

821.163.3-32:81'42

Соња Витанова-Стрезова**СЕМАНАЛИЗА: ДИСКУРСОТ НА ДРУГИОТ КАКО ГЕНОТЕКСТ
ВО РАСКАЗОТ „СКОК СО СТАП“**

Апстракт: Овој труд се занимава со завршниот, трет дел од расказот „Скок со стап“. Наративниот глас припаѓа на мирото. Библиотекарот Христо Каруца се обидува да ја прескокне повеќекатницата што му го блокира погледот на убавиот планински врв од малиот библиотекарски кабинет. Името Христо асоцира на Христос. Христо е полилошки субјект со флуентен повеќезначен идентитет. Тој создава модерна хагиографија со неговиот скок преку повеќекатницата, како и со неговата смрт на асфалтот и преобразувањето во миро. Модерната хагиографија на Христо Каруца ги подрива конвенциите, негирајќи ги крајните значења и постојано произведувајќи нови, кои преку генотекстот стануваат значимост.

Клучни зборови: семанализа, генотекст, значимост, фенотекст, дискурсот на Другиот

Текстот што е предмет на семанализа¹ во ова поглавје е крајот на расказот „Скок со стап“ или, поточно, завршокот на последниот дел, насловен „ТРИ...“. Во делот „ТРИ...“ фенотекстот² од првите два дела на расказот се прелева во генотекст³ што веќе не се занимава со значењето само по

¹ Семанализа е науката за знаците на Јулија Кристева.

² Символичниот ред владее со генотекстот што се потпира на човековиот закон и синтакса и може да се изрази преку јазикот.

³ Терминот „генотекст“ е позајмен од семанализата на Јулија Кристева. Иако генотекстот е вон лингвистиката, тој може да се проучува преку некои аспекти на јазикот. Генотекстот е процес во владение на „семиотичкото“. Кристева ги воведува термините „семиотичкото“ и „символичното“ во нејзиното проучување на поделениот субјект во книжевниот текст, за да разграничи меѓу два различни означувачки процеса во производството на значења. Семиотичкото е своевиден сад; тоа доаѓа пред времето и просторот и нема позиција, единство или идентитет. Терминот „значимост“ упатува на бесконечен процес на генерирање значења. Значимоста е означувачки процес којшто е под доминација на семиотичкото и се манифестира преку генотекстот.

себе. Така, генотекстот нè носи во подрачјето на својот текстуален молк, каде што значењата не се искажуваат, бидејќи тука се наоѓа недофатливото, пулзионелно значимост⁴. Тоа е подрачјето каде што постојано се одвива процесот на зародување, негирање и произведување на значењата. Анализата на значимоста во текстот го истражува дискурсот на Другиот⁵ како генотекст. Текстот определен за анализа започнува кога скокачот го достигнува претпоследниот кат на зградата на телевизијата, непосредно пред скокот со стап да ја постигне својата кулминација, односно, пред да се издигне преку последниот, триесет и трети кат до самиот врв на повеќекатницата.⁶ Семанализата вклучува детална текстуална анализа и длабински го проучува последниот дел „ТРИ...“ од „Скок со стап“.⁷

Овој последен дел од расказот ги прекршува синтаксичките правила, со исклучок на крајните два параграфа, каде што синтаксата на речениците повторно се воспоставува. Во останатиот дел од текстот интерпункцијата отсуствува, а големата буква е употребена само за да ги означи имињата на црните божества и почетокот на секој нов параграф. Делот од текстот што не ја почитува синтаксата е составен од неозначени реченици кои немаат почеток и крај. Јадрата на неозначените реченици како да се издвоени од целината на текстот. Меѓутоа, ваквите несинтаксички реченици без голема буква и интерпункција, всушност, изгледаат како да се слеваат во една реченица што нè носи низ текстот кој тече како музика. Секогаш кога изгледа дека реченицата забавува, дека нејзината интонација се спушта, дека таа ќе дојде до точка, интонацијата повторно се крева и долгата неозначена реченица понатаму продолжува како прашална. Така, неозначените реченици се слеваат една во друга и непречено течат, конституирајќи ги деловите од текстот како своевидни прозни параграфи. Меѓутоа, прозните параграфи не се означени со вовлечен ред. Параграфот пред крајот на текстот е одделен со празен простор од останатиот дел на текстот. Дру-

⁴ Јулија Кристева го воведува поимот „значимост“ со своите семаналитички книжевни проучувања во своето епохално дело *Революција во поетскиот јазик* (*Révolution du langage poétique*), 1974. Значимоста е означувачки процес што е под доминација на семиотичкото и се манифестира преку генотекстот. Како означувачки процес, значимоста е бесконечен генератор на нови значења. Види: Дикро О. и Тодоров Ц., *Енциклопедиски речник на науките за јазикот*, прев. Атанас Вангелов, Скопје: Детска радост, 1994 и: Витанова-Стрезова, С., *Дискурсот на Другиот: Иан Мекјуан, Драги Михајловски*, Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2013 (втората книга е втемелена во истонасловената докторската дисертација на авторката).

⁵ Дискурсот на Другиот има различни значења и толкувања. Во овој труд дискурсот на Другиот се проучува како генотекст.

⁶ Всушност, причината за скокот со стап е, токму, изградбата на повеќекатницата пред факултетот, која ја попречува глетката на прекрасниот планински врв од малиот кабинет на факултетскиот библиотекар Христо Каруца.

⁷ Михајловски, Д. 1994. „Скок со стап“, *Скок со ситиј*, Скопје, Македонска книга, 71-115.

гите прозни параграфи кои меѓусебно не се одделени со празен простор изгледаат како да исчезнуваат во текстот. Тие параграфи, всушност, се прелеваат во поезија, за потоа текстот повторно да продолжи како проза. Фрагментите поезија се невообичаени стихови составени од звучните набројувања на разни лековити билки, на личните имиња на црните божества и разните прекари на ѓаволот во македонската книжевност, како и од звучните ефекти на необичните набројувања на разни паразитски бубачки што се прелеваат во ономотопејски низи.

Непочитувањето на синтаксата во текстот го попречува тетичкото позиционирање на субјектот на искажување и на објектот кон кој е упатен исказот. Така, субјектот и објектот кои не можат јасно да бидат идентификувани, стануваат повеќезначни. Во таа смисла, кратката заменска форма *Ме* на почетокот на извадокот што е предмет на семанализа е означител за библиотекарот Христо Каруца, кој се обидува да ја прескокне зградата на телевизијата што му ја попречува глетката на прекрасниот планински врв. Меѓутоа, бидејќи секој означител е предмет на примарните процеси на збирање и разместување, тоа е само момент на значење што не се оформува како готов производ. Така, секој означител е потиснат наназад во дадената низа од некој друг означител што го зазема неговото место. Преку моментот на значење дејствува примарниот процес на збирање, а преку новиот означител што го потиснува претходниот во низата, дејствува процесот на разместување. Во овој контекст, заменската форма не го идентификува Христо Каруца, кој не е субјектот кој раскажува: „Ме гледа Богородица од пенцере”. Неантропоморфните раскажувачи од првите два дела на расказот се спојуваат во третиот неантропоморфен раскажувач – мирото – кој е нов означител. Споменувањето на Богородица уште повеќе го комплицира идентитетот на полилошкиот субјект, кој сега е ставен во контекст на христијанството. Богородица го гледа скокот низ прозорците од претпоследниот кат на зградата. Споменувањето на единецот во следната неозначена реченица упатува на мајчинството кое се доведува во врска со Богородица: „единецот сепак си го брани ако ѝ е мрзелив суетен горделив”. Оттука, вклопувајќи се во контекст на христијанството, мајчинството, кое се поврзува со Богородица, упатува на раѓањето на Исус Христос. Токму како и секоја мајка што ги занемарува маните на своето дете, Богородица, исто така, ја занемарува преголемата амбиција на својот единец да го стори невозможното. Невозможното е скокот преку повеќекатницата, што всушност е иницијацијата меѓу боговите на субјектот кој станува означител за Исус Христос. Така, додека го набљудува скокот, Богородица, всушност, го брани својот единец, односно самата

се убедува дека нејзиното чедо ќе ја отствари својата цел и ќе ја прескокне повеќекатницата. Субјектот што е на прагот на својата иницијација е „суетен и горделив” поради тоа што поседува божествена моќ и верба да го направи невозможното, но истовремено тој е и „мрзелив”, бидејќи му треба поттик за да го изведе својот скок што ќе го издигне меѓу боговите. Понатаму текстот се прелева во музика во која звучните ефекти се испреплетуваат со библиското пророштво што на Богородица ѝ го претскажува раѓањето на нејзиниот син бог: „псалат пилци зад неа / харфи свират / кимбали”. Меѓутоа, Богородица, која го набљудува скокот низ прозорецот од повеќекатницата, е дел од некаква современа хагиографија и ново раѓање на некој поинаков Христос, нешто што таа, сепак, нестрпливо го посакува: „во погледот нејзин сепак жед за ново мајчинство”. Додека тој се издига покрај нејзиниот прозорец на претпоследниот кат од зградата, Богородица го допира за да му даде благослов: „ме пипка дури врвам благослов ми дава”. Меѓутоа, таа парадоксално му реди отровни билки на субјектот што е означител за новиот Христос: „билки чемерици ми реди”. Отровните билки се во контрадикција со благословот на Богородица, кој треба да биде блажен. Билките чемерици истовремено упатуваат на страдањата и маките на Христос, но и на маката на субјектот скокач, кој се напрега да ја прескокне зградата. Бидејќи Христо Каруца е дел од полилошкиот субјект, отровните билки, исто така, асоцираат и на професионалното секојдневие на факултетскиот библиотекар Христо Харуца. Така, изгледа дека билките чемерици однапред ги испишуваат страдањата и маките на Христос во современата хагиографија на новиот Христос, кој парадоксално сè уште не е роден. Оттука, прозниот текст се преобразува во стихови кои се преточуваат во звук, ритам и музика. Во звучниот фрагмент што следува се набројуваат разни називи на билки. Меѓутоа, во фрагментот не се набројуваат претходно споменатите билки чемерици, туку, контрадикторно, се наведуваат звучните називи на разни лековити билки:

глушило млечка ушолка
зрнешник плускавец фенерче
тегаец змијанец жиловка
репка трупка варзило⁸

Лековитите билки се наброени во низи сочинети од три различни називи на една билка. Низите составени од називите на лековитите билки

⁸ Дервенци, В. 2002. Народни имиња на лековити растенија, Билтен на Одборот за изработување на македонска терминологија, Скопје, МАНУ, бр. 67.

се преобразуваат во поетски стихови. Така, билките не ја искажуваат својата лековитост, туку од нив извира звук кој се разлива низ поетските стихови. Звучните ефекти што ги преплавуваат стиховите се прелеваат во мелодија од која постојано извира нагонското, пулзионелното. За да се долови дел од оваа музика, се наметнува потребата подетално да се анализираат мноштвото звучни ефекти во поетскиот фрагмент.

Првиот и третиот стих во фрагментот се римуваат преку слогот *ка*, со кој завршуваат обата стиха: „глушило млечка ушолка” и „тегаец змијанец жиловка”. Истиот слог ја конституира и внатрешната рима, меѓу вториот и третиот назив на билката во првиот стих: „глушило млечка ушолка”, како и меѓу првиот и вториот назив на билката во последниот стих: „репка трупка варзило”. Во следниве стихови прозвучува асонанцата, преку повторувањето на самогласката *а*: „глушило млечка ушолка”, „тегаец змијанец жиловка”, „репка трупка варзило”. Звучниот ефект на асонанцата е присутен и во стихот: „тегаец змијанец жиловка”, преку повторување на самогласката *и*. Асонанцата прозвучува и преку самогласката *е*, којашто неколку пати се повторува во следниве стихови: „зрнешник плускавец фенерче” и „тегаец змијанец жиловка”, како и преку повторување на самогласката *о* во „глушило млечка ушолка”. Во последниот стих самогласката *у*, којашто се повторува, исто така, го конституира звучниот ефект на асонанцата: „глушило млечка ушолка”. Ритамот во поетскиот фрагмент непречено тече преку дактилските метрички стапки, кои повремено се заменети со трохејски. Така, текстот, што го слушаме како звук и музика, парадоксално нè води до својот текстуален молк, од каде што прозвучува неговата значимост.

Потоа, следува нов дел од текстот, кој започнува со голема буква и заповеден исказ, по кој следи уште еден заповеден исказ: „Чекај / не врти ми го грбот црн господине”. Новата означувачка низа што ја воведува црн[иот] господин, односно, којашто е поврзана со ѓаволот, не ја исклучува претходната означувачка низа чиј конститутивен дел е Исус Христос. Субјектот, кој е на прагот на својата иницијација меѓу боговите, конечно, стигнува до последниот, триесет и трети кат на зградата. Бројот триесет и три одговара на возраста на Исус во моментот на неговото распнување: „одвај катот ти го најдов / триесет и три години те барам / земјата в долж и попреку ја преврtev”. Меѓутоа, во исказот, „и сега само уште сантим ми фали”, субјектот кој го изведува скокот, станува означител за олимпискиот јунак кому, за да го заврши својот херојски атлетски подвиг, му недостасува само уште еден сантим. Така, атлетот херој, кој само што не го завршил својот олимписки скок што ќе го издигне меѓу боговите, конечно, е на

дофат на својата цел. Таа цел треба да биде пронаоѓање на објектот на неговата долгогодишна потрага: „одвај катот ти го најдов триесет и три години те барам”. Меѓутоа, позиционирањето на објектот на исказот станува повеќезначно. Со други зборови, нејасно е дали субјектот, чија потрага трае триесет и три години⁹, го бара Господ, или, можеби ѓаволот, кон кого повторно ја упатува означувачката низа: „постој малку мистер гнила оперетска опозицијо мајсторе вешт за спогодби и ујдурми господару на ноќта и зовриената темница”. Ѓаволот, со кој смртниот човек потпишува пакт и кому му ја продава душата заради исполнување на своето најголемо искушение, е позната тема во книжевноста. Оттука, ѓаволот е „вешт за спогодби и ујдурми”. Претставата на ѓаволот како „господар...на ноќта и зовриената темница” е, исто така, позната во литературата. Меѓутоа, ѓаволот, кој иронично е наречен „мистер гнила оперетска опозицијо”, е нова современа претстава на господарот на ноќта кој е сè уште конвенционално „гнил”, но кој, наместо да биде крал на злото, станува „оперетска опозиција” – термин делумно позајмен од политичката терминологија. Тука, исто како и во романот *Смртиџа на Дијакоџи*, интертекстуално проникнува идејата на Михајловски за ѓаволот како „овоплотување на креативниот принцип ... и свезда-водилка на сите што се занимаваат со книжевност или друга креативна работа...”¹⁰ Со други зборови, ѓаволот кој оперира како опозиција на Господ, ја олицетворува движекката сила и стремежот за промени. Тој е Другиот, кој се појавува под многу имиња и ликови. Полилошкиот субјект, кој е предмет на искушување на ѓаволот, одамна е запознаен со неговите различни ликови и форми: „оти сите имиња ти ги знам”. Оттука, следи уште едно звучно набројување, овој пат на црните божества, при што прозниот текст повторно се прелева во поезија и звук:

Озирис Серапис Анупис
 Сет Изиди Хатхор
 Нергел Ерешкигал Мневис
 Вишну Рудра Кали
 Ратри Вртра Асура
 Ракшаси Калика Дајсу
 Ариман Даева Апаоша
 Дионис Посејдон Нереј
 Форкис Тетија Нимфа

⁹ Познато е дека Христос имал триесет и три години кога бил распнат на крстот. Оттука, потрагата којашто трае троесет и три години и триесет и трите ката на зградата можат да се разберат како алузија на Христос и неговиот живот.

¹⁰ Михајловски, Д. 1994. Преведување на вистината: Разговор со добитникот на „Рациновото признание“ Драги Михајловски. Скопје, НИП „Нова Македонија“.

Горгон Јапет Хидра
 Орко Лемур Мана
 Аквилон Стрига Дит
 Ђавол Сатана Црнобог

Набројувањето се одвива во низи составени од имињата на три богови, кои, главно припаѓаат на иста религија или митологија. Црните божества укажуваат на многуте имиња, ликови и форми на Ѓаволот, како, Другиот. Оттука, набројувањето дополнително го оневозможува тетичкото позиционирање на објектот на исказот, кој постојано ги намножува своите значења. Така, наместо конечно значење, она што го искажува набројувањето е звук или мелодија што се разлива од стиховите сочинети од називите на црните божества. Да ги погледнеме подетално звучните ефекти, од кои преку музиката на текстот извира нагонското, ритмичкото, повторливото.

Поетскиот фрагмент започнува со имињата на трите староегипетски богови, чишто имиња идентично завршуваат на слогот *ис*, што се повторува три пати: „Озирис Серапис Анубис”. Така, во првиот стих прозвучува внатрешна рима, но и асонанца, преку повторување на самогласката *и*. Слогот, *ис*, всушност, повеќе пати се повторува во стиховите, бидејќи тој, исто така, е дел и од имињата на боговите Дионис, Форкис и Мневис. Покрај тоа, првиот и третиот стих се римуваат со овој слог: „Озирис Серапис Анубис” и „Нергел Ерешкигал Мневис”. Повеќе стихови во кои последното име завршува на самогласката *а*, исто така, се римуваат: „Ратри Вртра Асура”, „Ариман Даева Апаоша”, „Форкис Тетија Нимфа”, „Горгон Јапет Хидра” и „Орко Лемур Мана”. Во овие стихови е присутна и внатрешна рима, која ја конституира слогот *ра* во „Вртра Асура” и самогласката *а* во „Даева Апаоша” и „Тетија Нимфа”. Асонанцата прозвучува преку повторување на самогласката *аво*, „Ратри Вртра Асура”, „Ариман Даева Апаоша”, „Тетија Нимфа”, и „Јапет Хидра”, како и преку повторување на самогласката *и* во „Форкис Тетија Нимфа”. Повторувањето на согласката *р* во тројката, „Ратри Вртра Асура”, исто така, придонесува за звучноста што ја прелева прозата во поетски стих. Внатрешната рима е присутна и во други набројувања на црните божества, при што најмалку две имиња во еден ист стих завршуваат со идентичен звучен слог, како, на пример, со слогот *ал* во првите две имиња од стихот „Нергал Ерешкигал Мневис”. Во овој стих прозвучува и асонанцата преку повторување на самогласката *е*: „Нергал Ерешкигал Мневис”. Во стихот „Аквилон Стрига Дит” асонанцата е, исто така, присутна преку повторување на самогласката *и*. Ритамот во поетскиот фрагмент се одвива во метрички стапки во кои дактилот е комбиниран со трохеј.

По звучното набројување на црните божества, кое завршува со „Црнобог“, текстот повторно се преобразува во проза. Полилошкиот субјект ги знае сите имиња, но „и сите прекари“ на ѓаволот. Кусиот прозен фрагмент ги воведува називите на ѓаволот што се појавуваат во македонската книжевна традиција и кои, најчесто, се интертекстуално транспонирани од усните преданија и народните песни. Ваквите називи создаваат нови претстави за ѓаволот, коишто во македонските книжевни текстови го внесуваат принципот на смеата и го оживотворуваат фолклорниот елемент. Така, овие текстови стануваат дел од карневалската сцена. Во овој контекст, текстот на Михајловски е предмет на карневализација, преку ѓаволот, кој во текстот внесува фолклорни елементи и ликови. Така, наведените називи дополнително упатуваат на разни нови форми и ликови на ѓаволот, кои уште повеќе ги мултиплицираат значењата на објектот на исказот, кој останува непозициониран. Така, наместо да искажува конечни значења, текстот повторно се прелева во поетски стихови од кои преку звучните ефекти извира нагонското, повторливото, пулзионелното. Мелодијата во овој дел од текстот, делумно, може да се долови преку издвојување на звучните ефекти во поетскиот фрагмент:

враг врагуле врагулина
анатемник натемник натема
кусиот куциот накот
наол нечестив скрајата
цацко чрт драк
шејтан

Звучното набројување започнува со зборот *враг*, кој три пати се повторува во првиот стих. Така, во стихот е присутна алитерацијата со повторување на самогласката *в*: „враг врагуле врагулина“.¹¹ Второто повторување е придружено со деминутивната форма *уле*, а третото, со истата деминутивна форма на којашто ѝ е додадена и аугментативната форма *ина*: „враг врагуле врагулина“. Ваквото парадоксално додавање на аугментативот на деминутивот придонесува за звучноста на стихот. Асонанцата прозвучува преку повторувањето на самогласките *а* и *у* во стихот: „враг врагуле врагулина“. Во вториот стих асонанцата е, исто така, присутна преку повторување на самогласките *а*, *е* и *и*: „анатемник

¹¹ Зборот „враг“, кој се повторува уште два пати со додавање на соодветните суфикси, е уште едно име на ѓаволот. Меѓутоа, во народот досетливиот и итар човек исто така се нарекува „враг“. Ваквото толкување на зборот „враг“ го внесува принципот на смеата во книжевниот текст што станува предмет на карневализација.

натемник натема”.¹² Во стихот три пати се повторуваат слоговите *на-ѿем* и два пати слогот *ник*, којшто ја создава внатрешната рима. Алитерацијата е повторно присутна со повторување на почетната согласка *н* кај вториот и третиот назив во стихот: „натемник натема”. Во третиот стих алитерацијата прозвучува во почетните согласки на првите два назива, како и асонанцата преку повторување на самогласките *о*, *у* и *и*: „кусиот куциот накот”.¹³ Слогот *ои* на крајот од секој од трите називи во овој стих ја конституира внатрешната рима: „кусиот куциот накот”. Во четвртиот стих алитерацијата е повторно присутна преку почетните согласки на првите два назива, како и асонанцата преку повторување на самогласката *а*: „наол нечестив скрајата”.¹⁴ Во петтиот стих звучната низа ја сочинуваат еден двосложен збор и два едносложни: „цацко чрт драк”.¹⁵ За звучноста на стихот придонесува и согласката *р*, којашто се повторува два пати (чрт драк) и којашто има функција на самогласка во *чрѿи*. Асонанцата, исто така, дава свој придонес за постугнување на звучниот ефект преку повторување на самогласката *а*: „цацко... драк”. Поетскиот фрагмент завршува со зборот *шејѿан*¹⁶, кој сочинува еден цел стих. Овој последен

¹² Овој назив на *ѓаволот*, којшто три пати се повторува во малку поинаква форма, доаѓа од зборот „анатема“, што во Дигиталниот речник на македонски јазик значи: „проклетство со коешто некој се исклучува од црквата“, или „клетва“.

¹³ Називите „кусиот“, „куциот“, коишто често се појавуваат во македонската народна книжевност, го претставуваат *ѓаволот* со физичка мана и, според тоа, како изрод „накот“. Ваквите називи воведуваат фолкорни ликови кои го внесуваат принципот на смеата во текстот на Михајловски, којшто е подложен на карневализација. Фолклорните ликови на *ѓаволот* се дел од карневалската сцена, којашто ги подрива традиционалните претстави за моќниот владетел на подземниот свет.

¹⁴ Зборот „наол“, кој веројатно, доаѓа од „неола“, „невола“, „нечестив“, е уште една вообичаена претстава за *ѓаволот*, кој е надвор од светата црква, односно, кој е проколнат. Називот „скрајата“ повторно го воведува фолклорниот елемент и карневалската сцена во текстот на Михајловски, преку две народни изреки. Првата, „Да не даде Господ да се случи!“, се надоврзува на другата, „Скраја да е!“. Оттука, „скрајата“ е *ѓаволот*, кој треба да се држи што подалеку, на самиот „крај“ на нештата, бидејќи тој е она што Господ не треба да дозволи да се случи. Меѓутоа, од овие две народни поговорки потекнува уште еден фолклорен лик „скрајата“, кој, исто така, е дел од карневалската сцена што ги демистифицира и ги подрива традиционалните претстави за *ѓаволот*.

¹⁵ Називот „цацко“, исто така, во текстот на Михајловски го воведува фолклорниот елемент, кој доаѓа од народната изрека, „Си го бараш *ѓаволот*!“. Како дел од карневалската сцена и принципот на смеата, оваа изрека се преобразува во друга, „Си го бараш Цацко!“. Овој назив персонафицира уште еден народен лик што, исто така, ги урива традиционалните претстави за *ѓаволот*. Називот „чрт“ е архаичен збор, кој во слична форма постои и во рускиот јазик: зборот „чёрт“ значи „ѓавол“ на руски јазик. Последниот назив во низата „драк“ се надоврзува на името на свирепиот атински законодавец од шестиот век п.н.е., „Дракон“, кој создал толку строги закони, што за истите се велело дека биле „напишани со крв“. Оттука, и асоцијациите на името упатуваат на некој што е свиреп, крвав и зол, каков што е и самиот *ѓавол*. В. „Дракон“ во Вујаклија, М. 1980. *Лексикон сѿраних речи и изрази*, Београд, Просвета, 240.

¹⁶ Зборот „шејѿан“, што често се појавува во македонските книжевни текстови, има арапско и турско потекло и значи „ѓавол“, но, исто така, и „досетлив човек“, токму како и зборот „враг“. В. „шејѿан“ во Вујаклија, М. 1980. *Лексикон сѿраних речи и изрази*, Београд,

стих се разликува од останатите во коишто истиот назив на ѓаволот се повторува во три малку различни форми, или, пак, стиховите се составени од три различни називи на ѓаволот. Првиот, вториот и четвртиот стих во поетскиот фрагмент, кои завршуваат идентично, со самогласката *a* се римуваат: „враг врагуле врагулина”, „анатемник натемник натема” и „наол нечестив скрајата”. Ритамот во овој поетски фрагмент е комбинација од трохејски и дактилски метрички стапки.

По зборот *шејтан* текстот повторно се прелева во проза без означена интерпункција и голема буква. Полилошкиот субјект, кој го познава ѓаволот, не може да биде измамен од неговите различни ликови, форми и имиња претходно наброени: „и ти ја сфаќам измамата”. Следната неозначена реченица, „и на твојот замок божјо сонце грее”, повторно ја поврзува означувачката низа на ѓаволот со таа на Господ, при што „твојот замок” би можел да биде подземниот свет каде што владее ѓаволот, кој се наоѓа под Господ, односно, над кој грее „божјо сонце”. Оттука, ваквиот исказ би бил упатен до ѓаволот. Меѓутоа, позиционирањето на објектот на исказот е повеќеозначно, исто како и позиционирањето на субјектот на исказување во текстот. Според идејата на Михајловски, којашто интертекстуално проникнува во текстот, Господ е „мрзлив суетен горделив”, исто како и субјектот, кој се обидува да ја прескокне зградата. Затоа, на Господ му треба поттик. Според тоа, заповедното обраќање, „остави го коњакот претворнику” би било упатено до Господ. Меѓутоа, обраќањето „претворнику” како да се однесува на ѓаволот, чии разни имиња и ликови се набројувани во претходните два поетски фрагменти во текстот. Освен тоа, движечката сила што го поттикнува Господ да дејствува, е ѓаволот – неговата опозиција. Ѓаволот настапува кога господ премногу ќе се опушти и ќе стане мрзлив. Меѓутоа, изгледа дека оној што станал мрзлив е самиот ѓавол, кој иронично пие коњак наместо да си ја врши својата работа. Оттука, ѓаволот во расказот постанува дел од современиот живот; тој не живее во подземниот свет, туку на триесет и третиот кат од повеќекатницата. Современиот ѓавол е претставен како „црн господин” што пие коњак и го гледа скокот низ прозорецот од својот стан. Истовремено, субјектот, кој поминува покрај ѓаволот, гледа во него барајќи помош за да го прескокне неговиот кат, кој е последен во зградата. Во следниот исказ позиционирањето на објектот е, повторно, повеќеозначно: „оној

Просвета, 1044. Второто толкување на зборовите „враг” и „шејтан” се вклопува во идејата на Михајловски за ѓаволот како движечки принцип. Така, текстот на Михајловски е предмет на карневализација преку принципот на смеата, што го воведуваат ликовите на шејтанот и врагот, претставени како досетливи луѓе од народот.

под тебе залежал”. Исказот може да биде упатен до Господ, под кого се наоѓа ѓаволот, кој залежал, односно кој пие коњак, наместо да си ја врши работата. Меѓутоа, тој, исто така, може да биде упатен и до ѓаволот под кого се наоѓа субјектот што бара помош да го заврши својот скок, што ќе го издигне меѓу боговите. Во вториот случај, наместо ѓаволот да биде долу под Господ, субјектот кој е означител за Исус Христос е под ѓаволот, до кој треба да се издигне, односно кого треба да го прескокне за да се иницира во своето ново раѓање. Како и да е, субјектот, кој е на прагот на својата иницијација, сè уште се наоѓа под последниот, триесет и трети кат, и бара помош за да го заврши скокот. Оттука, означувачките низи што упатуваат и на Господ и на ѓаволот се испреплетуваат со сцени што претставуваат пародија на современиот живот на станарите во некоја повеќекатница: „почни малку кебиња од пенцере да му тресеш расипи ги чешмите одврти ги вентилате нека му капи долу таванот цам скрши му антената искриви му ја”. Изгледа дека и самиот скокач, додека се издигнува покрај катовите до врвот на зградата, преку прозорците гледа различни сцени од секојдневието во повеќекатницата. Следната неозначена реченица, „затоа си платен”, може да се разбере како некаква современа престава на Господ или на ѓаволот. Ваквата демистификација иронично го сведува повеќезначниот објект на модерен работник, кој не го извршува она за што е платен. Господ е „платен” за да им помага на луѓето, што тој, очигледно, не го прави. Она, пак, што не го извршува ѓаволот е неговата улога да го поттикнува Господ да дејствува. Двата наредни изказа како да го потврдуваат второто; изгледа дека тие се упатени до ѓаволот, кој на Господ не треба да му дозволи да биде мрзелив и суетен: „не давај му да се опушти да мисли дека е совршен”. Во следниот исказ субјектот¹⁷ е повторно означител за Христо Каруца, кој зборува од гледна точка на смртниците – луѓето – со кои Господ си поигрува: „кажи му лоша игра со нас почнал суетата на друго место нека си ја лечи”. Така, како исказот повторно да е упатен до ѓаволот, кој треба да му каже на Господ да не си игра со луѓето поради својата суета. Неозначената реченица: „друга играчка нека си направи” е иронична алузија на библиската претстава за човекот, кого Господ го створил од глина. Потоа следува појасно позиционирање на ѓаволот, како објект на исказот кон кој е упатена низата иронични закани. Доколку не го „зауши“ (забележи) субјектот, кој го изведува скокот, односно, доколку не ја послуша неговата молба, ѓаволот ќе биде казнет: „не ти цветаат ружи во црната градина ако не ме заушиш / и тебе еден

¹⁷ Христо Каруца е конститутивен дел од полилошкиот субјект.

ден матната ќе те земе / пијачката ќе ти секне / снагата ќе ти папса / ни бела ни црна не ќе распознаваш“. Текстот е предмет на карневализација преку ваквите иронични закани, кои се вметнати во народни поговорки но и во современи контексти. Духовитите закани го демистифицираат принцот на темнината кој е изложен на принципот на смеата. Духовитоста на заканите во текстот на Михајловски, како дел од карневалската сцена, произлегува од несоодветноста на конвенционалната претстава за ѓаволот со ваквите невообичаени нови контексти.¹⁸ Последното обраќање е молба јасно упатена до ѓаволот, кој треба само уште малку да му помогне на скокачот за да го прескокне последниот кат и да се иницира во своето ново раѓање: „ѓаволе господине / дај ми уште еден сантим / катов да го минам / до себе да стигнам“.

Потоа со голема буква започнува нов параграф, кој е одделен од останатиот текст со празен простор. Во фрагментот што почнува како проза, скокачот се издигнува покрај триесет и третиот кат на ѓаволот, кој го набљудува скокот. Така, изгледа дека ѓаволот ја исполнува неговата молба, но за возврат бара тој да потпише пакт со него: „Се цари здевот¹⁹ од пенцере / тешки ишарети ми праќа / потпиши / потпиши / со тефтерот ми мавта / со кондиљот²⁰ ме дупи“. Последната неозначена реченица, „црни вошки в душа ми клава“, е вовед во звучниот фрагмент што следува. Ѓаволот, кој става црни вошки во душата, упатува на класичната претстава за ѓаволот кој го става човекот во искушение за да го принуди да стане негов следбеник и да му ја земе душата. Понатаму прозниот параграф се прелева во три необични звучни стихови составени од називи на паразитски бубачки. Поетскиот фрагмент потоа се преобразува во ономотопејски низи, кои, исто така сочинуваат три стиха:

¹⁸ Ироничните закани што се вметнати во двете народни поговорки „Не ти цветаат ружи“ и „Ќе те земе матната“ го внесуваат фолклорниот елемент во текстот на Михајловски, кој е предмет на карневализација. Духовитоста на заканите, што ги подриваат традиционалните претстави за ѓаволот, доаѓа од контрадикцијата што тие ја воведуваат. Во таа смисла, ружите не цветаат во пеколот и матната не може да го земе ѓаволот, бидејќи тој е оној кој ги „мати“ работите. Ироничната закана, којашто е вметната во современ контекст, исто така, е несоодветна на конвенционалната претстава за господарот на пеколот. Така, духовитата закана кон ѓаволот дека ќе му секне пијачката, веројатно, е ехо од современата сцена на прозорецот од повеќекатницата каде што ѓаволот пие коњак. Исто така, заканата „снагата ќе ти папса“ го сведува ѓаволот на обичен човек што е во контрадикција со традиционалната претстава на моќниот и силен владетел на подземниот свет. Последната во низата закани е повторно вметната во народна поговорка: „Ни бела ни црна не ќе распознаваш“. Духовитоста на заканата повторно доаѓа од уште една контрадикција, бидејќи белата боја е некомпатибилна со црниот принц на темнината.

¹⁹ Веројатно уште една форма на „Дасва“, „Див“ или „Дев“.

²⁰ (Арх.) за „молив“, средство за пишување.

тафтабити гниди
 лебарки болви
 вошки вошки вошки²¹
 боц буле боц
 крц куле кврц
 црц ооооп!

Стиховите составени од називите на паразитските бубачки парадоксално не искажуваат морбидни значења во поетскиот фрагмент. Овие стихови, кои продолжуваат преку ономатопејските низи, се прелеваат во звук и мелодија од кои извира нагонското, пулзионелното, повторливото. Мелодијата на стиховите делумно може да се долови преку анализа на мноштвото звучни ефекти кои се разливаат од поетскиот фрагмент.

Ритамот во стиховите е комбинација на дактилски и трохејски метрички стапки, со исклучок на последниот, каде што обата едносложни збора се нагласени. Првиот стих во поетскиот фрагмент има внатрешна рима, преку согласката *и*, со којашто завршуваат двата збора: „тафтабити гниди”. Асонанцата, исто така, придонесува за звучниот ефект во стихот што произлегува од четирите повторувања на самогласката *и*: „тафтабити гниди”. Во следниот стих, исто така, има внатрешна рима и асонанца: „лебарки болви”. Во третиот стих истиот збор три пати се повторува како рефрен: „вошки вошки вошки”. Првите три стиха се римуваат преку самогласката *и*, со која завршува секој од нив: „тафтабити гниди”, „лебарки болви” и „вошки вошки вошки”. Потоа следат трите стиха сочинети од ономатопејски низи. Во првата ономатопејска низа звукот *боц*, којшто два пати се повторува к’о некаков рефрен, како уште еднаш да нè потсетува на забивањето на стапот во земјата. Вториот ономатопејски звук во стихот започнува со согласката *и*, која прави алитерација со почетните согласки на двата други збора во низата: „боц буле боц”. На почетната согласката *и* во вториот збор е прилепена деминутивната форма *уле*, што, исто така, придонесува за звучниот ефект. Ономатопејската низа во претпоследниот стих го зголемува својот звучен ефект преку алитерацијата, односно преку повторувањето на почетната согласка *к* во секој збор (крц куле кврц), како и преку внатрешната рима во стихот меѓу првиот и третиот збор (крц

²¹ Сите овие грди бубачки имаат негативна конотација и упатуваат на некаква болест, гниез или нечистотија, што исто така е асоцијација за злото. Така вошките и гнидите, кои цигаат крв од кожата, најчесто се гнездат во косата на луѓето. Тие, заедно со тафтабитите, кои исто така цигаат крв, и лебарките, кои одат на нечистотија, се преносители на разни заразни болести. Болвите се кријат во влакната на животните и исто така цигаат крв од нивната кожа, пренесувајќи разни заразни болести. Сите овие паразитски бубачки алудираат на ѓаволот, кој им ја „цица крвта“ на оние што склучиле пакт со него и ги заразува со своето зло, односно, ги принудува да бидат негови следбеници.

куле кврц). Звуците *крц* и *кврц*, кои, како да го пренесуваат крцкањето на стапот под тежината на скокачот додека тој го прескокнува триесет и третиот кат, се комбинирани во стихот со уште една деминутивна форма *уле*, што, заедно со почетната согласка *к*, уште повеќе го зголемува звучниот ефект. Последната оноματοпејска низа започнува со звукот *црц*, кој изгледа како да го пренесува фучењето на стапот низ воздухот кога скокот ја достигнува највисоката точка. Стихот завршува со извикот *ооооо* што обично се користи кога нешто ќе се прескокне. Последниот стих: „црц ооооп!”, упатува на завршетокот на една фаза што всушност е почеток на нешто ново. Оттука, и стихот, наместо да заврши со точка и пауза, завршува со извичник, кој ја крева интонацијата и упатува на некаково ново продолжение.

Извичникот на крајот од овој дел од текстот е прв интерпункциски знак во делот „ТРИ...”, што всушност го воведува крајот на текстот, односно завршницата на расказот, каде што повторно се воспоставуваат правилата на синтаксата. Така, во последните два параграфа на крајот од расказот, кои се одделени од останатиот текст со празен простор, интерпункцијата е присутна и речениците започнуваат со голема буква. Единствен остаток од непочитувањето на јазичните правила во претходниот дел од текстот е необележувањето на двата последни параграфа со вовлечен ред.

Меѓутоа, и покрај воспоставувањето на синтаксата во последниот дел од текстот, позиционирањето на субјектот и понатаму е нејасно и повеќезначно. Скокачот конечно се издигнува над зградата и пред него блеснува попречуваното сонце: „Најпосле блесок. Зградата ми е под брада.” Додека ја прескокнува зградата, полилошкиот субјект уште повеќе се распрснува и пулверизира за во себе да го вклучи и многузначниот објект на исказот, кој упатува и на Господ и на ѓавол: „И бог и ѓаволот ме чешкаат од неа.” Во следните неколку искази субјектот е повторно означител за античкиот олимписки херој, кој го отстварува својот атлетски подвиг: „Ги префрлам нозете, го собирам стомакот, штица ми се градите. Полека ги кревам рамењата, главата и рацете.” Откако ја прескокнува зградата, субјектот го поминува прагот на својата иницијација и го здогледува прекрасниот планински врв: „Преоѓам. Се вртam. Ене ми го врвот.” Долго поречуваната глетка од најубавиот, агол блеснува пред очите на субјектот скокач, кој сега е означител за Христо Каруца: „Мојата убава, чиста пирамида. Од ламтеж и немир доена. Низ мојот агол коткана, на крајот од мојот правец никната.”²² Во следниот исказ субјектот конечно се иницира во

²² Библиотекарот Христо Каруца е конститутивен дел од полилошкиот субјект. Затоа во цитираните искази, како некакво ехо, се повторува неговото чувство на немир и

своето ново раѓање, коешто е веќе претскажано: „Ми се смешка свездата над мене. Од мракот вршат дароносците.” Изгледа дека новозаветната приказна се преиспишува. Меѓутоа, дароносците како премногу долго да го чекаат раѓањето на новиот Исус и затоа: „Бајата им е смирената, кисел темјанот, им базди ливантото.” Сплотувањето со планинскиот врв упатува на смртта на факултетскиот библиотекар Христо Каруца: „Доскочувам право на цуцката. Врв сум. Телото ми се топи.”. Така, изгледа дека физичкиот живот на библиотекарот завршува на асфалтот, но тој сега се преобразува во светец – во својот истоименик Христос.²³ Мирото, во коешто како да се претопило телото на Христо, е дел од светецот. Тоа е третиот неантропоморфен раскажувач во последниот дел од расказот. Драмскиот монолог на мирото се прелева во поезија, звук и музика што навираат од прозниот фрагмент: „Извирам во поток што брза по падините, ита низ доловите, го сече полето. Понорница станувам, фучам под темелите на светот, со татнеж се најавувам.” Мирото тече на асфалтот од левата патика и стапот, што му паѓаат на Христо Каруца во текот на скокот, од коишто тоа ја презема раскажувачката улога во третиот дел на расказот: „И еве ме шикам на ширинкава меѓу Телевизијата и Факултетот. Миро сум и грмам низ левата патика што ми падна во летот и стапот од кого пред малку се оттурнав.“

Во последниот дел од текстот, истовремено и крај на расказот, изгледа како да се обраќа новиот Исус, кој е присутен во сите форми и облици: „Сега сум со вас. Ве левам со миро и вошки. Вардете ме. Вардете се. И - на здравје!” Меѓутоа новиот Христос е пулверизирираниот поделен субјект што има многу значења. Така, тој е светец што е извор на мирото. Луѓето се мачкаат со мирото на светецот што има исцелителска моќ. Меѓутоа, услов за новото раѓање е пактот потпишан со ѓаволот, кому новиот Христос му должи за услугата. Така, новиот Христос е конституиран од спротивности кои меѓусебно не се исклучуваат. Вошките, како некакво ехо, повторно упатуваат на ѓаволот, кој е дел од новиот Христос, но, исто така, и дел од луѓето во кои светецот е присутен преку мирото.²⁴ Со раѓањето на

незадоволство поради изградбата на зградата на Телевизијата, опишано во првите два дела од расказот. Смирувачката глетка на преубавиот планински врв од аголот на малото кабинетче во библиотеката е единствениот излез на библиотекарот од неговото професионалното секојдневие, коешто го задушува. Кога повеќекатницата ќе се истопори пред прекрасната глетка, Христо решава да ја прескокне пречката и да се сплоти со планинскиот врв, што конечно ќе го ослободи од неговото професионално опкружување.

²³ Покрај името, и презимето на библиотекарот, Каруца, коешто на бугарски значи „кочија“, исто така, упатува на патешествието на Исус, кој живее, умира и воскреснува.

²⁴ Субјектот како да ја зазема позицијата на повеќезначниот објект.

новиот Христос, кој го вклучува и Господ и ѓаволот, се испишува некаква превртена, современа хагиографија. На крајот останува неизвесно дали новиот Христос е дојден да ги испусти луѓето, или можеби доаѓа за да ги казни за нивните гревови.²⁵

Така, дискурсот на Другиот како генотекст е постојан извор на значимоста. Примарните процеси на збирање и разместување околу кои е структуриран текстот, прават тој да изгледа како енигматичен запис на сонот. Ваквите процеси се конститутивни делови на значимоста. Откачената метафора и бесконечната метонимија преку кои функционираат примарните процеси на збирање и разместување, исто така, можат да го проучуваат дискурсот на Другиот како генотекст. Во овој контекст, полилошкиот субјект во бесконечна метонимија го одложува своето позиционирање. Скокот со стап во текстот и расказот е уште една илустрација на откачената метафора. Така, метафората на скокот со стапот се откачува од она што има тенденција да го означи и може да се разбере на многу начини. Секој од начините на кои може да се разбере метафората на скокот со стап, станува значење како готов производ. Така, секое значење на откачената метафора е илустрација на фенотекстот кој е резултат од производните процеси во генотекстот.²⁶ Во таа смисла, херојскиот скок може да биде излез и решение за современиот човек, кој треба да ги прескокне грешките, слабостите и ограничувањата на луѓето што го опкружуваат, за да ги разбере и да им прости. Меѓутоа, скокот може да се разбере и како предупредување упатено до отуѓените луѓе во современиот свет, кои итаат кон сопствената пропаст доколку продолжат меѓусебно да се игнорираат и запоставуваат. Бесконечната метонимија, која постојано го означува Другиот на местото на субјектот на искажување и објектот кон кој е упатен исказот, е уште една суштинска компонента на значимоста значивоста во анализираниот текст.

Како што е веќе кажано, текстот е извадок од третиот последен дел на расказот кој е насловен „ТРИ...”. Трите точки во насловот на овој дел упатуваат на некакво продолжение. Покрај тоа, текстот, односно крајот на расказот, наместо со точка, завршува со извичник. Така, расказот и текстот

²⁵ Јејц и Елиот пишуваат за второто доаѓање на Христос, кој наместо како јagne, ќе се врати како свер за да ги казни грешниците и да ја донесе пропаста на светот.

²⁶ Симболичното е неизбежно присутно во генотекстот, којшто е конституиран преку јазикот. Така, иако извадокот од расказот на Михајловски е илустрација на генотекст, во него делумно се чувствува влијанието на симболичното, коешто се спротиставува на семиотичките процеси, и тоа во оние делови од текстот каде што, барем, делумно се почитуваат јазичните и синтаксичките правила. Меѓутоа, предмет на семаналитичкото проучување е фенотекстот, како производ на семиотичките процеси во текстот.

изгледаат како да немаат крај. Извичникот на крајот, „И - на здравје!“, повторно ја крева интонацијата што упатува на нов продолжеток.

*

Така, од генотекстот непрестајно извираат моментите на значење што се негираат, обновуваат и формираат на нов начин, конституирајќи го дискурсот на Другиот како бесконечна означувачка практика, која преку сопственото поништување постојано се регенерира и пресоздава.

Користена литература и извори

- Витанова-Стрезова, С. 2013. *Дикурсој на Другиот: Иан Мекјуан, Драги Михајловски*, Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“, 248-266.
- Вујаклија, М. 1980. *Лексикон сѝраних речи и изрази*, Београд, Просвета, 240, 1044.
- Дервенци, В. 2002. Народни имиња на лековити растенија во *Билиѝен на Оѝборој* за изработѝување на македонска ѝтерминологија, Скопје, МАНУ, бр. 67.
- Михајловски, Д. 1994. Преведување на вистината: разговор со добитникот на „Рациновото признание“ Драги Михајловски. Скопје, НИП „Нова Македони

Sonja Vitanova-Strezova

SEMANALYSIS: DISCOURSE OF THE OTHER AS GENOTEXT IN THE SHORT STORY “POLE VAULT”

Abstract

This article deals with the final third part of the short story “Paul Vault”. The narrative voice belongs to the myrrh. Christo Karutza, the librarian, is trying to jump over the building that has blocked his view of the beautiful mountain peak in his small librarian cabinet. His name is associated with Christ. Christo is a polylogical subject with fluent multiple identities. Jumping over the building and transforming into myrrh after his death on the asphalt, Christo Karutza creates a modern hagiography. It undermines conventions, negating finite meanings while constantly producing new ones that turn through the genotext into signifiante.

Key words: semanalysis, genotext, signifiante, phenotext, the discourse of the Other