната перцепција, раскажаниот говор и раскажаното мислење, и, на крајот раскажаниот монолог кој би ја заземал средната позиција меѓу цитираниот монолог и психо-нарацијата.

Оваа сложена концепција на постапки на посредување и транспозиција на мислите е надополнета со механизмите кои го преиспитуваат присуството на нараторот. Присуството на раскажувачот се јавува преку цититрање и раскажување. Така раскажаната перцепција е испреплетена со раскажаното

мислење, а тоа во однос на ликот развива серија од можности кои дозволуваат истото да добие свој израз. Тоа се процесите на т.н. психонарација, цитиран монолог, раскажан монолог.

Во основата на овие постапки е проблематизирано раскажувањето преку ликот и тоа ќе биде предмет на интерпретација во оваа студија.

1.4 НАРАТИВЕН СИСТЕМ

Текстот функционира преку комплексот од аспекти на неговиот "наративен систем" (Србиновска 2000). Таквиот систем е во однос со културолошкиот контекст кој во исто време ја диктира врзаноста на читателот со текстот. Тоа упатува на синтетичкиот пристап кој не го определува наративниот систем како самостојна целина доволна самата на себеси, туку како систем кој зависи од политиките и практиките на отвореност и дијалог со сите енклави на стварноста во која тој функционира како уметничко остварување. Тоа ја создава методолошката основа која синтетички ги обединува онтолошкиот и гносеолошкиот пристап кон уметноста, првиот свртен кон внатрешните формални аспекти на градба на едно дело и, вториот, отворен кон надворешната стварносна поставеност на културата на живеењето.

Зборот "систем" укажува на начинот на кој функционираат текстовите. Овој поим е корисен во пристапот кој настојува да изведе опис на бескрајниот број наративни реализации врз основа на одреден број типови системи изведени врз теоретска основа.

Текстот кој се изучува на ваков начин не може во никој случај да се разгледува како единствен продукт. Секој автор ги користи концепциите за реализација на различен начин, нагласувајќи различни аспекти и давајќи им поинаков приоритет или елиминирајќи ги. Описот кој претендира да прерасне во интерпретација мора да направи радикален пресврт во односот кон стандардните елементи на структурата. Тој мора да се посвети примарно на текстот како на авторски производ, индивидуална реализација која претендира да биде протолкувана. Со тоа се продуцира текст – интерпретација кој ги користи

инструментите за опис на една наративна структура како систем, меѓутоа истата ја третира како индивидуално искажување, а самиот чин на интерпретација во наративните структури бара и толкува нови аспекти на согледување и читање или постоечките толкувања ги превреднува. Текстот низ призма на описот кој треба да ги претстави неговите аспекти се открива како вербална, синтаксички и семантички определена структура врз која се чинат применливи инструментите за толкување на стилот, на композицијата и на темата.

Основа за пристапот кој, како што објаснивме во почетокот е внатрешен и дескриптивен, дава наратологијата преку која се определува чинот на перцепција применета во текстот под влијание на културолошкиот контекст, како и чинот на нарација.

Се наметнува прашање дали тој наратолошки комплекс од поими може да се применува само врз романи, новели, кратки приказни, бајки, новински извештаи и слично или границите можат да се прошират и истиот, како што покажува современата наратологија да стане корисен при интерпретацијата и на филмот сфатен како наративна структура реализирана во специфичниот медиум на сликите.

Од тој аспект наратолошкиот пристап е неопходно поткрепен со објаснувањата поврзани со медиумот, а над тоа и културолошките импликации што произлегуваат од него.

Со применување на наратолошкиот пристап на проучување на наративната структура на филмот се прошируваат и границите на поимот текст. Од тука произлегува дека еден текст не мора задолжително да биде јазичен текст. Медиумот филм се користи со друг не-јазички знаковен систем-систем на слики.

Поимањето на наративниот текст во себе го инкорпорира проблемот на фабулата која се однесува на низата од случувања, таа го конституира односот на текстот кон стварноста и има сопствено временско траење. Во фабулата времето има хипотетички статус, случувањата вистински не се случиле, но читателот односно гледачот е убеден во ниваната реалност и додека трае времето на читање /гледање тие за него претставуваат своевидна реалност. Тој однос со кој навлегуваме во човековото имагинарно го тангира и културолошкиот однос на Истокот и Западот. Влезот во подрачјето на имагинарното ја открива спротивноста

со сите објективни, реални конструкции и постои на ниво на подрачје создадено низ примата на прекршената свест што се забележува и во избраните дела на Орхан Памук, Чак Палахнук, Милчо Манчевски и Дејвид Финчер.

Конструирањето на текстот со елементите на фабулата (случувањата, актантите, времето и местото) се одвива според хипотетичките принципи на нижење на случувањата во редослед кој може да се разликува од хронолошкиот редослед. Временското траење на различни сегменти на приказната се одредуваат врз основа на односот кој го заземаат едни во однос на други, тоа е принцип кој го диктира ритамот на одвивање на настаните.

Актантите(актерите) како носители на дејството добиваат дистинктивни обележја врз основа на она што го прават. Тие на следното рамниште на обликување стануваат самосвесни и прераснуваат во ликови. Просторот, местата на кои се одигруваат случувањата добиваат дистинктивни обележја и со тоа се претвораат во специфични простори. Покрај неопходниот однос помеѓу актерите (Бал 2000), случувањата, местата и времето, клучни во овој случај на интерпретација се симболичните односи, алузиите или односите кои упатуваат на нешто друго.

1.5 ТОЧКА НА ГЛЕДАЊЕ

Освртот кон студијата *Проблем на гледната точка или перспективата* на Росум ван Гијон, покажува дека теориите околу прашањето за гледната точка почнуваат уште со ставовивте на писателот Хенри Џејмс кој поаѓајќи од книжевната практика настојува да го центрира статусот на еден лик способен да се носи со настаните и да ги интерпретира низ сопствената индивидуална перспектива. Терминот перспектива не се врзува со единствена и конечна теорија за перспективата.

Теорискиот модел на Перси Лабок кој е индуктивен тргнува од читање на текстот за да ги открие неговите карактеристики. Во контекст на тоа, тој најпрво ги посочува можните начини на претставување кои ги разликува едни од други

означувајќи ги со еден прецизен теремин. Така тој разликува: сценско, панорамско, драмско и пикторално претставување.

Теоријата на Норман Фридман се потпира врз разликувањето помеѓу два реторички модуси изразени со зборовите *да се рече* и *да се покаже.* Фридман прави типологија на возможни стојалишта според степенот на "објективност" кои се определени со следниов редослед од можни модели на претставување: *сезнаечки автор, неутрално сезнаечки автор, Јас како сведок, Јас како протагонист, мултиселективно сезнаечко раскажување, селективно сезнаечко раскажување, драмски начин* и *камера.*

Наспроти овие теоретски концепции стои теоријата на Вејн Бут според која *составот од техники на раскажување со кои писателот се служи за да општи со своите читатели, се состои во тоа тој треба да го наметнеприфќањето на сопствениот измислен свет. (Гијон)* Со наметнувањето на сопствен систем од вредности вградени во делото, авторот создава структура која наликува на сложена полифонична целина. Тој, непосредно, се обраќа до читателот, се наметнува преку коментарите и судовите за јунаците во романот, понекогаш созрева и ги менува ставовите во текот на раскажувањето, па, според тоа оној кој во почетокот е доверлива фигура и не води низ целината од структурата на дејствија и ликови и повремено не предупредува со вклопување на своите коментари кои се воопштени ставови за дејството и ликовите, подоцна го освестуваме како лик – раскажувач во кого се сомневаме.Според тоа Вејн Бут прави разлика помеѓу категоријата *автор (емпириската фигура), потоа неговото второ јас наречен имплицитни писател* и *нараторот.* Во однос на нараторите, В. Бут ја наведува дистинкцијата помеѓу *нараторите кои се достојни за доверба (reliable)* и *нараторите кои не се дстојни за доверба (unrealiable).*

На германското теоретско подрачје во расправата за *наративните ситуации,* герменскиот теоретичар Франц К. Штанцел настојува да го проблематизира статусот на раскажувачот, неговата перспектива или гледна точка, граматичкото лице во кое се раскажува и истиот да го поврзе со *типологијата* на романот. Франц Штанцл во голема мерка се потпира врз германската теоретска терминологија за перспективата, на пример врз термините кои прават дистинкција

помеѓу раскажувањето во прво и во трето лице како што тоа го објаснува и Кете Фридеман, потоа ја користи методологијата за изведба на идеалните типови на Макс Вебер итн. Штанцал отворено објаснува дека изведбата на типологија или типовите романи претставува *конструкција на духот,* ниту еден од типовите никогаш не се остварува во поединечните романи. Сепак, тој смета дека постоењето на класификацијата во голема мерка помага, *таа ни овозможува романот да го сфатиме како книжевен говор, тргнувајќи од* ***можните/претпоставените*** *услови на неговото реализирање/ постоење.*

Проблематиката на гледната точка може да биде разгледувана со користење на психолоијата како што е тоа објаснувано во теоријата за точката на гледање кај Едвард Шпрангер изложена во студијата *Психолошкиот персективизам во романот.* Интерпретацијата на психолошките процеси поврзани со ликот на нараторот упатува на откривањето на неговиот идентитет и свест.

Неговото истражување е надополнето со еден од најважните докази на Кете Фридеман во полето на наратологијата, а тоа е доказот кој тврди дека на планот на формата *нараторот (раскажувачот) е дел од текстот, тој е лик- носител на гласот.* Затоа треба да се проучат облиците кои тој може да ги заземе за да се маскира и последиците кои произлегуваат од тоа маскирање. Со повторното воспоставување на нараторот како лик во текстот, Кете Фридеман го покренува и прашањето за *стојалиште.* Тоа стојалиште на кое нараторот се поставува се појавува како улога која тој ја игра во својство на посредник, а понекогаш дури и како дел од рамката на раскажување и во позиција од која ги посматра своите јунаци.

Според Ф. Штананцел, пак, постојат три наративни ситуации: *Die auktoriale Erzählsituation, Die Ich Erzählsituation* и *Die personale Erzählsituation.*

На француското подрачје на проучување на теоријата на гледната точка значаен претставник е Жан Пујон, бидејќи тој го наметнува прашањето за времето и романот и со тоа го зголемува обемот на истражувања поврзани со романот како жанр. Пристапот на Ж. Пујон ги содржи нормите кои во голема мерка ја дефинираат природата на романот. Според него, *романот настојува да го изрази*

развојот во времето на јунакот кое пистаелот, пак, го согледува како време поврзано со неговата психолошка реалност.(Гијон)

Овие ставови се резимирани кај Цветан Тодоров,а според него неопходно е да се разликуваат два основни типа наративни ситуации изведени во зависност од статусот на раскажувачот, тој може да биде *претставен* или *да не биде претставен.* Тие се изведени, според анализата на чинот на искажувањето или раскажувањето и протокот на количеството на информации и обезбедуваат типологија од три типа гледни точки врз основа на односот наратор - лик: нараторот знае онолку колку што знае ликот, тој може да знае повеќе од ликот и може да биде поставен во ситуација во која кажува помалку отколку што знае и кажува самиот лик.

Раскажувањето се остварува со избор на различни ,,точки на гледање" од кои елементите може да бидат претставени, исто како што можат да се прикажат и симболичните односи односно алузии кои, пак, треба да бидат интерпретирани.

Горе наведните принципи ги определуваат аспектите на приказната, но не и на текстот. Во него е значајно да се определи на кого му припаѓа зборот, дали на оној кој не извршува никаква функција во фабулата и само раскажува или на оној кој ја има позицијата на лик/јунак. Текстот ги вклучува аспектите на нарацијата, но и аспектите на дејството во неговиот синтагматски поредок и на приказната. Содржината на текстот е серија од меѓусебно поврзани случаеви кои се предизвикани или се моделираат според актерот, а се раскажуваат од страна на нараторот.

За да се материјализира текстот потребна е една истанција која ќе говори. Таквата истанција има свој идентитет и статус. Инстанцијата раскажувач не го подразбира апстрактниот автор, ниту пак имплицитниот (implied) автор. Бронцваер го проширува значењето на поимот имплицитен автор и под него подразбира истанција која ги опфаќа аспектите на перцепцијата и на нарацијата кои можат да бидат анализирани со семантичка анализа. "Фиктивното" во приказната се наметнува и како актер и како наратор со можност за заземањето на учеството во дејството и надвор од него.

На најопшт план, може да се објаснува инстанцијата на водачот на целокупната нарација, тој, метафорично, може да се поврзе со креаторот, односно со концепцијата на авторот. Авторот како емпириска инстанција со свои проекции на гледната точка во инстанциите присутни во текстот е објава на патерналистичката или авторитарната позиција од која се реализира текстот и се остварува делото, креацијата. Неговата позиција никогаш стварно не се проектира во фикционалната целина на текстот, тој остварува прекршувања на сопственото јас кои дозволуваат да бидат промислувани суштински, длабоко низ призмата на овој субјект, субјектот на авторот и авторитетот на креацијата. Така се доближуваме до она што е претпоставка на истражувањето, а тоа е претпоставката за доживувањата на Истокот и Западот преку нивното вкрстување и преку спротивставувањето на централистичката концепцијата.

Раскажувачот е инстанција од суштествено значење, таа е, пред се, суштински поим во анализата на наративниот текст. Идентитетот на раскажувачот го определува текстот , неговата структура и особено во неа неговото значење. Досегашните објаснувања укажуваа на поврзаноста на овој поим со поимот фокализација. Раскажувачката инстанција и фокализацијата го обликуваат она што традиционално се вика “техника на раскажување. Во неговото пошироко значење, овој поим се користи за означување на сите техники кои се користат при раскажувањето. Суштината на која упатуваме низ оваа серија од толкувања е фактот дека раскажувачката техника влијае врз значењето на создадената слика на светот во секој наративен облик.

1.6 УЛОГАТА НА СВЕСТА И ДОМУВАЊЕТО ВО ЈАЗИКОТ

Според Хајдагеровото разбирање на јазикот, она што треба да биде основа на користењето на јазикот се состои во неговото истакнување во својство на простор каде може да се се биде дома или, како што тој објаснува, треба да се научи да се домува во јазикот. Тоа подразбира преиспитување на некои поими и на нивните значења, таквото преиспитување значи преиспитување на она што значи топлина и амбивалентна привлечност на домот.

Процесот на материјализација на мислата во јазикот, според европоцентричките начела, се третира како победа на умот. На тоа упатува и идејата која се развива за време на Француската револуција каде умот е прогласен за Бог.

Тој однос на умот и Бога е проблематизиран во Западната мисла со епохата на модерната и во исто време е концепција која тематизира метафизичкото поимање на појавите во светот. Поимот „бивствување" е проблематичен онолку колку што се осмислува само на подрачјето на метафизиката. Суштината на бивствување го тематизира и проблемот на времето, а времето како димензија на течењето, на она што се развива, се обликува и исчезнува подеднакво го засега бивствувањето на светот, па и тогаш кога е тој поделен во светови на Истокот и Западот. Времето го определува функционалниот статус на медиумот и на постапката нарација остварена низ определениот медиум, редослед од слики или редослед од зборови.

Метафизичката концепција на поимање на светот го засега прашањето на свеста, исто толку колку што појавите се засегнати од релативистичкиот однос кој го разбива центрираното мислење. Двата става добиваат своевидна проекција во структурата на наративното дело. Единството на свеста која го заменува единството на битието, неизбежно се претвора во единство на една свест или во метафизички облик на свеста воопшто, во апсолутно јас, апсолутен дух, нормативна дејност.. Паралелно со тоа единствената и неизбежно една свест настојува да покрие разновидност од значења изразени во множеството од емпириски човечки свести.

Промислувањата на Михаил Бахтин сосема го релативизираат статусот на единствената свест со објаснувањето дека една свест не значи и една вистина, туку сосема спротивното, вистината се бара преку мноштвото од свести и нивните гледни точки, ставови, убедувања и предрасуди. Вистината се раѓа во допирот помеѓу повеќе свести, а токму уметничките дела ја материјализираат оваа состојба на дијалог на повеќе свести и нивните ставови со цел да ја покажат комплексноста на чинот на востановување на вистината со користење на духовната вештина на

јазикот.(Bahtin 1989) Со тоа се наметнува сознанието дека користењето на категоријата point of view/ гледна точка е сосема соодветно на овие ставови.

Наратологијата како поддисциплина на науката за книжевноста која се занимава со проучувањето на структурата на наративните текстови настојувала да го нагласи формалниот аспект на категориите и долго време го потиснувала овој поим на сметка на поимот фокализација. Денес, во зрелата фаза на наратологијата може да се говори за трансформиран однос кој се поизразито го истакнува авторовиот односот кон светот на сметка на формалните категории и структурните аспекти на наративниот текст.

1.7 РАСКАЖУВАЧКИ ПРОЦЕС

Авторската свест обликува индивидуална проекција на сопственото гледање на светот и на она што го сочинува тој свет. Субјективноста е само верификација на проблемот на гледање на нештата од лична позиција и постои во релација со нормите и концепциите на културата. Културата е целина од знаци изложени на интерпретација која секогаш се изведува во зависност од сознанијата на свеста на толкувачот и во зависност од неговата point of view.

Учеството на различните гледни точки низ кои може да биде претставена стварноста го објаснува присуството на фрагменти од стварноста и нејзини претставувања во уметничките дела. Поимот гледна точка, всушност, ги подразбира постапките на претставување на стварноста во раскажувачкиот текст. Во намера да влијае врз комуникацијата со читателот односно гледачот, авторот на уметничкото дело користи разновидни, а често и противречни начини на гледање и на раскажување на определена приказна. Објективното претставување во романот ако се толкува преку претставувањето низ различни гледни точки создава можност за споредување на драматизирањето остварено преку активираните гледиштата во романот кои, пак, во драмата се присутни преку репликите на ликовите , како и во филмот.

Позициите на секој од учесниците се актуализираат во раскажувачкиот процес, секоја слика преставува дел од структурата на расказот (Анастасова 2004),

романот, односно филмот. Тие се откриваат преку посматрањето кое се изедначува со „директно гледање во објектот“ (на англиски *gaze*), термин кој е применет во филмот со цел да се означува впиен поглед, втренчено гледање во нешто, сериозно посматрање на нештото, континуирано гледање, продолжено загледување, долго гледање, поглед, гледање или посматрање. Во доменот на филмскиот текст, поимот ја расветлува комбинацијата на внатрешната и надворешната фокализација и преку него може да се следи претставувањето кое е активно во текот на нарацијата. Аналогни на него се термините look (англиски јазик), miranda (шпански јазик), point of view (англиски јазик), regard (француски јазик), sight (англиски јазик), vantage vision (англиски јазик), view (англиски јазик), watching (англиски јазик) односно поглед, гледање, точка на гледање, гледиште, глетка, визија, надредена визија, визура, гледање во живо суштество, гледање во објект. Комплексот поими имаат свои специфки кои се доловуваат во зависност на контекстот. Тие го актуализираат чинот на гледањето апсорбиран и активен во раскажувачкиот процес и учествуваат во наративниот систем во различни форми.

Овие поими го покренуваат и прашањето за начинот на којшто е прикажана приказната во филмскиот раскажувачки текст. Токму како што при активноста на читањето роман се подразбира раскажувач на рамништето на текстот кој често коментира, објаснува или таинствено молчи, така гледачот на филмот, во определени случаи и нараторот кој се појавува во филмот, се обидуваат да ги протолкуваат знаците во филмот.

Теоретичарката Мике Бал го поставува прашањето за фокализација во наративниот текст, при тоа упатувајќи на односот помеѓу “гледањето”, односно помеѓу актерот кој гледа и објектот или она во што се гледа.

Носители на погледот се ликовите. Клучното прашање за поврзаност со статусот на ликот како специфична инстанција во секој раскажувачки текст е проблематизирано од Филип Амон (1977) и од Римон - Кенан (1982). За да се објасни поимот лик, пред се, за да се објасни разликата помеѓу човекот и ликот, потребно е да се преиспита нивната сличност, но и да се поттикне свеста за преосмислување на нивните разлики кои се всушност суштина содржана во разликата помеѓу уметноста и стварноста. Во материјата на приказната, податоците

се добиваат преку нараторот како специфична инстанција која е интегрирана во текстот. Ликот го приложува погледот кој е посредувано претставен со учество на нараторот и во исто време е индикатор на аспекти поврзани со психологогијата на ликот, неговите емотивни состојби, доживувања, способности за анализа и спознанија и неговата просторно - временска поставеност.

Ликот е категорија низ чија призма се обединува сума од елементи кои можат да бидат опишани, меѓутоа, секогаш зад таа дескрипција останува простор за промислување на непредвидливите, двосмислени и отворени аспекти во претставените мислења или дејствувања на ликот. Токму тие податоци ги детерминираат ликовите - тој ,таа или тоа. Тие податоци имаат врска со интертекстуалната ситуација, односно со културната стварност. Делот од стварноста со која се поврзува ликот се толкува со различни критериуми, а тие критериуми претставуваат заеднички комплекс.

При поставувањето на ликовите, карактеристиките кои се релевантни за ликот креираат семантичка оска. Нивните особини се спротивставуваат и се надоплонуваат едни со други. Тие располагаат со поглед кој го презентира она што е случува во рамките на една визија. Таа визија упатува на свеста, на светот што се прекршува преку неа.

Зголемувањето на бројот на избори на точка од која се набљудува, на агли од кои формира објективен став овозможува перцепција на различни начини. Токму мултиплицирањето на перцепциите ја зголемува и можноста од повеќе вистини, а потребата за толкување на апсолтната вистина е хермневтички процес кој во себе вклучува искуства од културата (Ќулавкова прир. 2003)

Наративната перспектива или point of view прави експлицитна разлика помеѓу визијата на патот која се презентира и идентитетот на инстанцијата која ја формира визијата во збор. Таа не го разликува она што се кажува од оној кој кажува. Се случува некој друг да ја прекаже визијата на оној кој гледа, односно доживува. Терминот визија односно перспектива се заменува со фокализација, термин позајмен од фотографијата и филмот.

Приказната / story е токму односот помеѓу гледиштето на актерот кој гледа и она што се гледа и е составен дел од расказот-односно раскажувачкиот текст. Така

поимот фокализација е врзан за трансформација на фабулата во расказ. Овој однос е компонента на фабулата, содржина на раскажувачкиот текст, раскажувачки текст или расказот, според Мике Бал. Концептот на расказ, а пошироко на раскажувачкиот текст, ја врзува фокализацијата за јазикот, меѓутоа филмот ја доловувува преку сосема поинаков медиум, а тоа е сликата. Тогаш Хајдегеровото становиште за *јазикот кој говори* преминува во активирање на уште едно становиште, а тоа гласи и *сликата говори.*

Еден од анталогиските филмови каде преминот од расказ во филм ги следи спецификите на феноменот адаптација секако е филмот Рашомон на култниот режисер Акиро Куросава. Снимен според расказот *Во бујакот* од Рјуносуке Акутагава, филмот, како и расказот стануваат соговорници со Хајдегеровата филозофија изложена во делото *На пат кон јазикот* , своевидна европизација на јапонска идеја.

Токму таа замка на оддалечување на мислењата, убедувањата и перспективите треба да се избегне при толкувањето на културолошкиот комплекс од значења претставен во делата на О. Памук, Ч.Палахнук, М.Манчевски и Д. Финчер. Во прилог на идејата за надминување на културолошките јазови помагаат проучувањата во доменот на културолошките студии. Тие претставуваат инструмент за избегнување на западноцентричниот културолошки пристап и за применување на де-центрираниот поглед врз културата. Проблемот на *вкрстување на световите* (М.Хајдегер) претставен е преку сликите актуелзирани во два медиуми, во романот и на филмот. И двете подрачја, она на книжевноста и на филмот го откриваат сопствениот наративен потенцијал за претставување на сложените догматски стојалишта на перцепција на светот од гледна точка на Западот и нивно надминување.

1.8 ЗАВРТУВАЊЕ НА НАВРТКАТА

Романите и филмовите во корелација со моќта на медиумите во кои се реализираат определени содржини репрезентативно ги поставуваат и развиваат тезите за вкрстување и дезинтегрирање, па и за оддалечување на световите на

Истокот и Западот. Структурните комплекси на споменатите дела се провокативни во откривањето на контроверзиите кои стануваат забележливи кога се применува компаратистичкиот пристап во проследување на романескните и филмските нарации и перцепции. Проблемот на перцепцијата на рамниште на нараторот и ликовите, на рамниште на свеста на субјектите како и на рамниште на културите не дозволува заокружување на транспарентни заклучоци, туку резултира со интерпретации карактеристични за секоја субјективна перспектива низ која се доживува и се претставува *сликата на светот.* Таа нема потреба за оформување до степен на дефинирано значење, бидејќи опстојува во позиција на слободна свест. Таа создава можност за воспсотавување процес на толкување, *завртување на навртката,* кое и Џејмс го верифицира во простор на нови вредности и значења.

Потенцијалот што го нуди филмот, кој заедно со пишуваниот текст е место каде теоретските конструкции доживуваат своја материјализација, нуди избор на повеќе точки на гледање. Теоријата на филмот и специфика на трансформацијата на едно сценарио од текст во филм се можност културолошките теории да се судрат, но и да стапат во дијалог и да пронајдат основа за меѓусебно потврдување.

Како што бележи Душан Стојановиќ во антологијата од теоретски студии *Теорија на филмот,* филмот е величествена синтеза: синтеза на уметноста, синтеза на општественото движење, синтеза на чувствата на народот, синтеза на духот.(18)

Според Леон Мусинак, ритамот е движечката сила во филмот, ритамот карактеристичен за секој човек кој го следи неговиот животен чекор е присутен во ритамот на претставување на авторот, и во крајна линија тоа е феномен кој кореспондира со ритамот на Универзумот. Токму различноста на ритмите создава своевидна полифонија (проблем развиван и погоре актуализиран во врска со творештвото на М. Бахтин). Процесот на создавање на романот не е завршен, а феноменот на полифонија присутен во него ја продлабочува неговата вредност. М.Бахтин ја негира хармонијата помеѓу романот и другите жанрови. Романот пародира во чинот на текстуално обраќање кон другите жанрови, ја разобличува нивната форма и јазик. Меѓутоа, тој карневалски дух го поседува и филмот, а според Ендру Хортон, кој креирањето на филмот го набљудува преку ликовите, токму смислата на ликот како процес води до концептот на карневалското.

Неговата многузначност која произлегува од многузначноста на гласот, според зборовите на Бахтин, има значења кои се намерно искажани, а има значења и за кои не сме свесни.(Horton 2004)

Бахтиновото внимание свртено првенствено кон романот го негира стереотипното сфаќање на филмот како драма. Врската помеѓу нив постои, меѓутоа филмот личи на романот по својата способност *да го надмине ограничувањето наметнато од времето и просторот* и да прикаже полифоничен свет. (Endru Horton 2004, 42)

Нарацијата во тие медиуми се состои од „глави кои зборуваат“, ликови кои зборуваат. Ликовите се процес во движење, можноста за нивни дефинирање ги вклучува и граничните ситуации во кои тие се наоѓаат промислувајќи ги своите постапки, ситуациите на љубовта, конфликтот, смртта.

Многугласноста поаѓа од присутноста на културните контексти, а карневалот е процес на пресвртување на зададените нормирани вредности, тој ги пресвртува истите и доведува до состојби на ослободување. Тоа е миг во кој секој станува она што сака. Така можат да се оделат неколку рамништа за ликовите кои ги антиципира концептот на карневалското:

- Ликот како процес (состојба на создавање);
- Ликот како полифонија (мноштвото гласови кои на различен начин и во различно време делуваат еден на друг);
- Ликот како општествен дискурс кому му припаѓа и кој е во меѓудејство со културата и нејзините бројни гласови.

Последната назнака укажува на тоа дека нема “единствен” лик , событијата во ликовите се формирале со текот на движењата на културите, но го носат и својот индивидуалистички печат.

Медиумот книга и медиумот филм го интегрираа мноштвото гласови и создаваат една целина.

1.9 ДИЈАЛОГОТ И МЕДИУМОТ

Филозофијата на јазикот, лингвистиката и стилистиката, родени и формирани во струјата на централизаторската тенденција на јазичкиот живот, ја занемаруваат дијалогичната говорна разноликост која ја остварувале центрифугалните сили на јазичкиот живот. Токму јазичната дијалогичност која е условена со борбата на општествено-јазичните гледишта, но и со внатрешниот јазички дијалог се пресликува преку различните медиуми.

Повторно се претпоставува Хајдегеровото становиште за *јазикот кој говори* како појдовна основа за освестување на елементите за домување во јазикот. Според Блаже Конески, секое отуѓување од јазикот е отуѓување и од домот. Сергеј Михаилович Ејзенштајн, (Stojanović 1978) теоретичар на филмот, го дефинира филмот како универзален јазик во чија основа лежи идеографското писмо. Врската на филмскиот јазик со текстот и неговата пиктографска природа со сликите на културата го зголемуваат конфликтот кој медиумот го трпи внатре во себе и кој се пренесува на толкувачот. Во тој процеп постојат можности за разделување на стојалишта кои теоријата ги бележи преку:

-односот меѓу текстот и медиумот;

-односот меѓу текстот и културата:

Филмот како медиум, за разлика од театарот, има моќ да ги пренесува психолошките доживувања непосредно, проектирајќи ја нивната содржина на екран, а свеста на јунакот тесно ја поврзува со окото на гледачот. Тоа не се случува само со јазикот односно говорот, туку, пред се, со сликата. Така во својот есеј *Стилот и медиумот на филмот,* Ервин Панофски вели дека она што се подразбира под мисли и чувства “пренесени исклучиво или првенствено, со говорот” се порекнува за сметка на фактот, дека и со појавата на звучниот филм во 1928-та, не постои можност за промена на она што филмот, и покрај тоа што има потенцијал да говори, останува слика која се движи и не се преобразува во вербалниот текст кој се говори додека се глуми. (Stojanović, 1978 122) Суштината се доловува преку визуелните секвенци кои спаѓаат во постојан тек на движење, а не во студијата за човечкиот карактер. На говорниот екран, Панофски му ја спротиставува можноста

произведена со немиот филм, со тоа што говорниот екран го интегрира визуелното движење со дијалогот за кого е подобро да не биде изедначуван со поезијата.

Имајќи го предвид делото на Ролан Барт, на теоријата на Панофски може да се спроистави теоријата на Жан Митри. Врската помеѓу филмското и јазичното се сведува на фактот дека и едното и другото се јазик, според параметрите на семиотичката концепција на Јуриј Лотман за јазикот. Нивното изедначување не е содржано во формата, туку во структурата. Секој јазик пак, се однесува на духовните структури кои овие облици ги организираат. Духовните структури произлегуваат од операцијата на свеста која искажува, проценува, заклучува. Феноменот на свеста, протолкуван низ парадигмите на Истокот и Западот, ги збогатува прашањата за јазикот, и разбирањето на светот.

Јазикот ги претпоставува различните системи каде секој има сопствена симболика, но секој од нив се однесува на обликување на идеите. Така освен за говорен јазик, може да се зборува и за филмски јазик, односно јазик кој користи повеќе различни елементи преземени од извесни еднодиемензионално составени системи, на пример зборови, слики итн. Филмот користи слики кои го надополнуваат системот и ги креираат знаците кои преминуваат во симболи. (Stojanović 1978 435)

Филмот поставен на ниво на уметничко дело го поставува филмскиот јазик како производ на уметничкото создавање. Тоа не е дискурзивен, туку внимателно одбран јазик, повеќе лиричен отколку рационален. Јазикот на филмот не е јазикот на конверзација, туку јазик на романот и затоа сликите иако распоредени според одредено значење оставаат простор и за неодреденоста на она што го истражуваат, а тоа предизвикува нови толкувачки процеси.

Филмот не се користи со немотивиран знак или симбол, сликата сама по себе не е знак. Таа покажува, таа е филмски означител, таа не е конкретна слика туку е показател за воспоставениот однос кон значењето. Жан Митри дополнува дека филмското значење е значење без знаци, дотолку што означеното е замисла, логичната функција која произлегува од операцијата на пренесување смисла, а тоа не може да биде сфатено поинаку, освен како чин на имплицирање на филмското значење.

Тврдењето дека филмот е јазик без знаци го релативизира поимот знак, а односот ознака-означено го сведува на означеното. Така знакот добива симпатичка димензија. Оригиналноста која филмот ја поседува се однесува на пренесувањето на идејата на безброј начини, но не со исти слики. Од друга страна, пак, и категоријата стварност е особено актуална кога е во прашање филмот, оттука неговата структура сведочи за неговиот однос со текстот и со културата. Прашањето дали може да се зборува за филмски текст, кога може да се зборува за филмски јазик го засега проблемот на медиумот, а тој како таков е простор во кој се одвива дијалогот на културите, а со тоа и дијалогот помеѓу Истокот и Западот.

1.10 ТЕКСТОТ И ДОМОТ

Домот не е место, домот, тоа се луѓето

Вим Вендерс

Бивствувањето во определен простор, нужно ги вклучува и луѓето. Имајќи ја предвид Хајдегеровата филозофија за јазикот, метафорично, бивствувањето може да се прифати како случување кое се одигрува во просторот на јазикот односно во текстот. Егзилот од текстот е преиспитување на позициите на читателот и на авторот, а неугодноста од апосутната приврзаност кон едно негово толкување, погубна е за толкувачкиот процес. Од тука потребата за повеќе толкувања односно перцепции е нужен метод во конституирање на позициите кои настојуваме да ги преиспитуваме преку географски, кажано, определно вкрстување на световите. Секое буквално географско определување во исто време се трансформира во културолошко стојалиште, обезбедува оригинален поглед на феноменот на вдоменост, во случајов вдоменост во текстот - во филмскиот текст и во оној на романот. Вдоменоста во текстот, имплицира вдоменост во културен контекст и негово преплетување со други културолошки комплекси. Хоризонтално поставениот однос Исток-Запад е временски заснована, ориенталистичка димензија и интеркултурната компонента на Медитеранот, осведочена низ призмата на неговата дијахрониска, палимсестна структура. (Шелева 2003, 101).

Палимсестот како модел искористен од теоријата на уметноста ги инкорпорира во себе доктрините на романот и филмот, а неговото културолошко читање ги расветлува се уште контроверзните односи во светот. (Ќулавкова 2003)

Естетиката на гласот односно погледот го надополнува колебањето за доминацијата на ликот, авторот читателот/гледачот/толкувачот при што нивно дефрагментирање и повторно обединување во текстот упатува на постоење на кретивен систем. Тој открива функционирање на повисоко ниво и иницира утврдување на универзални позиции.

Односот помеѓу текстот и културата дозволува поставување на две прашања:

Дали Западот е култура на сликата или зборот? , односно *дали Истокот е култура на сликата или зборот?*

Следејќи ја догматската мисла, односно симболиката на иконата што постои на Западот, идејата за поистоветување на сликата и културата се имплементира во рамките на целиот културен состав од елементи. Меѓутоа, имајќи ја предвид историјата на Западната философија, заедничкиот потход на зборот и сликата со цел не само да се овековечат, туку и да се расветлат човековите идеи за светот и за самиот човек докажува дека само инкорпорирани еден во друг можат да бидат дел од еден културен контекст.

Од друга страна, пак, догматската мисла на Истокот и ставот кон сликат може да ја изрази во сумирана варијанта следнава реченица: „Постојат луѓе кои ги користат скулптурите како божества, наместо Бога, ги сакаат како што се сака Алах“ (Kur’an, el-Bekare 1989, 16). Во неа се актуализира вредноста на зборот, посебно пишаниот збор. Како контраст на тоа се појавуваат текстови каде што сликите со ориентални мотиви се среќаваат во уметноста. Со тоа и тука може да се проблематизира ставот дека сликата и зборот, заедно, ја креираат културната стварност, а нивната источна или западна верзија, ги збогатува уметничките слоеви. Дел од начините за актуализирање на овој контроверзен однос се медиумот книга кој го користи зборот и медиумот филм кој ја користи сликата.

И едниот и другиот медиум го предаваат односот преку погледот, односно перцепцијата и тоа како што вели, Хулио Кортасар во расказот *Крај на етапата*

двострано: *Нештата ги гледаме онака како што тие не гледаат нас* (Год.збор.-Филол.фак. "Блаже Конески", Унив. "Св.Кирил и Методиј" Скопје, кн.25 25 (1999), с. 1-312, Скопје, 2000)

1.11 КАКО СЕ ГЛЕДААТ ИСТОКОТ И ЗАПАДОТ? КОГА СЕ ОСТВАРУВА ВЗАЕМНАТА ПЕРЦЕПЦИЈА КАКО ПАТ ДО СОЗНАНИЕТО?

Комплексноста на прашањето за перцепцијата на Истокот и Западот се поврзува со терминот "откритие". Во западната историска традиција, овој термин се употребува за опишување на процесот кој од 15 век и понатаму го започнала Европа, односно Западна Европа и кој се однесувал на т.н. *остаток од светот.* Паралелно со тоа се случило уште едно откритие колку слично толку и различно од претходното, а се однесувало на начинот на кој Европјанецот (Luis 2004) како истражувач е претставен; сликата на егзотичен варварин ја создаваат истражувачите од источните земји. Во процесот на заменливи улоги, културата станува поле каде се живеат симболични односи. Испреплетени со многузначноста на просторот, човекот станува тело / димензија во која се *вкрстуваат световите.*

Следејќи ја амбивалентноста на историјата, настаните го креирале просторот, и обликувале свое опкружување.

"Моделот на стварноста" на Јуриј Лотман докажува дека уметничкото дело дозволува негово подведување под претставата за просторот изведена во тоа дело. Сликата и зборот апстрактно претставени во целина, во единство се ставаат во подрачјето на „безграничното". Таквиот просторен поим е супституција за апстрактниот поим кој може да биде определен преку неговата универзалност. На тој начин, просторната структура на текстот станува модел за просторната структура на космосот, а внатрешната синтагматика на елементите во текстот е остварена преку јазикот на просторното моделирање. (Лотман 2005, 328)

На нивото на надтекстовното, јазикот на просторните односи претставува едно од средствата за разбирање на стварноста. Најопштите социјални, религиски, политички, морални односи на светот со чија помош човекот во различни етапи од својата духовна историја го сфаќа животот што го опкружува содржат информации

за просторт групирани во парови на опозициите: горе - долу, ниско-високо, а покрај нив и машко-женско и други.

Историските и јазичните модели на просторот стануваат организациона основа за изградба на "сликата на светот" (Лотман 2005), тие се целосен идеолошки модел што е својствен за разбирање на културолошкиот комплекс. Текстовите, односно групата текстови создаваат просторни модели кои ја содржат организираноста на светот.

Според Ал- Газали, организираноста на светот пред се се состои во отфрлање на верувањето на философите во вечноста на светот. Светот не е конечен како што не е затворено ниту уметничкото дело. Истиот за да биде прифатен се подведува под херменевтичкиот процес низ кој се разоткрива преку полифинија од вистини. Оние темелните не припаѓаат ниту на еден човек, ниту пак на некоја култура. Нив не смее да ги *присвои* никој, односно може да ги прифати како свои, но и како на сите други.

Текстот сличен на тој процес со светот, односно еквивалентен на светот, исто така не е конечен. Многубројните вистини кои се генерираат преку него сведочат за драматичноста на живеењето во Светот, со другиот. Историските, културните контексти кои произлегуваат од заедничата интеракција ги користат медиумите кои припаѓаат на уметноста, хартијата и филмската лента, како подлога за читање на тие вистини.

Перцепцијата се преместува на специфичен начин во полето на културната перцепција, односно перцепцијата на еден лик често се заменува со перцепцијата на цела една група. Така, набљудувањето на некој настан, говори за свеста на набљудувачот, за културниот контекст кој тој го пренесува и за ставот кој најчесто авторот се труди да го пренесе. Тоа не е само еден став, туку комплекс, кој се обидува да ја деконструира централистичката концепција за поимот "point of view".

Зборовите на Семјуел Џексон "еден великодушен и возвишен ум не се оделува од другите, освен по специфичното љубопитство, употребено на пријатен и корисен начин, со цел да се изучуваат законите и обичите на другите народи "(Luis

2004, 25) , иницираат потреба за проучување на точката на гледање во контекст на Другиот.

1.12 РАЃАЊЕ НА МИСЛАТА

Корените на источната и западната мисла сместени се во античкта мисла. Се развивале зависно од контекстот во кој се нашле и условите под кои се поврзале во просторот, меѓутоа дел од нив имаат заедничка основа во философијата на Платон, Аристотел и неоплатонистите. Според Чедомир Велјачиќ, исламската философија оправдано се нарекува плод на иранската мисла. Философијата упатува на историското инкорпорирање на индоиранската мисла во арапскиот активизам. Грчкиот активизам, во овој однос, претставува меѓуслој на историската синтетизација на азиската интуитивност и медитеранската волја. Благодарејќи на тие околности, исламската сколастичка философија во Средниот век одиграла значајна улога, таа настапувала во својство на носач и чувар на платоновата и аристотеловата мудрост.(Veljačić 1979, 39)

Роџер Бејкон, во својата студија *Opus Maius,* на Авицена (Ибн Сина) и Аверос им ја припишува заслугата за успехот постигнат со изнесување на Аристотеловата наука повторно, односно за нејзиното пресоздавање. Посебно Авицена, според Бејкон, ја дополнил философијата до мера која ја заслужува таа философија. Со тоа го добил називот “dux et princeps philosophiae”(Veljačić 1979)

Начелата и сфаќањата на поимите за Бог, душата и слободната волја, претставени на ваков начин се врзуваат со христијанскиот схоластички поим за Бог.

И Фараби и Авицена, во средиште на философскиот интерес го поставуваат човекот. Тој се издигнува на ниво на битие во кое се вкрстуваат различните културни контексти, но со цел за оплеменување на душата и спознавање на самиот себеси. Тоа се случува во дијалог со другиот кој се одигрува преку јазикот на уметноста и, според тоа, функционира во насока на очовечувањето.

Уметноста како комплексен простор на конфликтот и разбирањето претставена преку јазикот се толкува низ матриците на културите.

Матрицата на Истокот претставена прку специфичниот однос кон човекот се движи во линија на пронаоѓање на "природниот човек". Оформена низ драматичната историска стварност, таа проблематизира и пренесува точки на гледање.

Концептот на "метафизика на светлината" присутен во западната мисла уште во почетните зборови на Библијата:

И рече Бог: "Нека биде светлина!" И би светлина

(1 Битие.3.9)

присутен е и во источната мисла. Според податоците кои ги остава Ч. Велјачиќ (42), Алах кој според Куранот е "светлост на небото и земјата" на Мухамед му се објавил со зборовите: *Бев скриено богатство, но тежнеев да бидам запознат, па затоа го составив светот.*

Запознавањето кое се одигрува преку откривањето на Другиот, се случува низ мислата на ингениозните луѓе кои постоеле на територијата на тие вкрстени простори. Така мисијата на Ал- Газали била една од бројните дипломатски размени помеѓу муслиманските и христијанските држави во Шпанија.(Luis 2004)

Мислата која го карактеризира Западот, според Бертранд Расел, својот зародиш го има во античката мисла. Тој ги комбинра сликата и зборот како еминентни делови од Западот. Тие ја расветлуваат позицијата на човекот во светот и неговото доживување на самиот себеси.

Слично на Декартовиот човек *Cogito ergo sum*, Авицена својата слика на *човек што лебди* ја објаснува со метафората за човек создаден одеднаш, со сите телесни својства, но, тој е човек со врзани очи така што неможе да ги види надворешните предмети. Тој метафоричен човек лебди во празен простор, така да нема други сетила, дури не го чувствува ни треперењето на воздухот...Сепак, тој човек размислува за себе си и апослутно е сигурен дека постои, иако не може да го докаже постоењето на сопственото тело, ниту постоењето на надворешните предмети. (Veljačić 1979)

Со позиционирањето на човекот во светот се претставува сликата на светот. Човекот сам претставува свет, а неговото толкување се одигрува низ процесите кои ги нудат симболите кои се читаат преку јазикот на сликата и зборот.

Доживувањето на светот се открива преку перцепцијата која формираниот човек ја презентира преку уметноста.

Принципот на метафизика на светлината, врзан со принципот на свеста се спротиставува на „двостраната вистина”. На тој начин механизмот според кој функционира уметноста, а посебно литературата, се судрира со механизмот на философијата. Механизмот на завртката, односно феноменот point of view наспроти философската Апсолутна вистина, креира значења кои ги пресоздаваат старо создадените термини. Се поставува прашање дали и Апослутнта вистина е само една од можните точки на гледање?

1.13 ЧИТАЊА НА АПСОЛУТНАТА ВИСТИНА

Секој текст е машина
со многубројни глави за читање
на други текстови
(Дерида)

Во прилог на Апсолутната вистина е и ставот на Ал-Газали за Првиот принцип и прашањето за неговото знаење на другите нешта. Поставен како склоп на поединечните принципи, Првиот принцип ги генерира текстуално поставните перцепции како механизми за генерирање вистини.

Во својата книга *Бладања на филозофите,* Ал- Газали меѓу другите критики за филозофите го отфрла нивното учење дека Бог не ги сознава поединечните нешта кои се делеви согласно делбата во времето: *ќе биде, било* и *е*. (Ал-Газали 2004) Делбата на времето аналогна е на точките на гледање кои своето проповедање го започнуваат со: *Ќе биде, Било* и *Е.* Наративниот процес кој започнува со формите на помошниот глагол сум, го втемелува бивствувањето, глаголот го именува, тоа станува дел од именуваното себство.

Спознанието на Другото, според филозофите, се движи преку Апсолутна позиција претставена од Бога кој ги знае нештата со едно универзално сознание кое не пропаѓа во Времето и кое не се менува во минатото, сегашноста и иднината.

Авицена (Ал-Газали 2004) наспроти нив тврди дека “ништо” - дури и да е мало како парченце прав не е скриено од сознанието, па макар и да е тоа сознание на поединечностите на универзален начин.

1.14 ВРЕМЕТО И ТОЛКУВАЊЕТО

И така одам низ бескрајни брда
И знам дека има надеж
Дека она што Ти го создаде од прашина
Се дружи со вечното
(Кумрански ракописи во Контакт, Карл Саган*)*

...зошто е природата токму ваква каква што е;
од каде потекнува космосот и дали постоел отсекогаш; дали времето еден ден ќе почна да тече наназад, така што последиците ќе им претходат на причините; дали постојат конечни граници на тоа што може да се дознае и да се научи
(Стивен Хокинг, *Кратка историја на времето)*

Вметнувањето на категоријата време во феноменот на толкување и перцепција го обликува просторот на вкрстување. Световите на Истокот и Западот стануваат повеќедимензионали создавајќи предизвик на свеста да ги доживува.

Кога се менува предметот на сознание се менува и знаењето. Знаењето го менува и оној кој сознава. Настаните временски одредени се последици на одредени причини кои имаат своја претходница. Познанието на нештата е во времето. Еднаш случена промена повлекува и други промени. Субјектот кој доживува трансформации во согласност со својот културен идентитет останува обележан, а зад него стојат забелешки во текстот.

Копнежот за совршенство се реализира во временска игра кон одговори. Таа со својата длабочина и значења станува безвременска, порекнувајќи ги сите обиди за ограничување. Рамките на ориентација се бараат во насоките кои таквиот премин ги препорачува.

Сознанитео кореспондира со Првиот принцип исто како што способноста за гледање е подготвена да се вклучи, а тоа Ал-Газали го споредува со појавата на обоен предмет или со подигањето на очните капаци кога се случува моментална перцепција. (201) Потенцијалот преминува во дело, оставајќи го отворено прашањето: Ако Вечноста се менува под влијание на другото, дали тоа значи и ограничување на Вечноста од страна на Другото?

Уметничкото дело го наметнува проблемот на вечното, со што ја потврдува својата цел и смисла.

1.15 КУЛТУРАТА, САМАТА ТАА

Следејќи ги зборовите на Дерида, се соочуваме со спознанието за тоа дека на културата и е својствено да не е идентична со себеси самата. Не станува збор за отсуство на идентитетот, туку за тоа дека таа себеси не може да се идентификува, не може да каже јас или ние. Во неа прашањето *Која сум јас?* го препоставува прашањето *Кој е другиот?* Токму вкрстувањето е можно со таа разлика. Различноста во себе, она што се разликува и одвојува од самиот себеси е различност и од себе, различност која е внтрешна и несведлива на "кај мене". Таа ги поврзува и еднакво непомирливо ги раздвојува огништето и кај мене.

Спротивно на својата теза Дерида (Маргина 50 4/2000) ја поставува тезата во која одговорот на прашањето на културата за тоа *Која е?* е одговорот на прашањето за тоа *Кој сум јас?*. Секој идентитет и секоја идентификација: нема однос кон себе и на се поистоветува со себеси без учество на културата. Мојата култура како култура на другиот е култура со двоен генитив и разлика во себе. Граматиката на двојниот гентив укажува дека една култура никогаш нема само едно потекло. Единствена генеалогија секогаш е мистификација на историјата на културата. Мистификацијата се случува во свеста на набљудувачот и преку она што се набљудува.

2. АНАЛИЗИ:

2.1 ПРЕПЛЕТУВАЊЕ НА КУЛТУРИТЕ

Обидот за "спознавањето на на себе", сеедно дали станува збор за човек или песна, може да прозведе силен интерпретативен дискурс, но нешто клучно ќе остане неспознаено или незапазено, а односот помеѓу некој текст и неговиот самопис или самотолкување ќе остане искосен. Како што забележавме расправајќи и го Парерга, впечатокот за саморефлексивноста го произведуваат наборите. Кога некој текст врз себе отвора набори, тој го создава она што Дерида го нарекува "инвагинарен џеб" во кој надворешното станува внатрешно, а некој внатрешен момент се зема како надворешна позиција...Обидот на текстот да се врами себеси резултира со свиткувања, склопчувања и дислокации.

(Џонатан Калер)

2.1.1 НАРАТИВНАТА ИСТАНЦИЈА И ОТКРИВАЊЕТО НА СВЕТОТ

Концептот на наративна истанција, за кого расправаат семиотичарите, Успенски го толкува како дел од структурата на уметничкиот текст. Наративната истанција има за цел да претставува во книжевноста инкорпорирајќи се како субјект во научната концепција за книжевноста. Науката за книжевност која е поставена наспроти идејата за книжевноста и нејзината содржина го докажува постоењето на парот наука за книжевноста и историја на идеите. Нивниот дијалогичен однос создава основа за поттикнување на херменевтичкиот процес.

Да се започне еден херменевтички процес со делото на Орхан Памук подразбира вклучување во играта на взаемната зависност на концепцијата на сликата и концепцијата на зборот, тоа подразбира вклучување на множество од наративни референци кои им се наметнуваат на толкувачки системи.

Исконската врска помеѓу оние кои се слободни и другите кои се под некакава репресија ја докажува можноста за продолжување на играта на огледала

со лица и опачина. (Србиновска 2003) Лицето на Црвената е, всушност, лице и на нејзината опачина. Во конструирањето на ликот и неговите димензии клучно место заземаат сите перцепции претставени преку гласот на Мртовецот, Кара, Песот, Катиљот, Зетот, Орхан, Естер, Шеќуре, Стебло, Пеперутка, Штрк, Маслинка, Златникот, Смртта, Црвена, Атот, Ѓаволот, Двајцата дервиши, мајстор Осман и Жената. Поделени во група на слики кои зборуваат и во личности од хартија (Bal 2000), тие се подеднакво значајни кога ја потенцираат моќта и кога можат да пренесуваат едноставно "комплицирани" нешта.

Можноста "другиот" да се прифати е исчекор кон светот којшто го открива човекот во една борба за себепотврдување. Емотивнато страдање во потврдувањето и самодокажувањето има потреба од повторни "убивања" во име на субјектот кој ја освоил оваа позиција и ја досегнал точката на самопотврдување меѓу различните, другите. (Србиновска 2003 70). Убивањата во *Се викам Црвено* се случуваат и буквално, но, со цел, метафоричното убиство кое донекаде го доживуваат сите ликови, да се издигне во уметничко задоволство. Книжевното убиство ја задоволува поетската правда, а убивањето заради уметност го поставува прашањето за моралот и морализира околу проблемот на она што се нарекува правда.

Линијата по која ги интерпретираме појавите на Смртта, Катиљот и Мртвиот ја презентира перцепцијата на границата кон оностраното и нејзиното доживување. При средба со границата се менува перцепцијата. Таа станува копмплексна, избегнува дефинирање и моделирање.

Сликата на смртта докажува и буквално дека *сликата говори.* Духовитото обраќање на сликата на смртта и ироничната дистанца која секој од ликовите ја зазема во текот на нарацијата ја развива можноста за замена на гласот на сликата или ликот со гласот на авторот. Гласот припаѓа и на сликата и на сликарот, оттаму тие делат заеднички идентитет односно се преточуваат еден во друг.

Се наметнува прашањето дали смртта на сликарот е смрт и на сликата во истото време, или, согласно со теријата за текстот-рецепиентот-авторот, делото постои за себе, интегрирајќи го сознанието за некој идеален претпоставен

рецепиент? Одличен одговор на тоа дава Пол Остер на крајот од својот роман *Патување во скрипториумот:*

...Без него ние сме ништо, но парадоксот лежи во тоа што ние, творби на туѓиот ум, ќе го надживееме умот кој не создал, зошто кога не пуштате во светот, нио продолжуваме засекогаш да живееме во него, и нашите приказни и понатаму ќе се прикажуваат, дури и кога ќе бидеме мртви.

2.1.2 ОД ПОГЛЕД ДО ГОВОР, ДО СПОЗНАНИЕ

Животот не е континуитет на една иста слика,
тој е само мозаик на сосема различни глетки
Мари Третињан

Во *Речникот на наратологија* од Џералд Принс лицето (person) дефинирано е како состав од односи помеѓу раскажувачот (и адресатот) и раскажаната приказна. Дистинкцијата е, вообичаено, воспоставена помеѓу *раскажувачките текстови во прво лице* (чиј раскажувач е карактерот во ситуациите и раскажаните настани), раскажувачките текстови во трето лице (чиј раскажувач на е карактер во ситуациите и раскажаните настани) и раскажувачки текст во второ лице (чиј раскажувач е главниот карактер во ситуациите и раскажаните настани).(Принс 2001) Во *Се викам Црвено* најзастапени се раскажувачките текстови во прво лице, иако преку епистоларната форма присутен е и раскажувачкиот текст во второ лице. Раскажувачките текстови во трето лице искористени се да се доловат апстрактни категории од типот на автор, читател и текст, како и толкувања на уметноста, внесувајќи ја перспективата како клучна во спознајниот процес.

Начините на поврзување на погледот и гласот, како што е случај и со Орхан Памук зависи од оној кој посматра и оној којшто раскажува. Врската, односно, односот помеѓу гледањето и спознавањето проблематизирано е токму со поимот *перспектива.* Латинската именка *perspectiva* или *ars perspectiva* која потекнува од латинскиот глагол *perspicere* значи "јасно гледање, испитување", но и "проникнување посматрање со душа."(Србиновска 2000)

Гласовите во *Се викам Црвено,* ја соголуваат својата душа, непосредно и директно. Токму проследувањето на историјата од употреби на поимот перспектива ќе доведе до согледување на една аналогија *(correspondance),* која од најрани времиња опстојува во медитеранските култури помеѓу светлината, гледањето и божествените и виши вистини. Платоновата аналогија (на која упатува Србиновска) со севишниот Бог кој го прави светот разбирлив онака како што сонцето го прави видлив е лежиште на теоријата на светлината (lumen) и спознанието. Уште средниот век го пласира општото схоластичко учење кое говори дека заеднички именител на видот и разумот е сознавањето.

Патот по кој ликовите на Памук сознаваат се одигрува низ драматичниот контекст на 16век. Поставување референтен систем уште со говорот на Мртвиот и алузијата на историските настани ја зголемува мистичната нота на романот. Настаните најавени од навидум едноставни ликови, го прикажуваат светот на Истокот како постојано тангиран од универзалните текови кои ја интегрираат и оваа категорија на ликови.

Гласовите кои зборуваат во романот, го задволуваат идеалот на имање *доверба во сопствените очи.* Светот погледнат со очите на Кара ни се открива како простор во кој интимните доживувања се соочуваат со оние од надвор. На мигови, тие доживувања се конфликтни, тие се причина за неговата позиција да добие во длабочината се до вклучувањето на егзилот како негова специфична компонента.

Проколнат или благословен со kara sevda (црна-отров љубов), соочувајќи се со својот емотивен противник-Шеќуре и својот авторитетен противник-Зетот, тој е лик кој судирот го разрешува станувајќи човек на својот свет. Неговата лична димензија добива најголема широчина после иницијациски изодениот пат на откривање на уметноста. Оттука за Кара, уметноста која започнала со Истокот станува рамка за уметноста на Западот и со тоа за универзалниот комплекс кој е длабок и херменевтички слоевит.

Кара, својот поглед, го претвора во говор остварен на начин најблизок до авторовата позиција. Неговото доживување на снегот е идентично со доживувањето на снегот во *Снег* на Памук. Метафората на снегот како реална претстава за Бога обилува со меланхонијата присутна кај жителите на градот

Истанбул. Оваа состојба на духот е доловена во Памуковата автобиографија *Истанбул* со терминот hüzün, таа се врзува со иманентната природа на тој град. Кара ја доживува после оделувањето од објектот на љубовта, а неговото чувство на тага, на еден од начините забележани од Памук, е последица на преголемата врзаност со светот, материјалниот интерес и задоволството. Мистично погледнат Кара, неговите (со)гледби даваат показ дека кај него тагата извира од чувството на отсуство кое потекува од немоќта да се биде поблиску до Бога. Доживувањето на љубената како Бог, го прави Кара мистичен толкувач на стварноста околу него.

Реализирањето на ликот во уметноста, го прави Кара лик во прогрес, тој се развива во текот на своите наративни кажувања. Тука фокализацијата се доведува во врска со фокализаторот (дискурсот) и ликот (приказна), односно со носителите на фокусот низ кој се реализира "обработката" на содржината од приказната. Женетовата критика на класичните типологии на раскажувачките гледиште резултира со конкретно разграничување на две инстанции во раскажувачкиот текст со кои се проблематизираат два вида релации. Првата релација е воспоставена помеѓу раскажувачот и ликот и е означена со категоријата *начин*. Втората релација ја покрива врската раскажувач-читател и се означува со категоријата *глас.* Во случајот на *Се викам црвено* гласот се чита во ситуациите на директното обраќање кон читателот, преку говорот на ликовите-наратори. Токму жената зборува преку преправениот раскажувач во женска облека со што се дефинира наративниот став (Србиновска 2000) или односот меѓу субјектот и исказот (énoncé), опфатеното „време на раскажување", „наративните рамништа" и „лицата". Времето на раскажување е 16век, ноќ во кафеаната или кое било анахроно време во кое се раскажуваат приказни. Од таму се појавува стереотипно кодираната слика на *реалниот* наспроти *теориското* раскажувач со куче покрај себе, кој е во исто време лик во нарацијата.

Наративни рамништа се преплетуваат и со тоа обезбедуваат поврзување на една приказна со друга приказна, така што, едно наративно рамниште секогаш е дел од другото при што зеднички се интегрирани во третото рамниште итн. Лицата, сликите кои зборуваат и луѓето на хартија без крв и месо делуваат поживо од реалните луѓе кои ги среќаваме покрај нас.

Лицето го открива односот на теоретскиот раскажувач во приказната: неговото позиционирање надвор од приказната/ хетеродиегетски и во неа означен како хомодиегетски раскажувач. Во истите рамки, тој ги дефинира и наративните рамништа по однос на приказната и ги означува како екстрадиегетско, на кое раскажувачот е поставен независно од диегетичкиот универзум и интрадиегетско рамниште, она кое му припаѓа на диегетскиот универзум.

С. Србиновска во своите интерпретации на Женетовата теорија прави преформулација објаснувајќи дека категоријата модус, или, начин, кај Ж. Женет е всушност поврзана со процедурата перцепирање, а втората категорија, глас која подеднакво е значајна во партиципирањето и во реализацијата на наративниот процес е поврзана со говорот како подрачје на вербалната изведба на приказната. *Гласот се анализира во значење на инстанција на комуникацијата, а модусот како инстанција на фокализацијата.* (Србиновска, 2000 59)

Се викам Црвено дозволува поставување на проблемите на обработка на приказната при што од една страна се активира прашањето за фокализацијата преку која се утврдува позицијата од која *се гледа,* а од друга, прашањето за процедурата низ која раскажувачот *со својот глас му се обраќа на читателот* и раскажува.

Субјектот којшто гледа и другиот којшто комуницира со текстот креираат структурен интертекст. Одделувањето на погледот од гласот се случува во контемплациите на уметноста каде токму перцепцијата станува објект на обрабока, а гласот добива иронична интонација.

Проблематизирањето на чинот на перцепцијата, во културолошка смисла е поврзан со начинот на кој своето однесување, обичаи и дејствија ги структурирал светот на Истокот. Реторички поставеното прашање „Дали Бог на Истокот гледа исто како на Западот?“, навраќајќи се на едно од мотата во романот *Се викам Црвено* може да биде одговорено на следниов начин:

И двете страни се на Алах, од кај што
изгрева сонцето кај што заоѓа, и она
меѓу нив

(Куран, Ел-Бекара 1989 115)

Тоа е одговор кој докажува апсурдност на барање разлики во Апсолутното.

Целокупната теорија на перцепцијата е вградена во уметноста на романот *Се викам Црвено*. Таа се чита од погледите на ликовите, но, и од ставовите изложени во врска со самата уметност. Начинот на сликање на минијатурите на Истокот, и сликањето на портретите на Западот меѓусебно интерферираат станувајќи мотив за убиство во деструктивна смисла на остварената релација и за дијалог во нејзината позитивна, конструктивна страна.

Дали авторот да се замени со Бог, односно сликарот да ги погледне нештата онака како што Западот го гледа Бога? Треба ли калиографијата да ја има својата доминација на Истокот станувајќи средство и цел на уметноста, а минијатурата да функционира во естетска смисла.

Овие прашања се обидуваат да ги одговорат ликовите во романот преку својот глас кој му се обраќа на читателот во значење на истанција на комуникација и интерпретација.

Дел од сфаќањето за уметноста прикажани се преку погледите на мајсторите-илустратори Маслина, Штрк и Пеперутка. Начинот на нивнта перцепција оди преку целокупното нивно животно искуство, а концентрирана е врз нарацијата која ги претставува нивните согледби на уметноста.

Маслинка *при сликање совршен ат, станува ат.*(Памук 2007 383). Пеперутка *при сликањето чудесен ат се претвора во некој друг кој слика чудесен ат.* (386). Штрк, пак, *додека слика чудо од ат станува она што е.* (389)

Во интерференцијата на трите ставови се чувствуваат философски гледања кои во случајот на Маслина упатуваат на отворањето на широкиот простор на имагинарното, а со тоа и на уметноста. (Blum 1980) Зошто колку и да е идентитетот интимно и свето престојувалиште на сопството, тој трпи промени, се менува понекогаш *анксиозно*, а понекогаш благонаклоно кон влијанијата што ги трпи однадвор. Во случајов, станува збор за влијание на суфистичката мисла, која влече свое потекло од културниот судир на Исламот со Индиската религиска и философска заднина од идеи.

Сосема спротивно на ова размислување функционира перцепцијата на Пеперутката. Во оваа перцепција се назира онтолошки јаз, би го нарекла уште „Борхесовски проблем“, а можеби и вистинскиот мотив затоа што авторот, Орхан

Памук е оној кој именува, тој минијатурист кој одлично цртал пеперутки го нарекува Пеперутка[1].

Дијаметрално ралично од двајцата минијатуристи говори Штрк во кој се забележува влијанието на западната мисла, филозофијата на разумот и вештина на раката.

Во основата на овие можности е содржан составот од идеи поврзани со воспоставените врски помеѓу раскажувачот и ликовите како припадници на две посебни рамништа во романот: раскажувачот како актуелен фактор на комуникацијата, со можност да се приклучи на диегетичкиот универзум и да стане дел од него и ликовите како егзистенти на тој фиктивен свет од настани.

Фокализацијата која упатува на авторот на романот, односно на Орхан Памук, е активна во последните зборови изречени од Шеќуре:

...Бидејќи не постои лага која тој нема да ја врти само и само за да поверуваме во неговата приказна.

(Орхан Памук 2007, 579)

Вметнувајќи се себе си како лик со своето име со тоа што се поставува во улога на некој што зборува лага, писателот си обезбедува простор за сопствената перспектива, но и за отповикување од догмата на крајната вистина.

Одличен инструмент за систематизација на ваквите авторови интервенции и цитатност која оригинално е инкорпорирана во структурата на романот соодветствува на теоретските становишта за овој феномен изложени од Дубравка Ораиќ Толиќ. Имајќи предвид дека цитатноста е *експлицитна интертекстуалност* која Орхан Памук ја користи на оригинален начин не смееме да заборавиме дека авторот, во исто време, зазема иронична дистанца кон претходното книжевно искуство. Во таа смисла, парот мимеза - очудување прави своевидно пресвртување во насока кон очудувањето. Во обидот да го подражава арапскиот начин на пишување каде името на авторот се спомнува во состав на текстот или на крајот на делото, О. Памук го завршува својот роман со сведочењето на Шеќуре.

Таквата цитатност открива дека арапската книжевност од една страна е непрецизна кога е во прашање цитирањето, но, од друга страна, таа е податлива за

[1] се алудира на Борхесовото поистоветување со пеперутка во сон

мистификации, ако при тоа ја имаме предвид европската перцепција и разбирање на уметноста. Тоа го забележала авангардната култура (според Д. О. Толиќ) која црпела од изобилното искуство и традиција на исламската култура.

Искуството кое го претставува Орхан Памук со поставувањето во отоманскиот контекст од крајот на 16 век обезбедува присуство на исламската древна заднина која влијаела врз културата на Западот. Исламската заднина е прифатена како древна маргина која наместо да биде место на калиографиите, станува место на сликите и боите. Одделувањето на маргините од основниот текст со златни и сребрени темпери и оксиморонот на дискретно доминирање на црвената боја ја создава последната слика, слика поради која минијатуристот Маслинка убива за да стане Идеал/Совршенство/Целина/Исполнетост.

Авторовата интервенција го реконструира процесот на раскажувачка комуникација со сите активни елементи во неа (изведени според теоријата за раскажувачката комуникацијана Симор Четман: *вистинскиот автор-имплицитниот автор-раскажувачот-адресатот-имплицитниот читател-вистинскиот читател.*

Со завршните зборови во романот, авторот О. Памук себе си се најавува освен како вистинскиот автор и како имплицитниот автор кој доследно ги застапува ставовите на емпириската фигура, на вистинскиот автор. Од надворешен учесник тој станува внатрешен елемент на структурата. Во текот на оваа креативна игра помеѓу вистинскиот и имплицитниот автор, наративната транспозиција добива отклонување од своето вообичаено дефинирање кон една поинаква дименизја на вклопувања на ставовите и на субјектите која сосема одговара на една источна културолошка стратегија на распоредување на слоевите во сликата.

На нов начин се поставува прашањето за тоа *„како започнува целокупната процедура на комуницирање со текстот?“* Во неа влегуваат сите оние внатрешни и надворешни фактори на структурирање на световите/културите кои влијаат врз приемот на делото. Поставен пред текстот, читателот се обидува да направи реконструкција на текстот при што главна преокупација му станува целта поради која е потикната иницијативата за пишувањето на книгата. Во тоа, голем успех

читателот постигнува доколку пристапи кон интерпретацијата на семантичките слоеви на структурата на инстанцијата имплицитен автор.

Пишувањето на текстот е мотивирано од низа животни ситуации кои низ чинот на пишувањето добиваат одредено осмислување и го поткрепуваат делото на Орхан Памук. Секако читањето е врзано за обидот да се продре во сушината на претставените ситуации и да се пронајде нивната смисла.

Во романот *Се викам Црвено* животните ситуации на писателот се навестуваат низ говорите на Шеќуре, Орхан, Кара... Поставени во семеен контекст сличен на оној од неговиот реален живот, погледот на Шеќуре поставен наспрема оној на Орхан го претпоставува односот мајка-син како инспиративен и докажува дека „судирот“ на двајцата „противници“ е, конечно, уметнички тип на конфликт. Испуштањето да се додели глас односно поглед на неговиот брат Шевкет е израз на нивниот амбивалентен однос, најчесто конфликтен, но и со голема доза на давање дополнителна сигурност во процесот на формирање на идентитетот.

Нарацијата истовремено ги произведува и приказната и текстот. Развивањето на проблематиката на фокализацијата настојува да оствари *конкретно означување на инстанците* одговорни при изведбата на перцепциите. Посебно се истакнува функцијата на ликовите чија објективација доаѓа најприродно, а пак раскажувачот ја потврдува својата улога преку коментирањето на нивните постапки, настаните кои ги произведуваат, нивниот внатрешен живот и дискурс. Конкретизирањето на предметното подрачје на фокализацијата преку одделните *носители* (Србиновска 2000) е условено од стабилизацијата на *композицијата* на раскажувачкиот текст.

Композицијата на *Се викам Црвено* се состои од педесет и девет погледи/гледни точки раскажани преку гласот на дваесетина наратори. Според Србиновска, во разработката на проблемите на фокализацијата и романот и во коментирањето на конкретните инстанции кои се засегнати во реализацијата на процедурата, актуелна станува теориската позиција од која се објаснува, не само статусот на нараторот туку и статусот на ликот како елемент на структурата на романот. Во случајот на романот на О. Памук нараторот и ликот делат заеднички

статус. Врз основа на тоа, врската наратор-лик е проблематизирана на посебен начин.

Имајќи ја предвид *отворената теорија на карактерот* на Четмен, карактерот е категорија која се прифаќа како „целина“ (totality: заокруженост, чии граници не може да се досегнат) определена преку неговата „единственост“ (uniquenes: разликување од сите други “јас”, она што одделниот карактер го прави посебен, што влијае на утврдување на неговиот идентитет) и преку неговите „својства“ (traits: препознатливи и релативно трајни начини на разликување на поединците)

Отворената теорија на карактерот применета врз романот *Се викам Црвено* ги исфрла групите наратори како целина, единствено меѓу нив, Катиљот односно Маслина зборува преку два гласа. Тоа ја докажува фрагментацијата на ликот која е без големи акцентирања претставена преку оваа досетка на О. Памук. Фрагментираниот лик зборува за една вистина. Така е конструирана неговата свест, а тоа значи феноменот на перспективата на промислување и раскажување е реализиран преку прекршување низ фокусот на една свест. Дуалната природа на свеста на Катиљот, се чита и од неговите изјави кога себе си се доживува како поделена личност.

Односот на Маслина кон светлината, е спротивност на доживувањето на светлината според канонските норми. Изедначуавњето на светлината со сликањето го прави амбивалентно поставен, и како привлечен дури и како Катиљ, но и како одбивен. Псевдоцитатот *„Пред сликањето, постоеше мрак, а и по сликањето ќе постои мрак,“* ја навестува божјата природа на сликарството, но и неговата неограниченост. Како вештина на слепите-буквално и метафорично, сликањето се врзува со меморијата онака како што за неа е врзана целата уметност. Обраќањето на Маслина продолжува со креирање на една „нова“ културна меморија: ...*Значи сликањето е сеќавање за мракот. Љубовта на големите мајстори за сликање е сознание за тоа дека боите и гледањето се создадени од мрак, така што тие посакуваат со своите бои да го осветлат Алаховиот мрак. Оној кој е без меморија, не може да се сети на Алах, ниту на неговиот мрак.* (115). Преформулирањето на принципот на светлина во принцип на мрак, кој е пак

демаскиран од сликарството, го надополнува креативниот чин на уметничката инверзија.

Свеста на секој од ликовите се открива низ текстот, таа е во исто време конститутивна, но, и раслоена. Суштината на оваа методолошка ориентација е базирана на убедувањето дека ниту еден аспект не може да се проучува како постоење само по себеси, напротив сите аспекти постојат во нечија свест, па така, контекстот е свест на авторот, приказната им припаѓа на ликовите, а текстот му припаѓа на читателот.

2.1.3 ГЛАСОВИТЕ ВО *Syrname*

Минијатурите ја реализираат својата функција преку раскажувањето на сопствената приказна. Моќта добиена од сликарот се претставува преку добивањето сопствен глас. Така песот го добива гласот на толкувач на сопствената позиција во културниот контекст на Истокот. Приказната за Ерзурумецот, зазема критички став кон идејата односот кон Бога да се ограничи и догматизира. Тоа е песот од минијатурата, но воедно и песот покрај нозете на раскажувачот. Со тоа еден означувач заменува две означени-лик слика и лик од хартија, според Мике Бал. Тоа се процеси што означуваат, а самото сознание до кое се доаѓа го претставува означеното. Означителите се секогаш двосмислени, а означеното е навидум извесно еднозначно и јасно.

Кога тој пес би го поставил прашањето за својата суштина одговорот го пронаоѓаме во фрагментите на неговите сопствени приказни и во приказните раскажани од другите, а кои се однесуваат на него самиот.

Слично на него, стеблото го потенцира значењето на припадноста кон целината, во овој случај станува збор за досегање на статусот елемент од приказната. Како дел од наративниот систем, тоа ја изнесува теоријата за функцијата на елементот наспроти целината и го спротивставува ренесансниот начин на сликање наспроти сликањето на старите источни сликари. Врз тој судир се реализира смислата на целиот роман.

Златникот со чинот на „наивното“обраќање до читателот го наметнува дискусот на непосредноста, на она што е познато и блиско. Барајќи соработка со читателот, писателот духовито ја користи реториката на „малиот“ човек: *Се наоѓаме меѓу свои, онака биз-бизе, како што би рекле меѓу нас, па се надевам оти никому нема да му го кажете она што ќе ви го раскажам.* (151) Со иронична дистанца кон ставовите за придобивката од раскажувањето, авторот го наметнува проблемот на материјалната супституција или за вредноста стекната за сметка на неговото дело. Дали кореспондира лажноста на златникот со лажноста на едно уметничко дело или пак делото не може да се подведе под законите на економијата?! Ова Западно прашање се наметнува во Источен контекст создавајќи основа за преиспитување на статусот на вредностите и нивната сушност.

Атот со огромна прецизност говори за погледот на Алах, со што се навестува идејата дека тој нештата ги гледа преку нивните означувачи, а означеното останува да се бара во неговата особеност, посебност, во однос на која секогаш останува отворено прашањето за на нејзината видливост, преку сликата, односно, преку текстот: *Затоа што тие не го сликаат она што го гледаат нивните очи, туку настојуваат да го насликаат светот што го гледа Алах.(303)*

Идејата да се наслика светот од позиција на апсолутната моќ за перцепција е во исто време поврзана со прашањето за нејзиното доживување на Истокот, но, во исто време и за идејата за нејзиното претставување и прифаќање на Западот. Веќе не се поставува прашањето дали е таа различна во однос на културниот контекст туку колку контекстот различно си поигрува со неа?!

Сликата на ѓаволот луцидно го преместува центарот на интересирањето во рамките на еден космос, но и во рамките на еден културен контекст. Поставувањето на човекот во центарот предизвикува негово конвертирање во позиција на Бог. На тој начин овозможено му е на толкувачот да направи преместување на позициите на интерпретацијата со што е добива можност да наметнува нови ставови. Гледањето на космосот преку различни *точки на гледање,* го спротивставува старото на новото, древните мајстори наспроти ренесансните сликари, односно традицијата наспроти модерното.

Миниајтурата на жената како последна во низата од минијатурите на Syrname[2] ја објавува амбивалентанта природа на женскиот принцип, неговиот удел во уметничката креација. Неговите одлики се однесуваат на нелинераното, циклично раскажување преку кое е реализиран романот *Се викам Црвено.*

Симулацијата на женското писмо го реактуелизира прашањето за идентификациите. Сите оние идентификации кои преку поднасловите ги зазема имплицитниот автор го надополнуваат и го зголемуваат опсегот на полифоничност во романот.

2.1.4 ЛИЧНОСТИ ОД ХАРТИЈА

Шеќуре или онаа која е блага, во романот е комплементарно означување на женскиот принцип. Нејзиниот глас е израз на поврзувањето преку кое таа создава емотивна аура и наклонетост кон разрешувањето на мистеријата во романот. Мистеријата, пак, повторно низ призма на двосмисленоста наметнува однос кон убиството, но и кон уметноста. Нејзината точка на гледање исполнета е со односот кон нејзините синови, уредувањето на нејзиниот свет почнува од неа самата, но голем дел од тој свет се и синовите, како и Кара - (оној кој е црн, каква што е и нивната љубов.)

Таа е интегрирана во комплексот наратори, меѓутоа, нејзиното обраќање до читателот функционира на линија на шемата лик - автор - читател и дејствува иновативно во поглед на употребата на интуитивен дискурс исполнет со „женска“ итрина.

Љубовта со Кара двосмислено е посредувана од Зетот кој е во почетокот противник, а потоа се преобразува во помошник кој со нивната релација си обезбедува еден префинет круг на елементи низ кои може самиот да дојде до себеси, да биде самопрепознаен. Црвената боја која ја симболизира таа врска, не е поставена само помеѓу тие ликовите, туку и помеѓу сите луѓе во светот. Во исто време бојата на крвта е течност која протекува низ секое живо битие, но, таа е и течност која се пролева во сите судири и војни. Колку е позасилен ефектот на

[2] Surname (*tur*. surname)- римуван или прзоен опис на свдбена или некаква друга веселба.

метафората во конфликтот толку повеќе уметноста си го зазема своето место. Тоа е, според С. Србиновска, *исконската врска* меѓу оние кои се слободни и другите кои се под некаква репресија. Тоа ја докажува можноста за продолжување на играта на огледала со лица и опачини. Можноста *другиот* да се прифати е исчекор кон светот којшто го открива човекот подготвен за една *проширена борба* на самодокажувања и потврдувања, а тоа значи дека тој секогаш постои во состојба на страдање заради другиот , секогаш подготвен да го потврди, но и да го негира другиот што не познава поинаков начин на остварување освен начинот кој упатува на нужната релација со Другиот.

Конечната борба со смртта, како крајна граница е прикажана преку гласот на Зетот, кој освен Мртовецот, зборува од позиција на онстраното, односно презентира една посебна перцепција. Езотерично преставените сознанијата за она што настапува по смртта говорат за познавање на мислата на Ал Газали изложена во *Животот по смртта.* Аналогно на чувството кое ги обзема вљубените, по одвојувањето на духот од телото, Зетот се соочува со перцепцијата од другата страна. Духовито и со доза на автоиронија посакува човекот да биде *дух без тело во Рајот и тело без дух на Земјата.*

Зборувајќи за перцепцијата на Берзах, имагинарниот простор каде престојува душтата пред Судниот ден, тој ја објаснува можноста за вкрстување на временските перспективи, од таму во ист миг се гледаат минатото и сегашноста. Таквиот апстрактен хронотоп се обликува со отсранувањето на времето и просторот. Во овој контекст се поставува прашањето дали уметноста (иако само метафорично) го има тоа својство да ги отсранува *занданите на времето и просторот.*

Во секој од *ликовите од хартија* стадиумот на огледало може да се сфати како период на поистоветување (Лакан 1983) со минијатурата и нејзината смисла. Преобразбата која се случува во субјектот кога ја усвојува сликата, нејзината предодреденост во тој период, Лакан ја нарекува *имаго.* За секој од ликовите тоа се моментите на преплетување и соочување на нивните животни патеки со оние на минијатурите. Оддалечувајќи се од самата себеси, Маслинка, односно Катиљот, својот процес на идентификување го разрешува со ставањето на себството во

центарот на сликата. Тој центар се доживува како центар на сопствената организациона рамка[3], а поради фактот што е тоа виртуален центар, тој се покажува како фатален за него.

Перцепцијата која е упатена кон стварноста го прикажува развојот кој се доживува како дијалектика која формирањето на единката одлучно го проектира во историја: стадиумот огледало е драма чиј внатрешен напон фрла од една до друга крајност. Интимната историја наспроти колективната, често пати, ги зголемува димензиите на процесот на нарација креирајќи од него запис за Светот.

Во контекст на односот индивидуа – колектив, Орхан Памук во едно од своите итервјуа вели: „*Во земјите како што е Турција, или било која земја што не е во центарот на вниманието на Западот, своите морални и политички ставови не ги влечеме од сопствената национална историја, туку од општиот развој на светската цивилизација.“* Основата на оваа мисла е, всушност, основа на согледувањето според кое светската цивилизација е третирана како палимсестна и од тука погодна за интересите на уметноста и науката.

Најстариот лик во романот, мајсторот Осман дава нарација која изобилува со мудрост. Неговиот исказ, исказот на старец кој се изградил комплементарно на општествениот контекст од кој е дел дава податоци за начинот на воспитување и издигнување на младите мајстори. Токму неговата мудрост изобилува со доктрините на Источната уметност. Тој ја открива на поинаков начин тајната на црвеното, ја поврзува со смртта на сликарот и со моќта да зрачи светлина. Така, во врска со сликата од Бехзат се создава и се искажува перцептивниот впечаток дека *светлината протекува токму од сликата кон срцето*. Манипулацијата со светлината упатува на можноста за мистифицирање при процесот на гледање, а разликувањето на двата вида, *надворешна* и *внатрешна* перспектива доведува до разликување на начинот на кој *читателот* може да го реализира своето перцепирање на претставената стварност во романот.

Наспроти неговата мудрост поставена е мудроста на Естер, носителот на гласот на Другиот. Во однос на нејзината етничка припадност, но, и во однос на нејината улога во културата. Иако различна, таа комуницира со средината на

[3] се алудира на Фром и неговата теорија изложена во *Анатомија на човековата деструктивност*

непосреден и интуитивен начин докажувајќи дека толкувањето на писмото-помеѓу љубовниците и уметничкиот текст е резултат на пронилкивоста која може да се стекне преку *искуството*. Феноменот на искуството игра значајна улога и во однос на ликот Анџела во делото *Прашина* од Милчо Манчески.

Ова сознание дозволува одделување на категоријата *уметничко искуство* кое се апстрахира од самиот текст и од контекстот, во случајов од културата. Токму преку *епистоларниот* интертекст на романот се манифестира внатрешнтата перцептивна гледна точка која Штанцал традиционално ја поврзува и ја именува како внатрешната фокализација. Вметнувањето на Естер, инстанција на лик која суштински е поврзана со епистоларниот дел на романот кој се реализира преку писма, на формален план, не го проблематизира разграничувањето на одделните перспективи, ниту пак нивните носители. Таквата ситуација кореспондира со изведбата на дијалогот во кој се разграничени репликите на учесниците. Таквата ситуација е специфична структурна компонента на романот *Се викам Црвено*:

- *Ефендија Кара, поради татко ми дојде во мојата куќа. Но, од мене не очекувај каков и да е ишарет. Од твоето заминување се случија толку нешта.*

...

- *Лага било луѓето да можат да се заљубат гледајќи во слика. Најдобро ќе биде твојата нога да не го пречекори нашиот праг.*

(61)

Романот на Орхан Памук е концентриран врз вистината која постојано го менува својот идентитет, тој е структуриран како целина од променливи ставови, т.н. конверзии на вистината; таа во него може да биде чуена наместо да биде прочитана. Во целината, како што покажува примерот, функционираат независни монолози на ликовите, односно полифонија од гласови. Надминувањето на демаркациските проблеми на формално разграничување на субјектите низ чие гледиште се остварува перцепцијата обезбедува делумно префрлање на акцентот *врз објектот* на фокализација, како на пример кога се фокализира внатрешното доживување и истото се изложува: *Шеќуре ханум, горам од љубов, но знам тоа воопшто не те зесега.* Ваквото тематизирање на психолошки план и откривањето

на емотивниот однос на ликот-носител на перспективата кон себеси самиот во форма на монолог го збогатува смисловниот комплекс од единици во делото.

Со концентрација врз *внатрешната перспектива на ликот,* Памук го наметнува гледањето и спознанијата на ликовите, тоа се рефлексии поврзани со внатрешните состојби на доживување на светот кои не подразбираат форсирањето на единствена, догматска претстава за светот.

За разлика од внатрешната, надворешната перспектива е дефинирана со позицијата поставена надвор од раскажаниот свет, на периферијата на настаните или надвор од главниот лик. Овој вид структурирана перцепција одговара на романите во кои се конципира аукторијална раскажувачка ситуација и во романите каде раскажувачот зазема периферна позиција или, пак, во романите кои се изведени како раскажувачка ситуација во прво лице. Надворешната перспектива во романот *Се викам Црвено* е наметната преку наративите на минијатурите од Сурнаме. Тие се во можност да раскажуваат и да претставуваат од надворешна перспектива, со дистанца кон настаните, а, со учество на периферен раскажувач, оној кој е во состојба да ги опише, но, и да ги активира нивните наративни гласови: *„Сега вашето внимание да го свртам кон една интересна работа.“ (152).* Обидот на нараторот да го истакнува она што е предмет на негов интерес е диктирано претежно од книжевни, естетски мотиви кои се во непосредна корелација со реализацијата на целокупниот наративен чин.

Полифонијата на перспективите во романот *Се викам Црвено* се испреплетува со множеството од раскажувачки ситуации, па се создава структура во која се регистрираат *гранични форми* и *премини* од една во друга раскажувачка ситуација. Преплетувањето на перспективите во текстот е одлика која не може да се потисне на сметка на чистата и единствена перспектива од која би се извело раскажувањето и перспективирањето во овој раскажувачки текст.

Се викам Црвено е пример на роман во кој на различни наратори им е даден глас и индивдуална перспектива која се јавува во три вида: внатрешна, надворешна и нулта перцепција. Со ова се проблематизира традиционалната идеја за доминација на единствена гледна точка во композицијата на романот чиј носител може да биде ликот кој се одделува како центар (Х.Џејмс) или како интелект кој

може да ни ги претстави останатите ликови. Надворешната перспектива на раскажувачот не е во состојба да го покрие целокупниот тескт, па затоа присутни се перспективирањата низ призмата на ликовите.

Проблематичните места во интерпретацијата се појавуваат во текстовите во кои доминацијата на надворешната перспектива или изразената свртеност кон аперспективниот начин на раскажување (сфатена како последица на еден комплексен книжевно-историски процес) е нарушен со инфилтрација на внатрешната песпектива. Тоа подрзабира вклучување на постапки кои го потврдуваат потенцијалот на романот преку функцијата на ликовите и нивните индивидуални толкувања на светот. Истражувањето на перспективистичката и аперспективичката димензија на романот е преиспитување на преместувањата на фокусот од надворешна во внатрешна перспектива на претставување. Текот и промените на перспективата се проследени со менувањето на дистанцата и резултираат со употреба на различни форми на претставен свет и различни форми на транспозиција на говорот/мислите на ликот, преку монолог, слободен индиректен говор или сосема во прераскажана форма.

Колебањето во свестите на оние кои раскажуваат и перцепираат се случуваат под влијание на „туѓата“/„другата“ концепција која стапува во дијалог или се интерферира со претходно стекнати знаења кои имаат своја стабилност во таа свест која започнала да се преиспитува и со тоа да дијалогизира со себеси. Градењето на наративниот идентитет, според теоријата на Пол Рикер се реализира преку де-контекстуализирано интерпретирање кое ги прифаќа вкрстувањата на концепциите за Истокот и Западот, но и нивните специфичности и нивниот диверзитет. Ликовите во романот се носители на разнообразност од слики, за себе и за Другите. Според П.Рикер, *наративниот идентитет не се однесува само на идентитетот на наративот* (дискурсот, производот, раскажната приказна, прказната), туку првенствено укажува на актуелизацијата на *личниот идентитет на оној кој раскажува.*

2.1.5 Mimezis-Diegezis/МИМЕЗА-МЕТОНИМИЈА

Проблемот на нарацијата сфатена како посредување или како чин на претставување со посредство на зборовите, односно со сликите, го наметнува преиспитувањето на врската меѓу мимезисот и диегезисот, меѓу подражавањето и посредувањето, според Жерар Женет. Тој во својата студија *Граници на раскажувањето* алудира на Платоновата перспектива на толкување на парот *mimesa-diegesa*.. Женет ги поништува интервенциите на мимезата, односно ја преферира диегезата како начин на произведство на раскажувачкиот текст и при тоа смета на неговата независност по однос на вистинити, документарни елементи. Ваквата структуралистчка перспектива која стои во подлогата на наратолошките концепции може да ја надополни феноменолошката перспектива на толкувања во рамките на која го пронаоѓаме клучниот поим „свет“ кој се чини неопходен за изведба на односите на вкрстување кон што цели овој труд. *Се викам Црвено* е роман кој во својата основа го поставува прашањето за релацијата меѓу раскажаните светови и световите во кои раскажувањето е настан реализиран во релацијата помеѓу ликовите, а со тоа и помеѓу нивните претстави за постоењето на светот.

Се викам Црвено има специфична примена на цитирањето. Првиот тип (Tolić 1990) го следи начелото на мимезис, аналогија, метафоричност и цитатната имитација. Другиот тип на цитирање е вид на координација меѓу рамноправни партнери. Во него се создава динамична ориентација на авторовото перцепирање на културната традиција која на планот на семантиката може да се манифестира преку контраст и хомологија, метонимичност и преку креирање нова смисла врз основа на старата (цитатна полемика и цитатен дијалог), така што на синтаксички план чувствуваме дека нижењето на значењата оди по линија на разбивање на стекнатите рецептивни навики. Во исто време, сложеноста на текстот обезбедува остварување на културната функција, имено тој да биде репрезентативен пример на определена култура. Токму вториот тип на промислување на текстот во функција на културата може да биде применлив врз романот на Орхан Памук. Овој текст е

метонимичен токму преку присуството на минијатурите кои се поставени на маргините, во исто време, тој е *илуминативен*.

Ако некој текст цитира туѓ текст, односно цитира туѓ глас, и, со тоа раскажува туѓ поглед, а цитатите се дел од културата третирана како *ризница* која е вредна да биде користена тогаш доаѓаме до точката на промислување во која значаен станува и односот на читателот. Овој тип на однесување кон туѓиот текст кој се цитира и каде е засегната реакцијата на читателот е именуван како *илустративен тип цитатност.* Во романот е присутен и *илуминативниот* тип кој во голема мерка смета на читателовите предзнаења, затоа што тоа е скриен вид цитатност. Преку него е возможно секогаш да се очекува некоја нова смисла која секој од ликовите ја пренесува преку својот глас, го зема туѓиот текст како повод и со него воспоставува рамноправен дијалог. Тоа е секогаш текст кој потекнува од *ризницата*. Текстот во овој случај е ориентиран кон оригиналното авторово искуство со другоста присутна во дијалогот.

2.1.6 ПРИКАЗНАТА И ПРИКАЖУВАЧОТ

Never trust the teller, trust the tale

(Lawrence, D.H.)

Вкрстувањето на световите се случува и помеѓу световите на авторот, текстот и читателот. Така ликовите не се интересни само како актери во некое дејство, тие се интересни и преку нивната моќ да сонуваат, размислуваат, чувствуваат. Треперењата на свеста, суптилно претставени, се одгледуваат преку извлекувањето на линиите на минијатурите.

Парафразирајќи ја мислата на Хајдегер по однос на метафизиката и по однос на статусот на битието доаѓаме до сфаќањата за бивствувањето во единство со она што е најопшто, односно со она *коешто насекаде е подеднакво вредно* Така се изградува впечаток за Западното мислење. Кога станува збор за Источната доктрина на поимање на битието мора да се забележи дека диференцијацијата помеѓу дадената состојба на бивствување и онаа која е определена од

опкружувањето, или, во нашиов случај културата постојат големи разлики. Турција во 16 век има свои специфични насоки на изградба на опкружувањето кои не ги дозволуваат реализирањата на сите потенцијални енергии на битието, зависно од конкретните околности се добива конкретен реализиран модел на живеење.

Се викам Црвено е производ остварен со намера на авторот да упати на оствари делењето на човековиот идентитет, па, затоа со него наместо неподеленост и единственост, се форсира идејата на двојството кое станува одлика на идентитетот на кој било субјект и особеноста на текстот реализиран со спефицифичната употреба на јазикот.(Бојаџиевска 1999, 27)

Ликовите кои се проследуваат во ситуации на градење на идентитетот во романот го активираат спознанието за тоа дека бивствувањето е конечно и минливо. Со оглед на тоа, целта на бивствивањето би била определена со потребата тоа да биде „само-исполнето“ и „задоволувачко.“ Истото сфатено како егзистенција секогаш се врзувало за т.н. „автентична егзистенција.“. Дилемите низ кои поминуваат ликовите на О. Памук се искажуваат преку темата за автентична егзистенција и се надоврзуваат на темата за разликите поврзани со она што го поседуваме кога доаѓаме на свет и она што сме го реализирале кога си заминуваме од од него.

Во промислувањата кои доминираат во романот околу *начелото на идентитетот* и *начелото за суштинското потекло на идентитетот,* мислењето делумно се развива под влијание на традицијата која во својата заднина ја има западноевропската филозофија и метафизика. Начелото на метафизиката, во контекст на оваа традиција, е преформулирано од Хајдегер, тој во преден план го истакнува принципот на динамичност на мислата што е одразено во процесот на градењето на ликовите во романот *Се викам Црвено*. Секој од нив е ослободен од стигматизирање, идентификација, закостенување и вкочанување. Токму, Орхан Памук е доказ дека можноста за толкување и воочување на смислата на животот е постојано проследувана од поставување прашања и од изведба на низа интерпретации кои се однесуваат на можностите , а не на конечните решенија. Динамизмот на „слободна игра“ (Србиновска 2006) станува одлика на мислењето

при контактот со енклавите на значење од кои е изградена културата во романот *Се викам Црвено*.

Термините на битие, бивствување и идентитет сфатен како темелна карактеристика на бивствувањето се обликуваат врз основа на т.н. филозофија на свеста (Хусерл, Дилтај). Во контекстот на промислување на историското и логичното се актуелизира функцијата на јазикот низ кој се искажува битието и функцијата на свеста. Целта на интерпетацијата на идентитетот дури и оној наративниот, ги става на преден план категориите *време, историја* и *смисла.* Тоа дозволува упатување кон две суштински места во Хајдегеровата феноменологија, а тоа се поимањата на битието и бивствувањето преку говорот (Rede) и свеста која го употребува.

Само-рефлексивноста на Кара се реализира за време на неговите средби со Шеќуре и нејзиниот татко. Неговата самосвест оди подалеку од перцепцијата, бидејќи проблемот со *самосвеста* не се решава со промислување на *перцептивниот и рефлексивниот однос* преку којшто се обраќаме до светот, го перципиреме, за да потоа свеста го открие својот одраз на светот и да го промислува во себе самата.. Откривањето на светот се одигрува преку откривањето на свеста на говорителите со што се докажува дека свеста не може да биде објаснета само преку перцептивните активности, односно преку она што ликовите го перцепираат, бидејќи тоа не е целокпното знаење кое тие го имаат стекнато за себе и за светот, за другите. Интересен аспект на промислување во романот е односот на ликовите кон смртта. Преку свеста се воспоставува односот и кон смртта во која, според Хајдегер, се создава единство на сите фрагменти и се воспоставува однос кон скриените аспекти на битието. Заземајќи иронична дистанца кон неа, Орхан Памук преку гласот на Мртвиот и Зетот ја доловува поврзаноста на идентификацијата со дисквалификацијата и со деконструкцијата и обратно. Според Хајдегер „теоријата на сознанието“ и она што под тоа име се подразбира, во суштина, е онтологија, пронајдена суштина и остварена идентификација или метафизика. Во неа клучно место има вистината сфатена како извесност.

Полифоничноста, пак, од друга страна, носи повеќе од една вистина, таа упатува на повеќе гласови и е во спротивност на извесната вистина. Ваквиот контрадикторен став го потврдуваат зборовите на Шеќуре со кои вистината е сосема дисквалификувана, особено кога по однос на неа се вели: *Повеќето од тоа го измислив, чесен збор.*(Памук 2007)

2.2. СООЧУВАЊЕ СО КУЛТУРАТА

2.2.1. ЖИВОТ ВО МИНИЈАТУРИ

Современото писмо на авторот Чак Палахнук, кореспондирајќи со сценариото и филмот *Боречки клуб,* го поткрепува објаснувањето на Лари Гилберт за револуцијата. Тоа е писмо кое многу радикално и насилно ги крши клишеата и *создава хаос во испробаното и во она од кое чувствуваме замор.*

Разгледувајќи ја теоријата на фокализација и раскажувачки ситуации на Франц Штанцал се добива впечаток дека *традиционалните* и *постженетовските* интерпретации на феноменот раскажувачки текст можат да користат при испитувањето на еден современ текст од типот на овој, текстот на романот *Боречки клуб.*

Гледната точка на Џек, ликот низ чии очи е предадена приказната се чита со оној ритам и тек на дејството кој соодветсвува на говорната ситуација, на начинот на кој говори/или мисли ликот. Во книгата тоа најмногу се чувствува при повторливото пребројување на вежбите: *„Тајлер правеше сто и осумдесет и девет стомачни вежби. Сто деведесет и девет. Двеста.“.(48)*

Текстот е обременет со симболиката на повторување на клучни зборови кои упатуваат на создавање на нов систем од вредности, потоа, на создавање верзии на Бога, почнувајќи од таткото, и водат до спознанието дека очекувањата треба да бидат врзани за почетокот на *нова духовна војна.* Почетоците се, всушност, реакција на постоечката културолошка матрица, потоа таа се метаморфозира и се преформулира со уништување на историјата и со создавање на нови легенди. Легендите се оние делови од текстот кои говорат за односот помеѓу световите,

додека пак наративните стратегии што се користат при нивното создавање се израз на примена на проникливо и сложено структурирано писмо.

Во улога на посредник при претставувањето на настаните, Џек докажува дека *посредувањето,* а со тоа и претставувањето е најзначајната точка, поаѓалиште на авторот во обликувањето на сите аспекти на граѓата со која работи во текот на раскажувањето. Тоа е клучното обележје кое го диктира начинот на претставување во овој роман. Од тука концепцијата за раскажувачки текст, чие објаснување почнува со категоријата на посредувањето или со начинот на кој доаѓа до нејзино проблематизирање се чини соодветна на роман од типот на *Боречки клуб.* Токму *раскажувачката ситуација,* во овој роман станува „конкретен израз“ на специфичностите на посредувањето, односно на пренесувањето на приказната до читателот. Раскажувачката ситуација во романот се развива низ множество од минијатурни ситуации согласно функционирањето на свеста на нараторот и неговото освестување на тие ситуации. Таквиот однос јасно упатува на методолошката ориентација врзана за текстот или за композицијата, бидејќи на преден план се поставува прашањето за динамичната перцепција на настаните остварена преку свеста на раскажувачот и за читателовиот начин на рецепција на текстот, што е интерес тесно поврзан со феноменологијата.

Раскажувањето во вистинска смисла на зборот во *Боречки клуб* е дефрагментирано и со посредство на раскажувачот се раслојува од една позиција во неколку разгранати позиции. Платоновото и Аристотеловото објаснување на „начините“ на презентација, застапено и во расправите на Жерар Женет, но и во традиционалната Квинтилијанова реторика која говори за постапките на презенатација означени како „опширно сликање“ и „извештај“ . упатуваат на раскажувачот кој во конкретниов роман навидум поседува максимум привилегии или знаења. Тоа значи дека самиот почеток упатува на примена на постапки на сезнаечко раскажување или на аукторијален тип на роман кој е во голема мерка проблематизиран со вклучувањето на ликот Тајлер Дарден. Реализмот и суровоста на ситуациите се претставуваат на модерен начин, со користење на сугестивни интервенции од типот на ослободени повторување на некој искажан став со што намерно се навлегува во некој вид текстуална редундантност на текстот.

Иако Џек се јавува во улога на раскажувач кој е авторитетно надредена инстанција, па, со оглед на тоа, тој го води читателот низ дејството на романот, вистинскиот авторитет по однос на претставеното дејство е Тајлер Дарден. Дисоцијативното пореметување на личноста на Џек води кон престројување на текстот создвајќи од него комплекс на она што, Бертран Расел го нарекува, начин да се открие што е западната филозофија на патот на на кој нема мудрост, нема филозофирање. (Расел 2007) На начин кој претставува пореметување на правецот на западната мисла се добива впечаток дека авторот инсистира на промоција на други вредности, или, би рекле, инсистира на анти вредности. Појавата на парот Џек – Дарден и начинот на кој ја третираат историјата се изразува преку следново мислење: *„Во секој од сто деведесет и едниот кат под нас, вселенските мајмуни во Пакосниот комитет на Проектот оскатување поздивуваат, и го уништуваат секое делче од историјата.(6).* Во суштина станува збор за психичкиот живот во кој минатото *може* да биде зачувано, односно не мора *по секоја цена* истото да биде уништено. (Фројд 1996) Во романот *Боречки клуб* се добива впечаток дека она што е старо, во психата може да биде избришано или истрошено и ниту едно дејство не може повторно да го создаде или да го оживее. Зачувувањето на минатото е поврзано со одредени услови во случајов со соочувањето со докторот, како обид да се спои *здрав* со *природен сон* кој никако не може да се досегне и да се *отспие.* Авторитетот претставен преку докторот е замена за аворитетот на таткото кој во крајна линија е замена за Бог. Во една реченица од романот се вели *„Она што треба да го сфатиш е дека твојот татко бил модел за Господ. (123)*

Таа *голема духовна борба* која лично почнува во ординацијата на докторот во филмот направен со адаптација на романот е луцидно прикажана со „пре-минувањето” на Тајлер на сцената. Од друга страна пак, се прави алузија на *културата* која обезличува: *Никој не е повеќе ни бел ни црн ни богат како што треба. Сите се залагаме за исто. Поединечно, сме ветер и магла. (117)* Целиот овој копмплекс од аспекти на рефлексијата и идентификацијата, па дури и само-идентификацијата упатува на историскиот контекст на определување на критериумите за вистина и вредност. Нема таков критериум кој претставува гаранција за која било идентификација, од погледот насочен кон огледалото до

сликата којашто, пак, од огледалото се враќа во окото можеме да дојдеме до сознанија за идентитетот. Огледалото за Џек и Тајлер има својство да ги прави фигурите двојни, нешто како циркуско огледало кое го удвојува ликот.

Користејќи се со Лакан, психоаналитичарот го доведува субјектот да се погледне себе си како во огледало. Доволно е стадиумот на огледало да се сфати *како поистоветување* и нејзината нејзината предодреденост во тој фазен дел од развојот наречена *имаго.*(Lakan 1983) Таа фаза кај Џек е деформирана, сликата е разбиена, фрагментарна, а перцепцијата низ неговата призма е двосмислена. Во *Боречки клуб* не се случува радосно усвојување на сопствената слика. Ослободени од протоколите на идентификација, ликовите креираат протокол на луѓе поврзани со иста идеја, со потреба за идентификација, бидејќи тие го имаат изгубено личниот идентитет наспроти оној на групата. Оттаму произлегува губењето на личните имиња во финалниот проект на Тајлер Дарден. Имињата постојат само после смртта, но, и тогаш е возможно поистоветување, особено, кога одеднаш секој мртовец станува Роберт Палсон. Догмите кои потекнуваа од Тајлер создаваат слика за Западот која е саркастична и луцидна. Во својство на анти-херој и анархичен гениј тој ги преформулира односите помеѓу луѓето и светот.

Ако се повикаме на студијата на Бахтин *Авторот и јунакот во естетската активност* би можеле да се приближиме до архитектурата на светот создадена во рамки на романот *Боречки клуб.* Својствата на Џек се испреплетени со оние на Тајлер, така тие создаваат релација во која доаѓаат до израз контрадикторните идеи за светот. Ако, според традиционалните цивилизациски наследства на поимање на светот, телото оживува преку душата, тогаш и душата не може да биде прифатена надвор од вредностите кои ги манифестира или застапува и покрај посебноста на карактерот, типот, ставот и сл. Во немоќта да ја систематизира свјата позиција на поимање на светот, Џек во романот создава свој индивидуален и необјективен систем на вредности, додека пак во филмската верзија на адаптација на романот завршува трагично.

2.2.2 ПОСТАПКА И САМОПРЕСМЕТКА-ИСПОВЕД

Задоволствата на патувањето се каде и да одам, живот во минијатури.
*(*Чак Палахнук, *Боречки клуб, 22)*[4]

Човекот, поаѓајќи од себе активно се ориентира во светот. Неговиот свесен живот во секој негов момент е постапка: постапка преку чин, збор, мисла, чувство. Сепак јунакот самиот себеси не се изразува само преку постапката, тој преку неа упатува на предметно/ смисловна ориентација од значењата кои ги смета за вредносно оправдани, меѓутоа тие никогаш не се нешто одредено, дефинирано и завршено, тие постојано се менуваат како впрочем и неговите перцепции врз светот и неговите ставови. Во активниот дел од дејствувањата, односно кога е во прашање постапката секогаш недостасува моментот на **саморефлексија** на личноста која постапува, а со тоа и определувањето на објективната слика за контекстот на дејствување. Објективната слика за контекстот во *Боречки клуб* е релативизирана поради амбивалентанта природа на јунакот кој на двосмислен и често противречен начин се однесува во тој свет. Аспектите кои се однесуваат на практичните цели, социјалните, политичките вредности, спознајни значења, естетските вредности (постапката на уметничкото создавање или рецепција) и моралната определба (особено во светот на закоренетите вредности и при непосредниот однос кон доброто и злото) контекстуализирани во еден западен свет се прекршуваат во романот *Боречки клуб* на најрадикален и често, суров начин.

Се поставува прашањето дали јунакот го допира дното и дали преку тоа го наоѓа своето *излез* од светот на закостенетите клишеа за вредно, добро и убаво. Џек тоа искушение, односно искуство, го изразува повикувајќи се на зборовите на Тајлер:

Тајлер ми вели дека јас сум многу далеку од допирањето на дното. И ако не паднам до крај, ми нема спас. На Исус му успеало со неговоно распнување. Не е

[4] *The charm of traveling is everywher I go, tiny life (28)*
Шармот на патувањето каде и да одам е, ситен живот(20)

само да ги баталиш парите и сопственоста и знаењето. Не се работи за пауза за викенд. Треба да фатам џаде од самоподобрувањето, и да фаќам џаде кон пропаста. Веќе не можам да играм на сигурно.(58)

Вклучувањето на симболичната релација со ликот на Исус во горенаведениот фрагмент е одлика на мислата која функционира на морален план во духот на западната христијанска етика. Од друга страна пак, ликот на Џек отсликан во минијатури и прифатен во една компримирана верзија се открива како модел на постојано пресметување со зададените клишеа.

Тој, сепак, постојано е во ситуација на рефлектирање на своите чинови, а потоа и кон нивно насочување и осмислување. Токму поради немоќта Џек да ја насочи својата свест, односно перспектива кон организирање на сопствените постаки тој е анти-јунак. По критичниот миг - средбата со докторот - ги поставува прашањата: зошто, заради што, како, правилно или не правилно, тој сепак отворено се соочува со отвореноста на проблемот на идентификација, бидејќи прашува: Кој сум јас?, Што сум јас?, Каков сум јас?. Мотивацијата за постапките е нејасна во споредба со одредените личности кои постапуваат согласно позицијата која ја заземаат во светот.

Непостоењето на определба на личноста („јас сум онаков каков што сум“) во поглед на мотивираноста на постапките е основа за поттикнување на сомнеж кој доаѓа до израз онаму каде што е проблематичен културниот идентитет. Во романот *Боречки клуб* е претставена суштествената деформација на изворната Западна мисла. Свеста на Џек е разбиена, а постапките и неговите мисли не се определени од неа. Затоа и неговата точка на гледање не е постојана. Дефинициите за самиот себеси, а и мотивацијата поврзана со наивната желба да се промени светот, водат кон сознанието дека станува збор за потреба за само-менување. Фаталноста на цела ситуација се состои во тоа што идентитетот на себството во целокупната разбиеност не може да се интегрира, а со тоа се доведува во прашање и претставува проблем спознанието за постоењето и неговата реалност во зададените околности.

Ако се направи споредба помеѓу чинот на спознавање и обликување на слика за светот и уметничко творештво, тогаш се доаѓа до сознание дека во овој роман, авторот се труди да ја изрази својата индивидуалност преку

индивидуалноста на ликот, таа индивидуалност не му е дадена како одредница туку е чин на постојано обликување и разобличување.

Со оделувањето на постапките на јунакот се налага потреба постапката да се одреди со цел и средство, а при тоа да се објасни и идејата на нејзиниот носител-јунакот. Самата постапка говори за оној кој постапува, но, и за неговата предметна околина, токму врз основа на околината се поттикнува дејствувањето на јунакот. Со тоа, постапката добива етичка одредница, а јунакот етичка одговорност. Рефлексиите околу изведените постапки не го осветлуваат авторот, тие се повеќе иманентна критика на постапките и критика која е интегрирана во романот. Покајувањето на Џек од психолошкиот план се пренесува и на творечкиот, формален план (покајување, самоосуда) на организација на романот, акцентот е ставен врз внатрешниот живот низ чија призма ги определуваме неговите вредносни начела. На крај, вредносното гледање на Џек се состои во пронаоѓање на симулакруми на Бога во психијаторот, загубениот татко, во авторитетот. Таквиот трансфер на улогите е карактерисичен за учењето на З. Фројд, а во исто време е потврда за Фаустовскиот мотив на „трансфер на вредностите преку себството“ заеднички за секој од нас.

Функционално место во романот има чинот на самопресметка-исповед кој е суштински *конститутивниот момент* и се однесува на *самообјективизација* постигната во *Боречки клуб* преку соочувањето со смртта. Иако *јас* на главниот лик во романот е нестабилно, сепак тоа се јавува како организирано начело на изразување.

Во самопресметката - исповед влегува она што јунакот може да го каже самиот за себеси, морално е определен од свеста која постапува, не излегува надвор од нејзините начелни граници, ги исклучува сите моменти кои се поврзани со одлуките на свеста. Јунакот/анти-јунакот на Чак Палахнук не само што ги исклучува сите моменти кои би биле во сооднос со неговата сопствена свест, туку ја исклучува и самата свест. Во својата самопресметка-исповед, свеста се поставува негативно по однос на она што се случило, се бори со чистотата на самосвеста, со чистотата на јунаковиот однос кон самиот себеси. Како регулатор на тој однос во романот *Боречки клуб* се јавува ликот на Марла, таа го антиципира женското

начело, таа е конфликтниот партнер на Џек. Естетскиот пристап и оправдувањето на другиот длабоко го проникнува нејзиниот вредносниот систем, но, и вредносниот ситем на Џек. Тој минува низ процесот на преиспитување на себеси преку еден вид самопресметка-исповед, ги надминува сите моменти на оправдување и оцена кои се присутни во свеста на другите луѓе. Токму низ тој процес минува Џек, а на патот кон таа граница се јавува Марла, таа е онаа која пресудува, таа е потребна за да се разорат можните влијанија на само-оценувањето, а потоа и преку самоуништување Џек да се ослободи од здобиеното чувство на вина.

Таа борба со прифатените вредности од страна на другиот на свој начин го истакнува проблемот на обликувањето на нешто што е определено како исповед со самопресметката со себеси. Романот *Боречки клуб* оперира со фаталноста на крајниот исход произлезен од соочувањето со други аспекти на битието кое опстојува во еден ист идентитет, во едно исто себство. Неизбежниот конфликт се проектира врз формата на романот, меѓутоа и врз самото јазично изразување на ликовите. Во множеството од реплики на ликовите изобилува суровоста на изразот соодветна на суровоста на прекршените вредносни убедувања поврзани со животот. Формата на самопресметување и исповед начелно не може да биде заокружена, бидејќи во неа нема завршени моменти, тие сите се подложени на постојани преиспитувања во свеста кој трескавично се анализира. Во свеста на Џек доминира насоченоста кон самоиспитување кое би довело до чиста совест, ова е очигледно изразено во следнава реплика: *"Посвети се на мигот" вели Тајлер. "Сапун и човечка жртва одат рака под рака" (63).*

Меѓутоа за каков вид самоиспитување и пресметка со себеси станува збор во романот?! Ликот вели: *Можеби самоподрубувањето не е одговор.....Можеби самоуништувањето е одговорот. (40)* Спознавањето на подоброто од она што до тогаш е остварено не оди преку познатите традиционални методи, туку со пресвртување на нештата , преку нивните спротивставени аспекти. Таквата вкрстена ситуација на соочување на јунакот со самиот себеси, позицијата на неговото преиспитување на одговорноста на свеста доведува до прифаќањето на говорот за себе како незавршена композиција, како отворена структура која

постојано го враќа говорењето за себе и не го завршува, а животот, паралелно со динамичниот говор на самоиспитување е поврзан со отвореното бесконечно постоење. Бесконечното постоење, Џек го прифаќа со создавање лажен рај определен од настанот *Боречки клуб.*

Тоа уште еднаш докажува дека самоанализата е чин на актуелно неразбирање со самите себе си, минување низ себе и својата внатрешност кое не донесува резултати. Таа подразбира доследно совладување на противречносните помеѓу вредностите кои се застапуваат. Меѓутоа, конфликтот е постојано жив и активен, тој никогаш не завршува со разрешување. Вредностите со сите нивни противречности постојат во составот на културата, а резултатот , често може да биде обележан и со црвената боја.

Другата страна во чинот на самопресметаката/ исповедта се одигрува на религиски план. Тука е вклучен и т.н. ч*ист подарок* кој Џек го добива од групите за психолошка помош. Осаменичката самопреметка не доведува до резултат. Онолку колку што еден аспект станува поблизок и јасен, толку другиот се оддалечува и се замаглува. Во апсолутна празнина на духот кој одвај може да ги уочи вредностите изразувањето станува отежнато, а покрај него, и свеста станува немоќна. Надополнување на вредносна празнина која загосподарува со духот е симболички вклучената слика на белата докторска соба на крајот на романот. Конечната сцена упатува на тоа дека јунакот не е сам во својата самопресметка, може постојано да се повикува на другиот, на Тајлер, но и на Марла која постојано упатува кон тоа дека треба да се биде подобар. Таа е оној набљудувач кој ќе биде обележан со зборовите: „*Спектаторке ниедна.*“*(16)* и која постојано го наметнува принципот на перцепција на другите поврзана со целта да се разберат и да се прифатат онакви какви што се.

2.2.3 ОЧИТЕ НА ФИЛМОТ

Од несоницата го насетуваме правецот по кој треба да тргнеме, зрак на вистината за која вреди да се живее. А несониците низ кои не́ водат книгите понекогаш се граничат со вистински просветлувања.

(Дурацовски 2001, 47)

With isomnia, nothing's real. Everything is far away. Everything is a copy, of a copy, of a copy.

(3)

Несоницата, како што е кажано и преку адпатацијата на романот *Боречки клуб* во сценарио, па во филм, е надмината ако му се предадеме на судирот во физичка смисла, на тепањето, најчесто врзано за машкоста и машката перцепција на свет. Тепањето се граничи со просветлување, а филмот на Дејвид Финчер тоа го прикажува преку сцените кои дејството го развиваат на моменти циклично, а на моменти паралелно.

Преплетувањето на книжевноста и филмот на еден специфичен начин е протолкувана од Бела Балаж кој вели дека од *видливиот дух* настанал книшкиот дух, а од *визуелната култура*, културата на поимите. Оној кој не го користи вербалниот медиум може да биде исполнет со случувања кои може да ги соопшти преку сликата. Тоа потврдува дека *сликата претставувајќи говори*, можеби повеќе и помоќно отколку што тоа можат да го сторат зборовите кои објаснуваат. Духот кој се појавува на лицето на Џек во неговите гранични ситуации кога останува без зборови е видлив, со облик.

Изразната површина ограничена е на лицето. Меѓутоа, во *Боречки клуб*, паралелно со улогата на лицето се наметнува торзото/телото кое може да се смета за изразен инструмент на кодовите на културата. Со тоа се постигнува значаен стратегиски ефект кој се обидува на културата да и даде нов правец и нијанса определена од можностите на филмскиот медиум. Идејата на *Боречки клуб* е да го

негира целиот познат културен кодекс. Создавањето нов кодекс се огледува во создавањето група луѓе кои реално живеаат, според светот на Чах Палахнук.

Културата сфатена како систем од знаци изразени со зборови, тонови, гестови или слики, во конкретниов случај низ адаптацијата на романот во филм се обидува да му даде предност на богатиот јазик на сликата која се прифаќа како специфично визуелно отелотворување на душата. Со тоа што човекот станува видлив, видливи стануваат и неговите *изразни движења,* односно неговото говорење е продолжено развиено со јазикот на телото во движење.

Во движењата во филмот *Боречки клуб* препознаваме гестови на Европјанин кој е суптилно дефиниран низ призма на неговата традиција и култура. Неговото телото е претставено како изразно средство на неговата душа. Како првобитно средство за ориентација со кое човекот ја открива својата позиција во просторот, телото е претставено како прв праг на спознание.

Филмот е специфичен културен продукт на културата на Западот и користи разбирлив, глобален јазик на културата на светот. Посебен проблем е прашањето дали тој јазик ги спојува или разделува луѓето, за што во конкретнава анализа нема да дискутираме. Сепак, ќе упатиме на медиумот на филмот како можност која е активна во сите современи култури за изразување на одликите на заедниците кои ги создаваат тие култури. Така, говорејќи за филмот може да си дозволиме да говориме за инструмент кој дозволува вкрстување на разликите и на сличностите на културите на многу едноставен начин. Филмот во кругот на своите специфичности ги има снимањето како постапка на негова реализација, прецизните кадрови, крупниот план, променливиот агол на снимање и монтажата.

Поаѓајќи од идентификационите одлики на филмот може да се говори за ритамот на адаптираната верзија на романот *Боречки клуб.* Издвојувањето на аголот на снимање, односно **точката на гледање низ призма на филмот** го потенцира фактотот дека нештата набљудувани од различни гледни точки можат да бидат сосема различни. Тој феномен јасно се оцртува во спојувањето на гледната точка на Џек со онаа на неговиот двојник Тајлер. Во крајот на филмот се постигнува особен ефект токму со помош на вкрстувањето на гледните точки на

ликовите кои посредно ги обликуваат одразите на другиот, оној кој стои наспроти. Со помош на таквата техника филмот не репродуцира, туку моќно креира.

Монтажата претставува специфичен дел од конструкцијата на смислата во филмот на Д. Финчер. Имајќи ја предвид работата на Тајлер како човек кој пушта филмови и во нив вметнува „сопствени' елементи, монтажата во филмот *Боречки клуб* остварува специфични ефекти поврзани со културата на транформации, со нејзиното преминување од анти-култура во една нова култура. Со тоа се добива претстава за една *подвижна архитектура* продуцирана со посредство на филмските слики во кои динамиката на различните гледни точки го одредува културното богатсво на уметничкото остварување.

Со филмот, се чини дека уметноста се подредува на можноста за прикажување низ променливи точки на гледање. *Боречки клуб* ни претставува **свет** кој дотогаш не бил прикажан на оној начин на кој е истиот согледан низ очите на една специфична, растроена личност. Со оглед на тоа филмот се определува како „говор на животот изживеан преку *копии*".

Jack(v.o.)

…Everithing is a copy, of a copy, of a copy.(Се е копија, од копија, од копија копија).

(Other people make copies, all with Starbucks, sipping/Другите прават копии, пиејќи кафе од Старбакс).

(3)

Боречки клуб не е филм кој претставува поинаков свет, туку филм кој тоа го прави на еден поинаков начин, избирајќи специфични агли и перцепции за негово обликување.

Животот како копија и животот во минијатури- тоа се двете димензии на содавање на еден десакрализиран микрокосмос низ призмата на уметничкото дело. Од едната страна стојат минијатурите од Истокот на Орхан Памук, од другата страна разбиениот универзум на доживувања на копии како мини-делови од Западот на Чак Палахнук.

2.2.4 МАГИЧНАТА ИЛУЗИЈА

Магијата на филмот произлегува од хемијата која лежи во основата на создавањето на филмот, а, која е подеднакво присутна и при создвањето смртоносни средства за унишување на урбаната култура. Тој дијаметрално спротивен однос кон хемијата како алузија за создавање на едно уметничко дело на еден драматичен начин е тематизирана во студијата *Сјајот и бедата на филмот* од Бранко Белан.

Филмот *Боречки клуб* го ре-дефинира терминот човештво врзувајќи го за луѓето од типот на Тајлер кои имаат доблест и способност да ја користат *волшебнта кутија* на камерата во доменот кој за нив станува ноќна професија. Ре-дефинирањето оди преку односот кон историјата кој е деструктивен од едната страна, а исполнет со ново осмислување на светот, од другата.

Делото на Орхан Памик низ разработката на минијатурите создава алузија на филм, додека пак *Боречки клуб* го поседува истото тежнение да понуди множество од минијатури само со менување на техничките чинители или со ставање на тие минијатури во движење со цел да го привика гледачот да учествува во тој создаден живот низ движењето. Наративното претставување на секоја фаза создава минијатурна композиција која го вклучува животот и настаните кои се во тек. Проекцијата на оживеаните слики освен што се случува пред гледачот се случува и внатре во филмот.

Идејата за прикажување дијаболични фигури во движење во филмот *Боречки клуб* прави филм за движењето воопшто. Слично на волшебник, Тајлер си игра со светлото и сенката. И самиот сенка на главниот лик Џек, тој говори преку неговиот глас и преку неговата изместена перцепција. Тајлер „изведува претстави“, а негови помошници се мажите од боречкиот клуб и проектот на оскатувањето. Апокалтипитичните термини се во функција на обезличувањето и изведбата на чуда на новата историја, спротивни на она што е дотогаш познато и историски прифатено. Пред очите на Џек се појавува пандемониум од луѓе во кои ја губи вербата, а покрај нив се одделува Марла, ликот кој Џек го доживува во тесна корелација со себе самиот, како граничен на себеси. Таа непосредно му ја открива

неговата извртена перцепција, и, воедно сударот кој лежи во основата на неговиот душевен пекол и рај.

Во крајна линија Чах Палахнук, со крајот на книгата го наметнува хаосот како потребен при создавањето вредности и при ре-конструкција на светот. Филмот, пак, наметнува една слика која може да се чита како симбол на контрастот помеѓу пронаоѓањето на себството и својата позиција и нејзиното менување. Гледната точка на Џек и Марла за прв пат на крајот на филмот се вкрстува и станува зедничка гледна точка со цел да ја посведочи безвредноста на историјата, односно на културата. Иако осведочува уништување, таа содржи и минимален романтичарски потенцијал, кој го покренува прашањето за доживувањата и емоциите во контекс кој не поседува чувственост, но поседува потреба за блискост.

Доказ дека уметноста на светлината и сенките преоѓа во рацете на физичарот или хемичарот е луцидно поврзана со Тајлер кој создава историја вкрстувајќи ги светлината и сенките. Илузионист на мракот, Тајлер од *Боречки клуб* прави филм на мракот.

2.2.5 ЗА ФИЛМОТ НА МРАКОТ

Никогаш на ја видов денски-изгледаше како да живееме само ноќе. Она што остануваше од денот исчезнуваше како чад од кутија цигари.

(Џеф Бејли, *Out of the Past*,1947)

Коренот на *Боречки клуб* лежи во американскиот криминалистички филм кој опфаќа разновидни и често испреплетени жанрови (гангстерски филм, мистерија, трилер, психолошка мелодрама), но и бројни поджанрови (полициски, детекстивски, затворски филм, филм на грабеж, **боречки филм,** филм за новинарска истрага итн.). Сепак врската со ноар филмот иако не е експлицитна, таа, особено поради улогата на Марла,се чини активна.[5] Присуството на нејзината фигура е основа за прифаќањето на филмот *Боречки клуб* како „филм за жена.“ Со

[5] *Спектаторке ниедна* (16)
You big tourist. (24)

инкорпорирањето на женскот поглед се проблематизира западното доживување на жената. Концептот на fame fatale го доведува Џек до преиспитување, а потоа и до реализација на неговата хумана димензија, на неговата суштина која поради долгото негирање, на крајот станува тегобно прифатлива.

Филмот *Боречки клуб* како наративна структура носи една филозофска перцепција. Со забелешките на Тајлер тој станува ироничен, песимистичен и критички ориентиран спрема воспоставените општествени концепти. Под маската на борбата и правилата во неа, Дејвид Финчер ја развива иницијативата за една нова поетика на филмот. На моменти, филмот кој е определен како филм за американската анксиозност, слично на *црниот филм*, тој изобилува со тегобна атмосфера. Тој не само што го одразува расположението на американското општество, туку во него, метафорично, како во црна празнина, западната култура ги истура своите аномалии, создавајќи од филмот траен и делотворен извор на катарза.

Иако како и наор филмовите, *Боречки клуб* не формира посебен жанр тој поседува сликовитост, voice-over раскажување(гласот на ликот, во случајов Џек, го насочува и го води филмското дејство) и чести флешбекови во наративната структура го менуваат клушето во пристапот кој е карактеристичен за овој тип филмови. Филмот на Дејвид Финчер поседува посебна формална конструкција која ја препознаваме во мотивите. Тој делува како иманентна, творечка критика против стегите и исклучивоста на холивудската продукција . Иако во филмот се појавува и актер од типот на Бред Пит, тој, сепак отсапува од холивудскиот стереотип и поседува сопствена естетика, која ги надминува границите на какво и да е жанровско ограничување.

Сепак, присутноста на мотивите на ноар филмот во филмот *Боречки клуб* се огледува и во култните реплики:

Секогаш ги повредуваме оние што ги сакаме(ноар-реплика)

JACK(V.O.) (The old saying how you always hurt the one you love, well, it works both ways)./Старата поговорка дека ги повредубаме они што ги сакаме,ена, функционира во двете насоки

Естетиката на болката преточена преку доживувањето на главниот лик создава топос во кој имаме материјализација токму на болката.

Во контекст на менувањето на перцепцијата, гледните точки ги наведуваме следните реплики:

Одеднаш ме опфати чувство дека се ќе пропадне. Звучи лудо, Кис, но вистина е, затоа помогни ми. Не можев да си ги слушнам сопствените чекори. Тоа беше чекорење на мртов човек.

(Double Indemnity, 1944)

JACK

…

But first have to give up. First, you have to know, with no fear, know that someday you <u>are going to die.</u>Until you know that, you are useless.

……..

TYLER

It's only after we lost everything that we are free to do anything./

Но прво мораш да се предадеш. Прво, мораш да знаеш, без страв дека еден ден ќе умреш. Се додека не го научиш тоа си бескорисен

.....

Само кога ќе изгубиме се слободни сме да правиме се

Појавата на Тајлер, со глас на учител, презентира своевидна вистина за негирање на вредностите на културата. Заради тоа што Тајлер за Џек претставува дел од неговата личност, односно, тоа е релација која може да се означи како релација меѓу ученик и учител, тој најчесто се претставува преку односот кон себеси самиот, меѓутоа тој однос во случајов е крајно драматичен и трагичен.

Соочувањето со смртта и конечната ситуација сфатена како гранична ситуација на животот го наведува Џек кон демаскирање на својот однос кон културата во која живее, исто како и неа самата.

Со оглед на тоа што *Боречки клуб* е филм кој поседува сопствен, специфичен стил, тој го трансформира „мрачното огледало," кое ја симболизира перцепцијата

на Џек во мултиперспективен пристап произлезен од поврзаноста со перцепциите на ликот на Тајлер.

2.2.6 ЛИКОВИ-ОСНОВИ НА СЦЕНАРИОТО

Едвард Нортон со своето лице кое одразува борба меѓутоа немо присутна во него самиот е совршен избор за филмот *Боречки клуб*. Скриените изрази на преспитување и разобличувањето на неговата маска се надополнува со присуството на Бред Пит во улогата на Тајлер. Парот Нортон/Пит надоплнет со Хелена Бонам Картер докажува дека сценариото засновано на ликови не ги опишува ликовите како статични, туку како фигури во динамички процес кои се во постојано преиспитување на вредностите. Тоа е изведено во духот на Бахтиновото поставување на концепцијата за *карневалското*. Бахтиновото поимање на карневализацијата ја опишува состојбата на движење, постојаната трансформација во која препознаваме дека ликот е создаден од многу гласови, секој има своја историја, потреба, вкус, ограничување, радост и ритам. Ликот неминовно ги антиципира аспектите развивани во психолошките, но, и психоаналитичките теории.

Источните методи на дисциплинирање вметнати во контекстот на наративната структура на *Боречки клуб* го надополнуваат ликот и го претставуваат од поинаква позиција. Демистифицирањето на методите ја обединува групата во луѓе-борачи кои немаат име, односно нивниот идентитет е избришан.

Сценариото на филмот *Боречки клуб* е во голема мерка нетипично структурирано, тоа го прифаќа ризикот токму затоа што е изградено врз ликовите, а не врз дејството. Џек е лик кој ја изразува динамиката, со промената на перцепцијата и играта на сигурно, тој се свртува кон ризикот, со тоа започнува неговото преиспитување на внатрешноста и психичкиот живот. Наместо да гледа кон надворешноста, кон структрите кои ги презентираат туѓите вредности, тој потонува во својата внатрешност и се доближува до преминувањето на границата на животот.

Дејвид Финчер докажува дека филмот се уште има што да каже. Наспроти изјавата на Дејвид Томсон кој јасно го искажува својот страв дека американските филмови не се достојни на уметноста, туку само и се доближале доволно блиску, доволно прагматично за да ги привлечат сите оние кои биле заинтересирани за комуникација која може да допре секого (Хортон 2004), Финчер говори за отсуството на комуникација во културата и за последиците од тоа, на тој начин создава уметност.

Сценариото засновано врз ликовите е отворено кон искористување на нивниот потенцијал и нивната емотивната сила. Џек е ликот кој се соочува со тежок и противречен морален избор кој провоцира однос кој е во релација со насилството. Во однос на оваа димензија на општеството во кое живее, тој ја поттикнува идејата за проблематизирање на насилството и за неговата современа проценка, особено за морална сложеност и чинот на неговото просудување. Ставот кон доброто и злото е потврда на Аристотеловите зборови кои упатуваат на особеностите на човечкиот карактер кои се потикнати од разликите во сафаќањето на доброто и злото. Вкрстувањето на различните проценки од страна на ликовите создава можност за развој и нивно продлабочување. Тајлер, иако, е составен дел од комплексната анализа на Џек функционира како самостоен лик. Неговата суштина и неговите искуства остануваат недофатни. Постои јаз во неговата перцепција и способноста за длабоко сфаќање на човековата природа, со тоа, тој во себе ја носи способноста поврзана со потребата наменета за другите, но и потребата да убива и да применува насилство. Како неразбирлив дел од ликот на Џек, Тајлер од Џек прави двојно определен и амбигвитетен човек. Одделувањето на нијансите на длабочината на значењата остава простор за соочување со лик кој е моќен да претставува столб на сценариото.

Истакнувањето на ликовите на го намалува значењето на изградената наративна структура. Ни еден лик не е доволно добро играден, без одредена точка на гледање која произлегува од нарацијата, структурата на приказната и чувството за простор. Нарацијата во романот/филмот *Боречки клуб* со кратките зборовни упади, кореспондира на вербален план со визуелната димензија на филмот кој изобилува со резови.

2.2.7 НАРАЦИЈА И СТРУКТУРА

Филмот би морал да има почеток, средина и
крај, иако не задолжително по тој редослед.
Жан-Лик Годар

Одговарајќи на најдлабоките потреби на човекот нарацијата докажува дека тој е суштество кое исконски е определено со потребата да раскажува приказни. Идејата за раскажување, односно за плетење/соединување на елементите во една целина, ни помага да го сфатиме романот како полифонија од гласови, како текстура која во себе обединува множество од суштински карактеристики. Слично на Јекуана Индијанците кои ја победуваат смртта со плетење, авторот на романот *Боречки клуб* го надминува ограничувањето на времето и просторот упатувајќи на насилството. Тој ја допира длабоката суштина спојувајќи ги во сценариото спротивностите кои можат да бидат одредени како култура и природа, јадливи и отровно, постоење и непостоење, видливо и невидливо. Тајлер во улога на модерен шаман „танцува“ за да ја победи смрта. Оттаму:

JACK(V.O.)

Every evening I died, and every evening I was born again.Resurected./Секоја вечер умирав, и, секоја вечер повторно се раѓав. Воскреснував.

(8)

Симболиката на ноќта и смртта е поврзана со целта за исполнување на имагинативната нарација во филмот *Боречки клуб*. Таа е потврда на Кермодовите зборови дека нарацијата, иако звучи парадоксално, содржи темнина која зрачи, а во исто време содржи и тајна. Со цел делумно да се проникне во тајната на романот/филмот *Боречки клуб* потребно е да се погледнат сите „занаети“ на Тајлер кој моќно обезбедува пресвртување на принципот на нарацијата, имено, тој помага за обликување на структура во која наместо ликот да се обликува од приказаната, приказната се обликува од ликот.

На прашањето *Дали со киното има однос на љубов-омраза?* (Cinque minuti con Chuck Palahniuk” *Gioia* (06.09.2008): 73) Палахнук одговора дека

кинематографијта е голем непријател, таа е доминантна форма на нарација, а тој сепак за своја мисија го избира подржувањето на книгите. Интеграцијата на *trash* и *pop* во неговото дело ја презентираат културата како маѓепсан круг. Во неа, како кога станува збор за храната се тежнее кон сецкање на ситни парчиња и џвакање големи парчиња, се додека не исчезнат. Според него, Америка има премногу табуа. „Западните“ лицемери, објаснува тој, растат со благородни вредности, „добрите“ деца кога ќе ги прекршат правилата и законот стануваат богати. Чак Палахнук докажува дека неговото дело е вплетено во културата на необичен начин, главно со цел да ги преиспитува тие мрачни зони на забранетото и таинственото.

Распадот на “плетката” и нејзино повторно составување се одигрува заедно со прекројувањето на занаетите: на прислужник, на кинооператор...со намера да направи ре-дефиниција на идентитетот и да обликува нова историја, односно култура.

Антиконструктивниот однос на Тајлер кон историјата ја открива поребата за нов систем кој ги руши обележјата на западната култура и тоа преку рушењето на американските „гордости“- вертикалните архитектонски градби. Симбол на конфронтација е започнувањето со изведба на раскршена нарација и перцепција на Џек, а високите згради, израз на западната нишка на моќта создаваат ефективен наративен крај. Тоа е уште еден елемент кој *Боречки клуб* го сместува далеку од холивудската шема на филм кој е претерано стегнат и според клишеа изведен. Тој отстапува од линеарната причинско-последична нарација која, обично, се гради околу главните протагонисти чии постапки се предвидливи.

Следејќи ја мислата на Аристотел нарацијата може да се поврзе со трагедијата и тоа на начин кој, според кој романот/филмот *Боречки клуб* , настојува страдањето да го представи како резултат на останатите дејствувања.

Во однос на наративната структура *Боречки клуб* во исто време е и кружна приказна, приказна во приказна со најмалку две различни точки на гледање. Филмот завршува на она место каде што започнал, меѓутоа со една голема разлика- во меѓувреме се открива целата приказна, така што крајот и почетокот се слични, но не се исти. И на почетокот и на крајот од филмот гледаме човек кој држи пишол во сопствената уста. Во склопот на приказната се наоѓа главната приказна која

овозможува дистанца по однос на таа слика. Поради присуството на повеќе точки на гледање, се прави соочување со повеќе заплети кои не секогаш се линеарни, туку се разгрануваат, имаат различен ритам и обем.

Крајот на филмот/романт *Боречки клуб* е синтеза на две контрадикторни слики: два лика кои се прегрнуваат и слика на осаменост. Токму проблемот на осамеността се врзува, можеби, стереотипно за определбата на одликите/идентитетот на западниот човек. Отука потребата за другиот, човекот го бара последното прибежиште и човековата топлина / групите за поддршка на болните од рак.

Џек и Марла држејќи се за раце во ист момент се набљудувачи и учесници во големото уништување. Тие за првпат сочинуваат заедница која го посведочува создавањето на еден нов свет, но тој момент во исто време ја открива нивна голема осмаеност. Паралелно со уништувањето на зградите се случува нивната смрт. Алузијата на смртта во миговите на откривањето на Другиот и откривањето на топлина поради присуството на другиот делува реалистички во обидот да се пресоздаде светот.

Наративната структура во *Боречки клуб* не е изведена според традиционалниот модел на структура создадена од три главни елементи, поради тоа што создадена врз основа на ликовите. Џек е сместен во тек по кој ја поместува својата оска, создава нова оска на идентификување, различна по квалитет од претходната. Комбинациите на наративните елементи го овозможуваа заплетот, конфликтот и конечно расплетот. Слично на иницијациски чин, овие три елемети односно сили непрекинато дејствуваат во мигот кој е дел од кадарот, во кадарот кој е дел од сцената, во сквенцата и помеѓу нив. Нарацијата ги пресоздава ликовите ги разделува на слоеви за да повторно ги обликува, за да на крај добие нешто во исто време и познато и непознато.

Напнатоста помеѓу познатото (повторувањето) и новото (конфликт, пресврт, изненадување) на крајот се претставува како некој вид заклучок, крај кој останува отворен. Меѓутоа во *Боречки клуб* постои и нешто што упатува на текот на животот *понатаму,* при што отворено останува прашањето за текот на *животот?!*

Со крајот, во духот на западното доживување на светот и претставите за него, неговото содавање, крај и повторно создавње, се размислува за нов почеток.

2.3 КОМБИНАЦИЈА НА НАРАТИВНИ ЕЛЕМЕНТИ

2.3.1. КОНСТРУИРАЊЕ ФИЛМСКИ СВЕТ

Затоа умните велат прочитај да чујам што има во него,
додека глупавите велат прочитај да видам што има во него.
(О. Памук 2007 *Се викам Црвено,* 62)

Следејќи го принципот на гласот наспроти погледот Анџела на М. Манчески е многу слична на Памуковата Естер. Анџела е онаа која ја раскажува приказната, таа е нараторот кој го пополнува јазот помеѓу она што било, она што е и тоа што ќе биде. Изградена во функција на приказната, таа ја надополонува специфичната нарација на филмот *Прашина* заснована врз културата која богато ги наметнува слоевите кои палимсестно постојат во филмот.

Според Манчевски, концепцијата за филм е заснована врз проширување на пишувањето. Поврзувањето на креацијата на пишување на сценарио со онаа на создавање на филмот е процес во кои се материјализираат авторовите слики. Апстрахирано како скица, сценариото е нужната причина за филмот, читањето на сценариото како што вели, Манчески е како читање на архитектонски план (Манчевски 2001). Отаму тешкотијата во толкувањето на сценариото кое не може да се осамостои надвор од релацијата со филмот. Адаптацијата на сценариото во филм подразбира негова реализација.

Во случајот на филмот *Прашина,* сценариото ги крши "правилата" на холивудското пишување сценарио. *Прашина* го поседува карневалскиот дух кој Бахтин го поставува како основа на уметничкото. Постапката на карневализација, според него, е најзаслужна за жанровското збогатување и полифонијата на модерната литература, чие пак постоење во сферата на филмот, Манчевски го развива на свој специфичен начин. Втемелена врз субверзивното мешање, хибридизацијата на културите, во случајот на Манчески, карневализацијата го

дестабилизира вредносниот хиерархиски поредок, ги прекодира идеолошките норми и со тоа придонесува за креативна обнова.

Како облик на ракажување, во текстот доминираат нараторите кои си ги менуваат своите улоги, а со тоа ги менуваат и точките на гледање. Преку јазичните досетки Анџела зазема позиција на „судија на светот“, таа е во исто време и луда и умна, наивна и итра. Нејината улога на наратор ја презема Еџ по успешно извршената „иницијација“ на станување *наратор.* Токму тој процес на здобивање моќ да се раскаже приказна преку друг го зачувува *гласот кој може да биде потиснат, занемен.* Лук, Неда и Даскалот ја раскажуваат својата прказна преку гласот на Анџела, додека пак Анџела раскажува со гласот на Еџ. Во тој процес на мешање односно полифонија на гласови, индивидуалноста на секој од нараторите се постигнува со јасно одделените точки на перцепција. М. Манчески со својата индивидаулна, препознатлива перспектива ги обединува аспектите на локалната и универзална култура, а преку својата поетика докажува дека помеѓу нив и не постои голема разлика. Токму преку тоа се чита *вкрстувањето на световите на Истокот и Западот* кои добиваат своја проекција во подрачјето на личниот свет на уметникот.

Имајќи го предвид ставот на Борис Ејхенбаум дека книжевноста е најбогат извор на материјал за филмот, а неопходноста од сценариото е врската на филмот со книжевноста, сценариото на Манчески и крајниот резултат-самиот филм интерферираат создавајќи подлабока основа за разбирање на уметничкиот феномен.

Врската помеѓу книжевноста и филмот има комплексен карактер, таа не е еднонасочна, не е еинствена ниту по својот облик, карактер, ниту по медиумската структура. Таа не се исцрпува целосно ниту со аспектот на интер-медијалност кој ги опфаќа само посебните релации и односи помеѓу двата система на уметнички конвенции, вклучително со феноменот на пренесувањето (Шелева 2003), од еден во друг медиум. Пренесувањето на *Прашина* од хартија на филмско платно се одигрува пред гледачот инспирајќи го да го покрене својот внатрешен говор во дијалог со оној на филмот.

Интерферентните односи кои ги втемелуваат самите *интермедијални проникнувањ,* временската природа на уметничките медиуми, на филмот и книжевноста, придонесува, преземањето на одделните постапки и материјали да се одвива во метафоричка смисла, со особено нагласување на интер-медијалната релација. Филмот, како што е случај и со *Прашина,* презема цитати од целокупната културна стварност. Преземањето е посуптилно, се пресликува во романескниот наративен образец преку *умножувањето на приказните, евоцирањето и внатрешниот монолог, предочувањето на сопствената генеза како тема.* (Pavličić 1987 g.)

Книжевноста во соодносите со филмот најевидентно ја позајмува *монтажата* како постапка на организација на материјалот, поточно како јукстапонирање на хетерогени наративни секвенци. Филмската поетика, а за тоа е доказ и *Прашина,* има одиграно свое влијание врз техниките на реификација својствени за новиот роман: прикажувањето на предметноста сама по себе, на безвременоста или на сегашноста на мигот и објективноста на јазикот. Во тој контекст Брајан Мекхеил, говори за филмскиот пристап во книжевноста, за филмските метафори, кои ги заменуваат јазиците на прозната нарација, за филмскиот речник, за соголувањето на филмските техники. Онтолошката врска помеѓу стварноста и нејзиното текстуално претставуавње во *Прашина* е овозможено преку вкрстувањето на текстот со стварноста, на филмот со стварноста, на филмот и текстот. Со создавањето индивидаулен филмски текст кој има посебен одонос кон времето и просторот, Манчески создава сложена мета-стварност.

Повратното дејство на книжевноста врз филмот се објаснува преку книжевно-научната методологија и епистемолошките аналогии во проучувањето на филмската и книжевната уметност. Феноменот филм разгледуван е низ призмата на повеќе методолошки пристапи, школи и ориентации, почнувајќи од школата на прашките формалисти (Шкловски, Ејхнебаум), чешките структуралисти (Мукаржовски), феноменолозите (Р. Ингарден) па се до структуралистите и семиотичарите (Р.Барт, Ј.Лотман, У. Еко).

Зденко Врдловец ја дефинира филмската наратологија како неоформализација, таа е објаснувана како дел од филмската теорија, како изучување на структурата и значењето на филмските раскажувања. Имајќи ја предвид студија на Жерар Женет за *наративен дискурс,* го имаме во предвид фактот дека воведувањето на терминот наративен дискурс и во подра;јето на филмот, како и кога говориме за книжевноста, води кон подлабоко согледување на филмскиот феномен.

Во *Прашина,* наративниот дискурс се однесува на одделување на одликите на самите дејствија исполнети со настани и начинот на кој истите моќат да бидат раскажани. Настаните во *Прашина* го засегаат прашањето на историјата и односот кон неа. Историјата е вплетена во нарацијата, а филмот со понудата на бројни точки на гледање го збогатува уметничкото доживување. Раскажувањето на приказната на повеќе различни начини ја збогатува целокупната структура. Терминот фокализација применет врз *Прашина* ги открива можностите кои ги нуди тој филм. Надворешната фокализација се применува во секвенците во кои употребата на фотоапаратот во филмот и заземањето точка на гледање односно стојалиште низ објективот на фотоапаратот можат да упатат на неутрално регистрирање на информации.. Внатрешната фокализација е актуелизирана преку гласот - едно од најискористуваните наративни средства кај Манчевски. Преку гласот се раскажуваат верзии на една иста приказна, преку монтажата гласот кореспондира со сликите кои се монтираат нудејќи филм со голем интертекстуален потенцијал. Камерата, во целиот процес е поврзана со зумирањето, особено на јасно одделените наратори.

АНЏЕЛА

Пеки. Ај' да не

ти кршам атер. Дваесет.

ЕКСТ.ТРЛО,ДЕН

И, навистина, повторно:

оние двесте војници кои ги нишанеа Лук и Илајџа...почнуваат

да исчезнуваат.

(214)

Моќта на креација која ја добива нараторот случна е на моќта која ја поседува Бог:

1. Во почетокот
беше Словото, и Словото беше во Бога,
и Бог беше Словото.
(1 Свето евангелие според Јована.1.105)

Поврзувањто на библиските доктрини со оние на раскажувањето во книгата/филмот *Прашина* создава комплекс од заеднички точки на прекршување на културите и ширење на меѓусебни влијанија од Истокот кон Западот, и, обратно. Личните имиња на ликовите позајмени од архаичните, религиозни контексти докажуваат дека мотивите кои се развиваат, во исто време се трансформираат, меѓутоа без исчезнување на *гласот „нараторот", дури и тогаш кога тој не е присутен повеќе.* Исчезнувањето е негирано со постојано активниот однос кон личната и кон општата историја. Личната приказна претставува основа за структурирање на филмската нарација која преку неа се надоврзува на историската структура взаемно отворајќи простор за толкување и идентификување на значењата. Со паралелна монтажа, низ дијалози и доминантни конфликти на одделените зони, Истокот и Западот, во наративната структура која е трета по ред во оваа анализа се доближуваат, а потоа и сосема се вкрстуваат низ потенцијалите кои авторот и режисер М. Манчевски ги смета за составен дел од универзалната егзистенција на секој поединец во времето во кое живее. Без нијансите на секој од нив вкрстувањето би било невозможно.

Во оваа книга/филм се развива големата идеја за односот Исток/Запад низ сите можни прагови кои водат од нивното демонизирање до нивното интелектаулизирање, тоа се прагови кои содржат мноштво од значења помеѓу двете крајни инстанции за да на крајот Истокот и Западот се вкрстат во една фантазмичка слика и да создадат еден имагинарен виртуелен идентитет во двојството. Тој е составен дел од основата обликувна како мозаик врз која се гради себството. Низ призмата на ликовите може да се констатира дека единствено врз основа на подигнатиот емотивен, чувствен потенцијал во секого од нив, на пример, со љубовта на Даскалот и Неда или со амбивалентниот однос на браќата Лук и Илајџа

кој се преиспитува кога доаѓа Лилит може да се доживее создавањето на еден, универзален - единствен свет.

Во контекст на наративната поетика на М.Манчевски може да се регистрираат ред од знаци кои укажуваат на тоа дека фикционалните елементи на прозата се многубројни и пред се познати. Листата вклучува вмешување на нараторот, мултиплицирани наратори, хумористична нарација која функционира како репрезентација на авторот или нараторот или која сугерира надворешна гледна точка без целосно вмешување; мета-јазик кој го обвиткува јазикот на нарацијата; жанровските назнаки во насловите и поднасловите, амблематични имиња за ликовите и местата, некомпатибилност меѓу гласот и точката на гледања на раскажувачот, како и меѓу наративниот глас на ликовите и нивните гледни точки; некомпатибилноста меѓу гледната точка и веродостојноста, особено онаа на ликовите и оминисцентниот (сезнаен) раскажувач; знаци со кои се нарушува редот на нарацијата и поредокот на секвенцата (враќање назад, антиципација, сигнификантни "процепи", пролепси и аналепси) (Манчевски 2001, 303)

Сценариото како што коментира, В. Андоновски во својот осврт кон *Прашина* е mise en abyme. Тоа е минијатура за филмот кој докажува дека тој, сепак, го говори својот јазик, односно го пишува својот текст врз основа на светлината и сенките.

2.3.2 ПСИХОАНАЛИЗАТА И НАРАЦИЈАТА

Фикционалното во функција на нарацијата убедува во постоењето на една реалност која се документира со серијата од прикази на отоманската империја, присуството на Фројд во текстурата на филмот, серијата од слики концентрирани врз документарното регистрирање на прецизната цена на производите од пазарот и ред други сцени со сличен документаристички тип на претставување. Наметнувањето на идејата за вистината се потврдува со првите зборови на сценариото:

ФЕЈД ИН:

"Ова е вистинска приказна"

(163)

Заземањето на став според кој се држи линијата на вистината е во контрадикција со присуството на многу точки на гледање и наратори, затоа монтажата помага во формирање на уметничко искуство кое е засегнато од вистината на апстрактно, но чувствено рамниште. Токму таквиот контрадикторен начин на наметнување став ја покренува идејата дека кај Манчевски функционира можество од вистини, тие се вклопуваат во големото *завртување на навртката* (Ш.Фелман/Х.Џејмс) во функција на уметничката креација на вистината. *Завртувањето на навртката* односно нарацијата која содржи множество од интерпретации се доведува во врска со психоанализата, се збогатува со вредностите и врските кои делуваат во насока на уметничкиот карактер на делото.

Во центарот на наративниот простор на *Прашина* стои приказната која го спојува времето на каубоите со она на Отоманската империја, така просторот на Западот е поставен во определен паралелизам со просторот на Истокот. Наративниот простор ја организира приказната на неколку ниво почнувајќи од личната приказна, па се до приказната која се однесува на светската историја. Уводот во приказната е „запознавањето" на Еџ и Анџела, а потоа приказната се развива со испреплетување на нивните наративни дискурси. Нивното „приближување" ја создава рамката на приказната, и тоа не само во просторна, туку и во временска смисла. Рамката го опфаќа и почетокот и крајот на приказната правејќи ги зависни еден од друг и тоа на еден не-линеарен, би рекле повеќе, кружен начин начин. Авторитетот на нараторот е загарантиран со многуте фотографии, историски потврдени податоци и појавувањето ликови кои го обележале периодот од почетокот на 20-тиот век.[6] Нараторот Анџела и нараторот Еџ се поставени како извор на приказната. Тие го поседуваат знењето од кое произлегува приказната и кое приказната треба да го открие.

Постоењето на приказната, но не како целина, туку како низа од приказни, како *наративен ланец (Felman)* се потврдува и со пренесувањето на приказната од еден на друг наратор. Нејзиното потекло не се припишува на еден глас кој би ја прифатил одговорноста за приказната, туку на нараторите кои како низ *ехо* се

[6] Се мисли на појавата на Фројд на бродот.

надоврзуваат и создаваат гласовна низа во која секој ја вградува својата интерпретација на настаните. Репродуцирањето на приказната со секоја нова верзија, слично на митската шема заобјаснување на светот ја видоизменува вредноста на приказната, докажува дека изворната приказна, односно пра-приказната го содржи најголемиот потенцијал за продуцирање значења. Бескрајното одлагање на вистината преку наметнување низа од гледни точки и преку нив низа од приказни го зголемува психолошкиот потенцијал видлив во нарацијата на нарторите, но и во рецепцијата на читателите. На тој начин уметноста наметнува херменевтички толкувања врз основа на кои книгата/филмот *Прашина* е сместен во антологиските филмови кои суштествено ја имаат во себе проблематичната релација за поврзаноста на Истокот и Западот.

Изгубениот почетокот на приказната е заменет со минијтурни почетоци во нарацијата на филмот *Прашина.* Со повторувањето на наративните искази што е особено актуелно во психоаналитичките концепции кои трагаат по изворот на проблемот се симулира потрагата по изгубениот почеток. Наративната рамка на тој начин го актуализира принципот на повторување кој ја определува структурата на приказната, а низ тоа повторување го одредува и губењето на потеклото на приказната значаен аспект кој го условува започнувањето на раскажувањата. Губитокот како проблем на започнатата нарација на приказната го проблематизира самиот однос помеѓу два клучни аспекти на раскажувањето и светот произведен со него, а тоа се аспектите внатре и надвор.

Надворешната рамка го проширува внатрешниот простор на приказната, во него го сместува и нараторот и читачот. Трансформацијата на читателот во гледач се случува со способноста на *сликата* да *говори,* а вклучувањето на гледачот во приказната обезбедува место за секој учесник во уметничкиот процес. Во исто време, рамката го условува активирањето на друг процес во кој повторувањето на наративните гласови предизвикува внатрешноста на приказната да се пресврти кон надвор, и тоа, самата од себе, бидејќи гласот кој ја искажува таа приказна го потврдува својот авторитет. Рамката ја задржува суштината на приказната, таа е корисен инструмент за разделување на содржината на приказната од самата неа, дистанцирајќи ја од баналноста на референцијална предвидливост. Така во однос

на содржината на приказната рамката дејствува во насока на заокружување на внатрешноста на приказната и исклучување на надворешност од која таа се гради. Рамката е на своевиден начин и пропустлива, таа го овозможува користењето на надворешното во внатрешноста, исто, како што овозможува намалување на разликите помеѓу она што е надвор и она што е внатре.

Со тоа никој не останува надвор од приказната. Преку гледањето, ако се повикаме на актот на комуникација кој е аналоген на читањето книга, кога е во прашање филмот, се рекапитулира приказната,всушност преку него, таа ја добива својата животна димензија. Гледањето како и читањето го дава клучот за врската помеѓу несвесното и приказната. Гледањето како читање и повторно пречитување, поттикнува други читања. Во тој синџир на пренесување секој наратор, мора да биде и восприемач на приказна, тој бележи и интерпретира, обидувајќи се, во исто време, да и даде смисла на приказната, да ја преживее не само како живо искуство, туку и преку нејзиното повторно толкување.

Пре - кажувањето кое е клучен двигател во ланецот од нарации во книгата/филмот ја поттикнува средбата помеѓу читателот, односно гледачот и приказната. Оригиналнота во нарацијата на Манчески се гледа во неговиот трангредиентен (искосен) агол овозможен со неговиот долгогодишен престој и работа во САД. Манчевски е автор кој се осврнува на слабите точки на балканско-словенскиот менталитет: пасивно или агресивно однесување, страв пред туѓинците, неоправдани реакции, парализин став кон светот или мрзеливост која ги блокира дејствијата на поединецот.

Еџ во функција на Друг, поставен наспроти Анџела, го прераскажува настанот. Неговата лична приказна се осврнува на настаните од една поинаква точка на гледање. Неговото пре-кажување е значајно во онаа мерка во која пре-кажувањето се преплетува со главната приказна. Склопот приказни и нарациите кои ги реализираат приказните, во исто време се толкувања/читања на Другиот, секое читање е, во исто време, приказна за Другиот. Приказната продуцира своевидна нова интерпретација за Другиот исполнета со поинакви значења. Со тоа се наметнува прашањето за учеството на несвесното во толкувачкиот процес. Материјализирано преку присуството на читателот, односно слушателот на

приказната во книгата/филмот *Прашина,* несвесното се препознава во доживувањето и толкувањата на културните контексти, особено при нивното преиспитување врз основа на зачуваните ракописи. Функцијата на Еџ, како наратор, се состои во тоа да постои како слушател. Големиот ефект на приказната раскажана од Анџела, предизвикува способност кај него да ја пре-раскаже на „свој“ начин. Чинот на слушање поттикнува пречитувањето на приказната која се одвива во наоѓањето нов слушател или гледач. Ефектот на читањето го поттикнува толкувачкиот процес. Самата интерпретација, пак, игра оромна улогата во форматирањето на односот кон времето како клучен двигател на нарцијата во книгата/филмот *Прашина.*

Самиот наслов *Прашина* упатува на негацијата како суштетсвен двигател наспроти идентификациите, самиот термин и неговото значење оставаат впечаток дека имињата/идентитетите се губат во прашината од временски движења и промени. Умножувањето на нараторите, или, нарацијата низ прекажувањата го условува потиснувањето на авторитетот на авторот и името, нарацијата управува самата со себеси и на тој начин дозволува постојана трансформација на гласовите кои ја продуцираат.

Последица на зголемениот број нарации или пре-раскажувања го зголемува бројот на читања како акти на сведување на значењата со помош на знаците и јазикот. Смртта на Анџела го покренува наративниот ланец, таа го објавува преместувањето на приказната и процесот на замена на нараторите. Со тоа, смртта е само физички крај, но не и буквален, бидејќи преминот на приказната во устата на новиот наратор, нејзината способност да преживее и продолжи понатаму, е всушност премин, од смрт во живот кој се остварува преку приказната. Со тоа приказната добива и митски особини. Времето ја моделира *Прашината,* тоа во неа поттикнува комплекс од значења.

Еџ го исполнува заветот на Анџела и тоа не само да ја истури нејзината пепел врз родната земја, туку, и, да ја раскаже нејзината приказна. Живеењето на приказната во неговиот јазик е резултат на пренесената животна енергија која преминува од еден извор на нарција / живот на другиот. Причината за нејзиното пренесување не е само смртта, туку и љубовта која следејќи ги нивните реплики

најмногу потсетува на љубов помеѓу родител и дете. Со тоа љубовта е основа за зачувување приказната и за обезбедување на нејзиното траење. Преку довербата стекната во специфични околности на насилство, Анџела ја поткрепува и ја поттикнува моќта на Еџ да раскажува понатаму што е аналогно на авторитетот на Неда, на раскажувањето упатено до Лук и на условното обезбедување на историска подлога за постоењето на Даскалот.

Наративната шема не се состои само од ехо-ефектот на гласови кои репродуцираат други гласови, туку и од можноста нараторите да се погледнат еден со друг како во огледало и со тоа да си го негираат или потврдат својот идентитет. Позицијата на секој од нив е во тесна врска со нивниот поглед, без разлика дали предуслов за формирањето на приказната била љубовта кон парите, страста или себичниот однос. Во мерката во која, таа е конструктивна, се остава простор да се говори за вредностите и за способноста да се постигне емпатија со другиот, но кога нарацијата има деструктивен карактер, кога станува збор за негирање на културата, тогаш се поништува големата вредност поврзана со вкрстувањето на световите или со нивното идентификување. Тоа значи дека и односот кон вредностите на културата се менуваат во зависност од точката на гледање.

Иманентната врска помеѓу нарацијата во филмот и во книжевноста е вградена во културното искуство кое се засновува врз потребата да создаде огледало за субјектите од кои е составена една заедница, творец на една култура. Природата на гледањето односно огледувањето како интерпретирање, пак, ја поврзуваме со моќта да се сака Другиот или со љубовта. Со тоа, субјектот на интерпретација преку играта и менувањето на гледните точки презентира однос кој е неопходно да се пренесува и да трае. Според Лакан, трансференцијата ја исфрлува реалноста на несвесното. (Felman)

Во врска со гореизложеното, се поставува прашањето кое ја тангира теоријата на литературата, *дали литературното дело е израз на несвесното или сите приказни содржат трансферцијална структура, т.е. љубовен однос кој ги организира и ги разделува, ги открива и ги скрива, претворајќи ги во сопствена замена и сопствено повторување.* Во основа на секое раскажување стои љубовта кон Другиот. Во книгата/филмот *Прашина* резултат на љубовната приказна помеѓу

Дасаклот и Неда е Анџела, од врската помеѓу Лук и Лилит е поттикната потрагата на Илајџа. Пренесувањето на приказната е невозможно без нејзин премин од еден на друг наратор, од еден начин на гледање како пасивна процедура се преминува кон активна операција на супституција на гледањето со раскажување. Тоа го овозможува преминот од незнаење во знаење, а со тоа и формирањето на значењата. Приказната преку пренесувањето се претвора во постојано преминување на границите, трајно поигрување со спротивставеноста на говорот и тишината, животот и смртта, внатрешноста и надворешноста, свесното и несвесното, спиењето и будноста.

Анџела поседувајќи ја женската моќ за продуцирање и ре-продуцирање, во конкретниов случај на приказната ја доближува книгата/филмот *Прашина* до митското мислење, а потврда за тоа е специфичниот однос на М. Манчески кон времето. Цикличната поставеност на приказната во повторливи точки ги соединува времето на каубоите и комитите, авионите и отоманските златници. Прикажувањето остварено со црно белите исечоци кои стојат наспроти оние остварени во боја прави пресек помеѓу светот на Западот-црно белиот свет и светот на Истокот-светот во боја. Делот кој се одигрува во САД, во модерново време, во најголем дел од филмот се одигрува ноќе, додека пак, краткиот исечок кој се однесува на Македонија, во сегашен момент, се случува дење. Со тоа симболот на светлото поврзан е со домот и повторно со митската претстава за исконската поврзаност на доживувањето на светот преку познатото и блиското.

Како што забележува С. Србиновска во студијата *Субјект, книжевност, култура* во освртот кон познатиот теоретичар на филмот Кристијан Мез, сликата не може поинаку да размислува освен преку фактот *дека е слична. Впечатокот на стварноста* во книгата/филмот *Прашина* е проблематизиран во релација со времето и негово ункционирање како креатор на приказната. М.Манчески ја воведува стварноста преку една виртуелно кодифицирана аналогија обликувана како слика која донесува стварност, но, во нејзиниот специфичен вид на реализација, само како замена и во форма на знак. Со делото *Прашина* се воспоставува личната херменевтика на историјата наспроти етаблираната верзија

на историјата. Таа се реализира преку фикцијата и точките на гледање на уметникот.

Филмот *Прашина* сфатен како текст на културата е неразделен од својот контекст. Временските точки го определуваат комуникативното рамниште на кое се реализира врската автор/режисер/читател/гледач.

Во однсот со специфичноста на филмската реализација станува нужно да се спомене дека *кодот на перцепцијата* во филмот е определувачки и го диктира обликувањето на филмскот знак кој не ги поседува својствата на предметот што го претставува. Илузијата на филмот репродуцира услови кои при својата реализација ги антиципираат психосоциолошките и културолошките елементи без кои филмот не би можел да функционира како наративна структура. Значајна улога во пристапот кон културолошката анализа на презентираната стварност во *Прашина* игра *илузионизмот (Србиновска 2006)* како специфичност на филмот како медиум кој доловува определена реалност во нејзиниот специфичен вид. Филмот, според својата суштина, барем онака како ја гледа Бранко Белане, е медиум на механичка, електронска репродукција на звуци и слики обликувани во систем. Тој, како што е случајот и со *Прашина* е целина од сегменти односно *илузија на стварноста* во која предметите и суштеставта со разликувањето меѓу себе си и со своето вклучување во целината на една обликувана стварност ја создаваат илузијата за таа стварност. Илузијата на случувањта која ја мистифицира вистината е резултат кој произлегива од структурата на филмот.

Адаптацијата на сценариото во филм се остварува со интерференција на два јазика/кода, перцептивниот и вербалниот и со презентација изведена преку нарацијата, а реализирана како дискурс на филмот и дискурс на сценариото. Отсутното дело во вид на роман, кога станува збор за *Прашина* ја зголемува улогата на сценариото во изработката на филмот. Медиумската трансформација на прозниот дискурс во филмскиот дискурс сам по себе поседува моќ за докажување на илузионистичкиот карактер на претставеното и за наметнување на сознанието дека филмот ја имитира стварноста. Фактор на разликување станува чинот на перцепција кој е насочен кон создадениот иконичен знак создаден со избор на својства и реципиран преку нив. Знакот во сопствената појавност *репродуцира*

перцептивни услови и структурира стимуланси кои во свеста на гледачите создаваат илузија, претстави кои соодветствуваат на доживувањата на она што постои надвор од книжевноста или од филмскиот свет. Често филмскиот јазик се сведува на објаснување на сличности на имагинарниот и перцепираниот свет, оној кој што е емпирија. Во однос на тоа за *Прашина* може да се констатира дека *тој е повеќе од вистина, тој е сетилна, естетичко дело, уметност.* (Манчески 2001 307). Доказ за тоа е буквалниот упад на Еџ во приказната која се случува во време во кое не бил ни роден или трансформацијата на новчаницата во „ситни пари“.

Сценариот на Манчески се остварува во рамките на текстот кој ги историзира контекстуализираните значења. Контексите кои ги продуцира филмот *Прашина* се однесуваат на периодот во интервал од отманските освојувања односно постоењето на каубоите на Дивиот Запад, па се до современата епоха. Знаците во *Прашина* упатуваат на себе, а не зад себе. Светот кој го покажуваат се однесува на светлописот, филмот односно седмата уметност. М. Манчески ја открива поетиката на мета-фикциите, тој кажува како се направени, конструирани и како постојат историите. Во првата приказна, оносно, во онаа, во која во еден момент еден обичен криминалец бара злато од непозната стара жена, се поттикнува потребата и способноста да се започне со раскажување, што доведува до Анџела и до новиот почеток на раскажувањето. Наспроти неа, е втората приказна за двајцата браќа и жената меѓу нив во која „кореографијата на насилството“ (Алаѓозоски 2006) ги поврзува луѓето така што се покажува дека и најголемиот злосторник е способен да поседува голема душа.

Бартовската постструктуралистичка дихотомија дело/текст е искористена во *Прашина* за елементите кои традционално не се дел од филмскиот текст, акои добиваат свое место во неговата граѓа. Тука се поставува прашањето кое го поставил и Питер Волан во својот текст *Филм и семиологија,* а кое се однесува на тоа во колква мера може да се доведат во врска теориското изучување на филмот и естетиката на филмот со општата теорија на семиологијата. Навраќајќи се на идејата за филмот како јазик, тој говори за потребата филмот да го одразува континуитетот на реалниот свет, а *Прашина* на Манчевски несомнено тоа го псотигнува.

2.3.3 ИГРАТА И ФИЛМОТ

Човек доаѓа кон КАМЕРАТА.
Ја отвора устата и-не голта, ја голта камерата.
(Манчески 2001, 179)

Со воведувањето на гледачот во уметничкото дело, Манчески ги проширува рамките на филмскиот текст и воведува интертекстуални елементи. Пресликувањето на реалниот свет се одигрува преку мета-код кој своите референцијални точки ги има во реалноста, но, кој во исто време постои и на едно апстрактно ниво. Двете нивоа, она на реалниот свет и она на апстрактниот свет, постигнуваат меѓусебно вкрстување. Културното доживување на поимот свет зависи од нивната взаемна поврзаност. Пред се во свеста. А потоа и во материјализираната верзија на тој свет, уметничкото дело.

Следејќи го принципот според кој воспоставувањето на односот меѓу учителот и ученикот кој се проектирани во односот помеѓу Еџ и Анџела, Манчески ја избрал фигурата на Даскалот како парадигма на македонскиот учител. Во градењето на тој лик се насетува влијанието на историски личности од типот на Јордан Хаџи Константинов Џинот, првиот македонски учител, а секако и другите комити кои често се поставувале и како авторитети пред народот. Навестувањето на релации со историјата и создавање на интертекст преку симулирањето на релациите со историската личност е честа постапка кај Манчески. Со тоа, тој ја збогатува нарацијата отворајќи ја за влијанија, односно сфаќајќи ја нејзината продукција преку влијанија и релации.

Својот индивидуален печат Манчески го остава врз филмското писмо кое го инкорпорира времето и просторот, а темпото на филмот генерира постојана ангажираност. Во сето тоа, специфичен естетски удел има изборот на музиката. Следејќи ја нарацијата, во функција на заднина или фон на дејствието на филмот, музиката на Џајкоски може да се издели и самостојно како еден посебен наративен

систем. Јавувајќи се како прецизна придружба во текот на филмот, таа дејствува сугестивно во доживувањето на самиот филм.

Комбинацијата на актерите го допира значењето на Западот наспроти Истокот на сопствен, специфичен начин, поставувајќи ги во исто време и многу блику, но и драматично далеку. Желбата за злато наспроти желбата за слобода се транформираат во заедничка желба која обезбедува препознавање на Другиот како близок до себе, создава потреба тој да се преиспита и, конечно, така, да се потврди неговиот и сопствениот идентитет. Во тој контекст е и наративниот идентитет кој го градат ликовите на *Прашина.* Модалитетите на имагинарното посредување потврдуваат дека наративниот идентитет во фикцијата се спојува со личниот идентитет во историјата. Тоа, од своја страна, ги поттикнува, понекогаш застрашувачките прашања од типот „Кој сум?“, и „Кој е Другиот?“

Наративниот идентитет се одделува од наративот (заплетот), тој стреми кон идентитетот на субјектот кој раскажува. Идентитетот на субјектот на раскажување се пренесува-од стабилната оска на хронотопот на историја кон дестабилизираната структура на фикцијата. Наративниот идентитет на субјектот на раскажување се реалтивизира во спознавањето на стварноста, односно наративниот идентитет ослабнува, поденакво, на планот на историјата и во фикцијата. Субјектот кој раскажува станува ослободен од стегите на стварноста и стои пред создавањето на еден потенцијален фиктивен свет. Градењето на Анџела како субјект е изведено преку наративни стратегии кои на нејзината приказна и овозможуваат релевантност во фиктивниот свет. Поставувајќи ја македонската историја како референтна точка, Манчески докажува дека фикцијата може да постои како систем во рамките на она што условно го нарекуваме реален свет.

Филмот ја вчитува својата историчност, а наметнува дијалог кој се одвива во две насоки. Создадената м*режа од отпори* применета во *Прашина* и буквално се однесува на првобитниот отпор кој ликовите го воспоставуваат помеѓу себе, но и отпорот кој постои во рамките на самата структура на нарацијата поврзана со категориите идентитет, заедница и нација.

Јазикот актуелизира повеќе точни/вистинити погледи наспроти еден. Секој од нив бара своја стилска интервенција при прикажувањето. Отука и примената на

Хјадегеровото поимање на *јазикот кој говори* зависи од умножента гледна точка која се поставува во корелација со историската стварност и тоа аспектуално, во сооднос со општественото, политичкото и со личното доживување. Историјата како што е случајот и со филмот/книгата *Прашина* се трансформира, а нејзините форми во исто време се и стварни но и ограничени од јазикот. Преку заземањето иронична дистанце, Манчески го активира текстот, за тој да проговори преку една длабинска структура. Таа се користи како појдовна точка. Ова во голема мерка соодветсвува на амбивалентниот став кон вистината историјата кој го зазема филозофот на историјата Х. Вајт. Според Х.Вајт , историчарите го изведуваат *есенцијалниот поетски акт* во којшто повторно фигурира историското поле и тоа констатирајќи се како домен во кој се втемелуваат теориите кои ќе се искористат во објаснувањето на *она што се случило навистина.*

Дијалогичноста во историјата ја отвора дискусјата помеѓу опозитните категории на неколку различни рамништа: дијалог помеѓу текстовите, помеѓу сегашноста и минатото, помеѓу текстот и контекстот. Поставеноста на текстот наспроти контекстот сигнализира дека контекстот е моделиран од текстуалниот процесс, затоа што, всушност, самиот контекст е стварноста опишана од јазикот.

Самиот избор на неколку национални јазици во *Прашина:* македонски, англиски, турски, француски провоцира читање во духот на интертекстуален книжевен процес во кој минатото пристигнува во вид на текст и тесктуализиран потсетник.

Според Хејден Вајт, историјата низ троплошка фигурација ја актуелизира преттекстуалната историска стварност додека пак јазикот има појаснувачка и прикажувачка функција. И Манчески, преку артефакти реферира на минатото, поставувајќи ги како текст во историскиот контекст. Така дистинкцијата помеѓу текстот и контекстот го надополнува значењето на јазикот без кој не би можеле да постојат, ниту текстот, а ниту контекстот. Наративните структури интерферираат преку дијалогот, а промислени низ призмата на историјата го опишуваат светот со јазикот и низ процесот на имагинарното. Со тоа, стварноста се поставува на симболично ниво како сосема различна, од нејзиното еднострано изговарање и претставување со јазикот. Така јазикот гради мистични симболи кои во *Прашина* се

читаат преку преклопувањето на времето и просторот во точки на соединување на разликите во идентитетите. Толкувањето на тие точки се одигрува при спојувањето на цитатите од Библијата ,“Евангелито по Лука”, со имиња на библиски ликови или со постоењето на турскиот алтан и во модерното време на авионите, прелетувањето на првиот авион како навестување за промена. Вербализација на стварноста наоѓа своја трансферзала во критичкиот приказ кој упатува на поткопување на моќта на Западот да покаже однос кон другите општества низ своја фокализиациска рамка. Теоризирањето на границата во случајот на *Прашина* се одигрува преку прекршувањето на стварноста, а со играта со времето, самиот чин на прикажување и границите на она што може да биде прикажано се определува како фикција. Стварноста и фикцијата во *Прашина* се поместени од своите договорени рамки и се мешаат една со друга. Историјата е во интерференција со фикцијата потврдувајќи дека тоа што се прикажува како стварност во општествените науки секогаш се аналзира како нижење на општетвените норми и конвенции, од друга страна пак, во уметноста на делото *Прашина* следењето на паралените структури обезбедува откривање на изобилството од симболи кои се намножуваат во точките на среќавање.

Сценариото како носител на симболичниот потенцијал е во исто време носител и на референцијалниот потенцијал. Тоа ја обезбедува книжевната рамка, а контекстот останува неразделен од културата. Фокусирањето врз одредени фрагменти на сметка на други, сценариото го уважува доживуавњето поврзано со филмот, а чинот на интерпретација се фокусира врз Анџела, односно врз Неда, од една страна и врз лицето на Еџ, Илајџа, Даскалот, Лука, од другата страна. Актот на рецепција на филмот и сценариото ги подразбира интенциите на интерпретацијата која се случува во услови на современи провокоации кои секогаш постојата кај оние кои прават рецепција на двете форми во секогаш поинакви контексти.

Прашина, според објаснувањата на Жан Митри, како филмско остварување и како наративна структура во сопствената конкретност содржи предмети кои постојано упатуваат на определена идеја. Тие предмети се нижат во временски периоди, а најголем дел од нив се врзуваат за прашањето кое гласи: *Каде ти оди*

гласот? Тоа е прашање кое го поставува Анџела додека плаче. (Манчески 2001, 229) Одговор наоѓа во туѓиот глас кој ја продолжува приказната, со тоа вистината за неа не останува на плоштадот, алудирајќи на плоштадот на кој му се судело на Исус (ова е во исто време алузија изговорена од Илајџа наменета за неговиот отсутен брат).

Вистината како начело да се раскаже приказната се сведува на тврдењето забележано за вистината во романот *Се викам Црвено (93).* Во тврдењето преземено од овој роман се вели, *„Далеку од сите војни и нереди се доаѓа до својот крај. И пред Судниот ден ќе настане тишина.*“ Тоа е тишина во која исчезнува гласот, а кој само љубовта може да го поттикне на говор.да го продолжи неговото раскажување. Толкувањето кое ја интегрира тишината, свесно е за значењата кои произлегуваат од неа, за тогаш кога разумот замолчува, а кога гласот може да ги соопшти спознанијата за светот во кој живееме.

ЗАКЛУЧОК

Ми беше речено оти не е важно кој ја насликал односната минијатура, туку колку таа со својата убавина и најразличните бои повикува кон љубовта и најразличните бои на космосот создаден од Алах.

*(*Орхан Памук 2007, 91*)*

Ако во основа на раскажувањето стои љубовна приказна, делата на Памук, Палахнук и Манчевски докажуваат дека таа љубов постои и помеѓу самиот текст и читателот, односно, гледачот. Текстот го користи системот од знаци за да продуцира јазик и тоа оној кој подеднакво е функционален, иако, специфичен во наративните структури на романот и во филмот.

Делата потврдуваат дека внатрешното држење на човекот кон уметноста не било секогаш и секаде исто. Постои античка легенда која говори за сликарот Апелес, таа е показател за западното доживување на уметноста. Тој нацртал грозје на исклучителен начин, па, врапчињата се излажале и полетале кон него. Меѓутоа западната легенда не кажува дека врапчињата успеале да се заситат од грозјето. Тоа било само слика, колку и реално да изгледала, не можела да стане стварност, можела само да ја имитира стварноста. Наспроти неа, постои кинеската легенда која тврди дека Кинезите својата уметносат не ја сметале за непристапен и друг свет. Легендата зборува за еден стар сликар кој сликал пејсажи. Насликал убава долина на подножјето од висок рид. Низ долината водела патека која се губела зад ридот. На сликарот толку му се допаднала сопствента слика што бил обземен од страшна желба да влезе во сликата, влегол во неа и тргнал по патеката што самиот ја нацртал. Одел се подалеку и подалеку во сликата, заврте зад ридот, исчезнал и никогаш не се појавил.

Спротивствувањето на овие две легенди го покажуваат Западниот начин на уживање во ограничен внатрешен простор. Излегувањето од рамката како што е тоа случај и со романот *Се викам Црвено,* романот/филм *Боречки клуб и* филмот/сценарио *Прашина* го обезбедува промислувањето за тоа како можат да се вкрстат Истокот и Западот кои секогаш се чинат противречни едниот на другиот и

контровезни. Токму преку вкрстувањето се доживува човекот и животот како единствено свето нешто за кое вреди да се создава уметноста.

Тоа влегува во контекстот на сумирањето на оваа интермедијално-компаратистичката студија посветена на проблемот на поврзувањето на луѓето со уметноста и љубовта. Херменевтичките постапки применети со цел да се испитува културолошката димензија на делата ги ревидираат односите помеѓу Истокот и Западот, традиционално погледанта од гледна точка на надредениот поглед на човекот од Западниот свет. Студијата прави обид за надминување на оваа перспектива со вклучување на источната теорија за прецепција и тоа актуализирана низ филозофското дело на Ал-Газали.

Терминот на Хајдегер *вкрстување на световите* претставен е преку сликите актуелизирани во два медиума, во оној на романот/книгата/зборот и оној на филмот. Ова интермедијално-компаратистичко истражување на делата на Орхан Памук, Чак Палахнук и Милчо Манчевски го користи поимот перцепција во корелација со Рикеровиот термин наративен идентитет. Проблемот на идентитетот се контекстуализира и интерпретира низ призмите на Истокот и Западот како подложен на влијанија, но и како максимално различен.

Идентитетот, стварноста, традицијата и историјата го моделираат доживувањето на Светот и го иницираат чинот на нови и нови интерпретации.

Однос помеѓу текстот и медиумот и текстот и културата го препоставува односот помеѓу јазикот и културата кој е составен дел на сите семиотички концепции на испитување на симболот и значењето, а на кои секогаш се надоврзуваат херменевтичките концепции на смислата. Во исто време, на методолошки план, овој труд оперира и со Бахтиновиот, феноменолошки концепт за карневализацијата кој е најприсутен во *Прашина,* додека пак другите дела го користат дискретно и претпазливо.

Обединети во оваа целина делата презентираат став кон проблемот на интерпретацијата и вистината

Симболите во романот *Се викам Црвено* пулсираат со ритамот на Универзумот и бојата на крвта, додека пак во романот/филмот *Боречки клуб* функционира на самата линија на границата и го најавуваат преминот кон

нарацијата специфична за филмот/сценариото *Прашина.* Дистанцата која ја обезбедува тонот на обраќање, иронична во романот *Се викам Црвено,* саркастично раслоена во романот/филм *Боречки клуб* и непосредна во сценариото/филмот *Прашина* дава можност истата да се надмине и да биде актуелизирана со примена на други методи или во друг културно-временски контекст.

ЛИТЕРАТУРА

Одбран книжевен корпус:

1. Акутагава, Рјуносуке. 1989 *Рашомон.* Скопје: Мисла
2. Бојаџиевска Маја, Капушевска-Дракулевска Лидија прир.1994 *Антологија на светската лирика*. Скопје: Македонска книга
3. Дурацовски, Димитрие. 2001 *Insomnia.* Скопје: Магор
4. Манчески, Милчо.2001 *Прашина.* Скопје: Слово
5. Oster, Pol. 2006 *Putovanja u skriptorijum.* Beograd: Geopoetika
6. Chuck Palahniuk, 1997 *Fight Club.* London: Vintage books
7. ---. 2000 *Klub boraca.* Zagreb: SysPrint
8. ---. 2008 *Тепачки клуб.* Скопје: Три
9. ---. 2008 *Приспивна песна.* Скопје: Матица
10. Pamuk, Orhan.2001 *My name is red. ff*
11. ---. 2006 *Istanbul.* Beograd:Geopoetika
12. ---. 2007 *Се викам Црвено.* Скопје: Табернакул
13. ---. 2007 *Zovem se Crveno.* Beograd: Geopoetika
14. ---. 2007 *Sneg.* Beograd: Geopoetika
15. ---. 2008 *Crna kniga.* Beograd: Geopoetika
16. Хокинг, Стивен. 2000 *Кратка историја на времето.* Скопје: Топер
17. *Свето писмо (Библија).*1990 Лондон: Британско и иностранo друштво библиско друштво
18. *Kur'n.* 1989 Islamic Relief Committee
19. *Маргина.* Број 50 4/2000

Одбран филмски корпус:

1. *Dust.* 2002 Director and writer Milcho Manchevski, Country: UK, Germany, Italy, Republic of Macedonia, 127 min
2. *Rashômon.* 1950 Director and writer Akiro Kurosawa, Country: Japan, 88 min
3. *Fight club.* 1999 Director David Fincher, writer Jum Uhis. Country: Germany, 139 min

Научно-теориска литература:

1. Алаѓозоски, Роберт. 2006 *Крупен кадар.* Скопје: Темплум
2. Анстасова, Сенка. 2007 *Наративни идентитети.* Скопје: Темплум
3. Аристотел. 1990 *За поетиката.* Скопје: Култура
4. Aylock Wendell, Schoencke Michail, prir.1998 Film and literature. Texas: Texas Tech University Press
5. Bal, Mike. 2000 *Naratologija.* Beograd: Narodna kniga Alfa
6. Барт, Ролан. 1996 Увод во структуралната анализа на раскажуавањето. Во: *Теоријата на прозата* (избор на текстовите, превод и предговор: Атанас Вангелов). Скопје: Детска радост
7. Bahtin, Mihail. 1989 *O romanu*. Beograd: Nolit
8. Bahtin, Mihail. 1991 *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*.Novi Sad: Bratsvo jedinstvo
9. Башлар, Гастон. 2002 *Поетика на просторот.* Скопје: Табернакул
10. Belan, Branko. 1966 *Sjaj i bijeda filma*. Zagreb: Epoha
11. Biti, Vladimir. prir. 1992 *Suvremena teorija pripovedanaja*. Zagreb: Globus
12. Blum, Harold. 1980 *Antitetička kritika:teorija pesništva.*Beograd:Slovo ljubve
13. Божовић, Раде. 2007 *Ислам и Арапи*. *Бог и човек*. Београд: Алфа
14. Бојаџиева, Маја. 1999 *Андрогин.Утопија на совршениот пол.* Скопје:Сигмапрес
15. Veljačić, Čedomil. 1979 *Filozofija istočnih naroda kniga druga*. Zagreb: Nakladni zavod matice Hrvatske
16. Volen, Piter. 1972 *Film i semiologija*. Beograd: Institut za film
17. Ал-Газали. 2004 *Бладањата на филозофите*. Скопје: Табернакул
18. Ел-Газали. 1999 *Животот по смрта.* Скопје
19. Giro, Pjer. 1983 *Semiologija.* Beograd: Prosvjeta
20. Žil, Delez.1999 *Pokretne slike.* Izdanje knjižare Zorana Stojanovića, Novi Sad
21. Елијаде, Мирче. 2005 *Историја на верувањата и на религиските идеи*. Скопје: Табернакул
22. Жижек, Славој. 2002 *Се што отсекогаш сте сакале да знаете за Лакан а сте се плашеле да го прашате Хичкок.* Скопје: Темплум

23. Иглтон, Тери. 2000 *Литературни теории.* Скопје: Тера Магика
24. ---. 2005 *Идеологија.* Скопје: Темплум
25. Јунг, Карл Густав. 2007 *Исток- Запад цивилизации.* Скопје: Ѓурѓа
26. Kenan Rimon, Shlomith. Naracija: razine i glasovi
27. Corbin, Henry. 1987 *Historija islamske filozofije.* Sarajevo: Svjetlost
28. Lakan, Žak.1983 *Spisi (izbor).* Beograd: Biblioteka danasni svet
29. Lakan, Žak. Seminar o "Ukradenom pismu"
30. Лотман, Јуриј. 2005 *Структура на уметничкиот текст.* Скопје: Македонска реч
31. Luis, Bernard. 2004 *Muslimankso otkriće Evrope*. Beograd: Avangarda
32. Pavao Pavličić: Intermedijalne situacije, Republika, br.5/6, 1987 g.
33. Принс, Џералд. 2001 *Речник на наратологија.* Скопје: Сигмапрес
34. Петковиц, Новица. *Елементи књижевне семиотике.* Београд: Алфа
35. Расел, Бернард.2007 *Мудроста на западот.* Скопје:Три
36. Rahman, Fazlur.1983 *Duh islama.* Beograd: Jugoslavija
37. Rivkin, Julie. Ryan Michael Literary theory: an antgology
38. Rosum-Guijon, Fransoaz van. Problem stanovišta ili perspekitive
39. Саид, Едвард. 2003 *Ориентализам.* Скопје: Магор
40. Србиновска, Славица. 2000 *Подвижниот посматрач во романот.* Скопје: Сигмапрес
41. ---. 2003 *Низ призмата на другиот.* Скопје: Симгмапрес, 2003.
42. ---.2006 *Субјект, книжевност, култура.* Скопје: Сигмапрес
43. Stojanović, Dušan. 1978 *Teorija filma.* Beograd: Nolit
44. Тодоров, Цветан. *Категории на литературното раскажување*
45. Tolić, Oraić Dubravka.1990 *Teorija citatnosti* Zagreb Grafički zavod Hrvatske
46. Ќулавкова, Катица (прир.)2003 *Теорија на интертекстуалноста.* Скопје: Култура
47. ---. 2006 *Херменевтика на идентитети.* Куманово: Македонска ризниц
48. Felman, Šošana. Okretaj intepretativnog zavrtnja
49. Фројд, Сигмунд. 1996 *Неугодното во културата*. Скопје: Зумпрес, 1996
50. Fuko, Mišel. Šta je autor?

51. Hajdeger, Martin. 1985 *Bitak i vrijeme.* Zagrieb, Naprijed
52. ---. 1999 *Предавања и расправе.* Београд, Плат⌖
53. ---. 2007 *Na putu k jeziku.* Beograd: Fedon
54. Horton, Endru. 2004 *Likovi-osnova scenarija.* Beograd: Clio
55. Шелева, Елизабета. 2000 *Културолошки есеи.* Скопје: Магор
56. ---. 2000 *Од дијалогизам до интертекстуалност*. Скопје: Магор
57. --- 2003 *Отворено писмо*. Скопје: Магор
58. --- 2005 *Дом/идентитет*. Скопје: Магор
59. Год. збор.-Филол.фак. "Блаже Конески", Унив. "Св. Кирил и Методиј" Скопје, кн. 25 (1999), с. 1-312, Скопје, 2000
60. *Uvod u naratologiju,* (zbornik) Osijek: Revija, 1989
61. "Cinque minuti con Chuck Palahniuk" *Gioia* (06.09.2008): 73

Корпус интернет страни:

1. www.chuckpalahnuik.com
2. www.chuckpalahnuik.net
3. www.imdb.com
4. www.orhanpamuk.net
5. www.np.org.mk/tekst.asp?lang=mac@tekst=473
6. www.geocites.com/weekend_game/final_scrl.htm
7. www.ethos.skuc.org/vsebina/mediateka/besedila/baldus_diploma/2.del.htm
8. www.mirage.com.mk