DOI 10.24249/2309-9917-2026-75-1-7-19

М. Горгиева-Димова (Скопье, Республика С. Македония)

Роман как история эпидемий

Аннотация: Исходя из определения жанра романа как как существующего на границе между референциальной (по отношению к исторической реальности) и самореферентной (по отношению к собственной текстуальности и собственной литературной традиции) формами, автор статьи анализирует переплетение этих двух элементов в романе «Так темно» македонского автора Сашо Димоскова. Рассматриваются тематические уровни (связанные с историей эпидемий), а также приемы повествования в романе и их метафикциональные возможности, влияющие на выбор нарратива, воссоздающего повторяемость исторических событий и их цикличность.

Ключевые слова: роман, история, эпидемия

Марија Ѓорѓиева-Димова (Скопје, РС Македонија)

Романот како историја на епидемиите

Апстракт: Поаѓајќи од теориските премиси за романот како книжевен жанр кој осцилира меѓу референцијалното (кон историската стварост) и автореференцијалното (кон сопствената текстуалност и кон сосптвената книжевна традиција), овој текст ги толкува преплетувањата меѓу овие два аспекта во романот Толку темно на македонскиот автор Сашо Димоски. Интерпретацијата ги следи тематските рамништа во романот (поврзани со историјата на епидемиите), како и наративните постапки во романот нивните метафикциски импликации во однос на можните наратвизации на репретитивноста и цикличноста на историјата.

Клучни зборови: роман, историја, епидемија

M. Gjorgjieva-Dimova (Skopje, RN Macedonia)

The Novel as a History of Epidemics

Abstract: Starting from the theoretical premises of the novel as a literary genre that oscillates between the referential (towards historical reality) and the self-referential (towards its own textuality and its own literary tradition), this paper interprets the intertwining of these two aspects in the novel 'Tolku temno' / 'So Dark' by the Macedonian author Sasho Dimoski. The interpretation follows the thematic levels in the novel (related to the history of epidemics), as well as the narrative procedures in the novel and their metafictional implications in relation to possible narrativizations of the repetitiveness and cyclicality of history.

Key words: novel, history, epidemic

> Ниеден писател досега се нема обидено да ги испита и спореди овие приказни со цел да напише вистинска историја за големата несреќа и трагедија што чумата ја остави зад себе.
>
> *Алесандро Манзони, Вереници*

> Ова е воедно историски роман и историја напишана во форма на роман… Но, ниту еден конзул никогаш не успеал да ги опише овие настани, деновите на колерата и на чумата, со таква елеганција и длабочина во разбирањето, ниту, пак, некој од нив би можел да ги пренесе атмосферата што во тој период владее во отоманските пристанишни градови и боите на нивните улици и пазари, цикањето и крескањето на галебите и звукот на тркалата на запрегите, на еден ваков начин... Принцезата Пакизе не само што го опишува овој свет на машки политичари, бирократи и лекари во своите писма – таа, исто така, успева да се идентификува со нив. И јас, исто така, се обидов да го пренесам и оживеам тој свет во овој мој роман/историја... Ја имав можноста да ја верификувам автентичноста на светот опишан во писмата на принцезата Пакизе консултирајќи архиви во Истанбул, Мингерија, Англија и Франција и со прегледи на историски документи и мемоари од таа ера. Но, имаше моменти додека го пишував мојот историски роман кога не можев да одолеам да не се поистоветам со принцезата Пакизе и да се чувствувам како да ја пишувам мојата сопствена лична приказна. Уметноста на романот се темели на умешноста и вештината на раскажување на нашите сопствени приказни како да им припаѓаат на други, и на раскажувањето туѓи приказни како да се наши. Ако целта на еден роман е да досегне, во духот и во формата, отаде опсегот на една индивидуална приказна, и наместо тоа заличува на некаква своевидна историја што ги опфаќа животите на сите, тогаш за него најдобро е да се раскажува од многу различни гледишта.
>
> *Орхан Памук, Ноќи на чума*

Книжевниот интерес за историската стварност има свој континуитет кој не само што се артикулира низ различните жанровски облици (романи, раскази, драми, епови, лирски песни), туку и ги воспоставува интерпретативните релации меѓу контекстите што се тематизираат, т. е за коишто се пишува и контекстите во коишто се пишува, притоа исцртувајќи ги тематските координати во чиешто средиште се поставени перенијалните теми кои, во крајна линија, се однесуваат на човекот, на човечкото, на различните аспекти на човекувањето. Во таа смисла, романот не афирмира само еден реинтерпретативен однос кон историската

стварност, туку и метаинтерпретативен однос кон постојните текстуализации на таа стварност, зумирајќи ги невидливите, непознатите, заборавените, превидените точки во историјата [Ѓорѓиева-Димова 2025: 7–28]. Впрочем, смислата на ова постојано романескно навраќање кон историјата е токму во тој интерпретативен потенцијал на книжевноста: говорејќи за веќепознатото, да артикулира сопствена, нова визура и за минатото и за сегашноста и за животот и за човекот и за светот, воопшто.

Во својата беседа по повод добивањето на Нобеловата награда за литература во 1961-та година, Иво Андриќ, говорејќи за раскажувањето, како човечка иманенција, и за приказните, посебно оние за историјата, но и за нивната смисла и цел, ќе констатира: "Можеби во тие раскажувања, усни и писмени, е содржана вистинската историја на човештвото и можеби од нив би можела да се насети, ако не и да се осознае, смислата на таа историја... Кога станува збор за раскажувањето кое го има за предмет минатото, постојат одредени сфаќања според кои да се пишува за минатото би значело да се пренебрегне сегашноста и до некаде да му се сврти грб на животот. Мислам дека писателите на историски раскази и романи не би се согласиле со ова и повеќе би биле наклонети кон признанието дека самите навистина не знаат ни како, ни кога се префрлаат од она што се нарекува сегашност, во она што го сметаме за минато, дека со леснотија, како во сон, ги преминуваат праговите меѓу столетијата. Најпосле, зарем во минатото, како и во сегашноста, не се соочуваме со слични појави и со исти проблеми... Така, од онаа страна на линијата која произволно го дели минатото од сегашноста, писателот ја среќава истата човекова судбина која тој мора да ја воочи и што подобро да ја разбере, да се поистовети со неа и со својот здив и со својата крв да ја грее, додека таа не стане живо ткаење на приказната што тој сака да им ја соопшти на читателите"[1]. Дали ова Андриќевско "можеби" не лежи во основата на секој книжевен интерес за историјата, како обид за и облик на нејзино толкување и осмислување во современ контекст, а тоа значи од временска и од спознајно-ретроактивна дистанца, вклучително, и за нејзино реактуализирање пред современите / идните генерации читатели?

"Приказните постојат заради раскажувањето, а раскажувањето не е ништо друго освен препишување на минатото во вечно сегашното време" [2014: 125], ќе констатира Сашо Димоски, несомнено, повикувајќи се на своето авторско (романсиерско и драмско) искуство на пишување / раскажување за историјата, за историските настани и личности (покрај митот, кој честопати е предлошката за неговите дела). Неговиот роман *Толку темно* доаѓа како уште една потврда на креативната потрага по "вистинската историја на човештвото", за која говори Андриќ – во случајов, тоа е историјата на човештвото видена како "историја на болестите". Современиот контекст на пандемиско искуство (КОВИД-19), одново ја освестува репетитивноста на историјата, како историја на бројни епидемии, кои, покрај апокалиптичните биланси, резултирале и со уметнички дела што биле создавани во епидемиски услови[2], но и инспирирале дела што ќе ги тематизираат тие феномени низ историјата. Да потсетиме на романите *Година на чумата* (1722) на Даниел Дефо, *Последниот човек* (1826) на Мери Шели, *Вереници* (1827) на Але-

[1] Иво Андрић, О причи и причању. Достапно на: https://www.ivoandric.org.rs

[2] Тицијановата *Пиета* (1575), последното негово дело создадено за време венецијанската епидемија на чума; *Автопортрет* на Јакопо де Понтормо, насликан во 1522, во време на карантинот заради чума; *Човечката кревкост* (1665) на Салватор Роза, насликана во време на чумата во Неапол; *Автопортрет по шпанската грозница* (1919) на Едвард Мунк и *Семејство* (1918) на Егон Шиле.

сандро Манцони, *Чума* (1947) на Албер Ками, *Беснило* (1983) на Борислав Пекиќ, *Слепило* (1995) на Жозе Сарамаго, *Години на потопот* (2009) на Маргарет Атвуд, *Ноќи на чума* (2021) на Орхан Памук.

Кон оваа низа се придружува и романот *Толку темно* (2025) на Димоски: тематизирајќи ја европската историја, метонимиско-синегдохиски доловена преку епидемиите што се појавуваат како историски фон во деветте поглавја, а чиишто наслови, кои нудат хронотопска најава на дејството, во истовреме, редоследно ја исцртуваат хронологијата и топографијата на епидемиите низ историјата. Првото поглавје, Троја, летно претпладне во *она* време, упатува на епизодата прикажана во првото пеење во *Илијада*, поврзана со чумата како Аполонова казна за ахајската војска заради Агамемноновото заробување на ќерката на аполоновиот свештеник Хрис. Второто поглавје, *Рим, лето по вечерна прошетка, 179 година* го сместува дејството во времето на Антонинската чума (165–180), наречена според владејачката династија во тој период, а од којашто заболеле и тогашните владетели Луциј Вер и Марко Аврелиј. Токму вториов, се појавува и како лик во романот. Третото поглавје *Константинопол, пролет пред утринска молтива, 542 година*, ја тематизира Јустинијановата чума (541–542), што го зафаќа Византиското царство, наречена според императорот Јустинијан I, кој и самиот се заразил, но и ја преживеал болеста. Епизодата на императоровата инфекција ја сочинува приказната во ова поглавје. Четвртото, насловено *Мантова, колку една зимска дремка, 1607 година* го прикажува настанувањето на операта *Орфеј* од италијанскиот композитор Клаудио Монтеверди (1567–1643). Со постапката на "креативен анахронизам" [McHale 2001: 93–94] романсиерот интервенира во историографската рамка, поместувајќи го историскиот фон на венецијанската чума (1575–177) во Мантова од 17 век. Петтото поглавје *Амстердам, Време за учење леш, 1632 година*, го следи создавањето на сликата *Час по анатомија на доктор Николас Тулп* (1632), на холандскиот сликар Рембрант, а која го прикажува настанот што се случил на 16.1.1632 во амстердамската хируршка гилда која на официјалниот градски анатом Тулп му дозволувала годишно едно јавно сецирање за кое ќе се користи телото на погубен осуденик (лешот на сликата претходниот ден бил обесен поради вооружен грабеж). Шестото поглавје *Париз, 1860, време за план за градот* ја следи аргументираната идеја и реализација на Жорж Ежен Осман (1809–1891), познат како баронот Осман, за преуредувањето на Париз, во времето на владеењето на Наполеон Трети, кој сакал престолнина што ќе ја манифестира неговата моќ, па средновековниот изглед на градот се менува во согласност со потребата за циркулирање на воздух и на луѓе, но и во склад се теориите на хигиенистите, чијашто популарност се должи на просветителските идеи од 18 век, но и на епидемијата на колера од 1832. Седмото поглавје *Мадрид, 1918, Ноември* го лоцира дејството во време на Шпанскиот грип (1918–1919), кој со својата смртоносност ги надминал жртвите од Првата светска војна, а чијашто заразност се забрзала поради цензурирањето на информациите за вирусот. Осмото поглавје, *Париз, колку едно писмо, 15.4.1989*, ја раскажува приказната за францускиот драматург Бернар-Мари Колтес (1948–1989), жртва на една од најголемите пандемии во модерната историја, предизвикана со ХИВ вирусот (откриен во 1981). *Тука, овде*, завршното поглавје го тематизира соочувањето на човештвото со последната пандемија од 2019-тата, предизвикана од коронавирусот.

И покрај тоа што во поглавјата се прикажуваат различни историски настани и личности тие се обединети во една мошне вешто осмислена романескна целина[1], структурирана преку носечките тематски, композициски и наративни рамништа, а преку коишто дополнително се нагласува цикличноста на историските текови, односно репетитивноста на епидемскиот топос. "*Секое време си има своја болест. Ова е нашата. Ние сега преживуваме. А болестите, или можноста за болести, е постара од сите нас...* Историјата на светот е историја на болести. И војни. *И последици од болестите и војните*" [Димоски 2025: 120], коментира еден од ликовите во последното поглавје.

На тематско рамниште, главната нишка што ги обединува поглавјата е прикажувањето на настани и личности од различни епохи, обележани со големите епидемии, така што, во крајна линија, главниот "лик" кој се појавува константно во сите поглавја е токму болеста, вирусот што ги предизвикува епидемиите, а којшто во последното поглавје станува и носител на наративниот глас. Но романот, како што е видливо од насловите на поглавјата, но и од приказните во нив, првенствено, го зумира микроконтекстот – човечкото, личното, емотивното лице на историјата, која е ослободена од строга фактографија и статистика, од оптовареност со податоци, имиња, топоними. Наместо и наспроти историографските верификации на епидемските настани, Димоски нуди книжевна, наративна рефлексија врз историјата на чувствата, на стравовите, на надежите на поединецот, фатен во историскиот вртлог на војните и на пандемиите. Оттаму и постапката на неименување на историските фигури кои учествувале во настаните што се прикажани во романот (освен драмскиот писател Колтес во осмото поглавје и баронот Осман во шестото поглавје, односно Markus /Марк во второто поглавје). Ликовите, главно, се метонимиски претставени преку нивната функција, титула, статус, професија, преку нивните уметнички дела (императорот, баронот, офицерот, архитектот, композиторот, сликарот, писателот, цртежот, операта, драмата), макар што читателската ерудиција ги препознава благодарение на севкупниот историски контекст што е евоциран во текстот. Низ деветте приказни се исцртува психограмот кој ги бележи емоциите и (раз)мислите на човекот, соголен од функциите и од биографиите, оголен до тело кое боли и боледува, сведен на уплашениот кој се соочува со невидливиот непријател што му го напаѓа телото, му го поразува духот, го претвора во сенка, го соочува со смртноста, му ја разбива илузијата за моќта, го онеспособува за уметничко творење. Болеста не е само физичка болка и телесно распаѓање, туку и (рас)паѓање на општествените хиерархии и системи ("Треската не прави разлика меѓу аристократ и роб"); таа доведува до отуѓување, до искушение на совеста, на функционалноста на поредокот, на солидарноста. "Зашто чумата никогаш не напаѓа само тела – ја напаѓа совеста. Ги разголува навиките, ја растура фасадата на поредокот, и го разоткрива она што најчесто го криеме: стравот од сопствената слабост" [Димоски 2025: 27]. Во романот, болеста не е прикажана само како природен човечки страв од смртта, туку и како страв од непознатото, од губењето на смислата, на рационалното, на сигурноста, правејќи "пукнатинка во ѕидот на сигурноста": "Непознатата, страшна болест... Незабележливо, како лоша шега од природата... Болеста не доаѓаше со војска и оружје, туку со здив и допир. Со кашлање и потење. Со еден погрешен здив во неправ

[1] Жанровската осцилација меѓу збирка раскази и роман ја илустрира и *Историја на светот во 10½ поглавја* (1989) на Џулијан Барнс: тематизирајќи различни епизоди од светската историја, ова дело на британскиот автор и на мотивско-тематско и на композициско и на структурно рамниште ја легитимира својата романескна жанровска припадност.

миг. Треската прво ги земаше нозете, потоа срцето... Болеста ги плашеше повеќе од војната, за неа не знаеја ништо – немаше име, немаше лице, немаше логика... Болеста не прашуваше за храброст, за чин или за грев; таа навлегуваше во телата како ладен нож, без глас, без причина, без милост... Неможноста да ја запрам болеста што тивко ја јаде мојата сила и мојата волја... најголемите непријатели на еден владетел не се бунтовниците, ниту гладот, ниту сабјите подметнати во ноќта. Не. Најголемиот непријател е оној кој доаѓа бавно, тивко, незабележливо... Империите не ги уриваат варварите. Ги урива трпеливо, молчешкум – болеста. Болест што се вселува прво во телото на поединецот, а потоа во духот на цел народ... Болестите се мудри непријатели – не маршираат, туку шепотат... Болеста не беше само треска или кашлица, туку беше звук што се распаѓа, кој се обидуваш да го задржиш со раце, додека сè ти се лизга низ прстите... Со крајот на војната дојде болеста: тивка, упорна и подмолна, како сенка што се лизга зад него и никогаш не се одвојува" [Димоски 2025: 27, 7, 9, 23, 24, 26, 92].

Но, зад примарниот романескен интерес за разорната моќ на историјата (на болестите) врз поединецот, врз колективот, врз поредокот, се открива и една оптимистичка проекција, која поентира во констатацијата на суровата вистина во последното поглавје: "*Томови факти постојат за траењето на епидемиите. Секоја една завршила. Ќе заврши и нашава. Има по некоја активна, се јавуваат некогаш локално, некогаш глобално, умираат тие што треба да умрат и потоа завршува*" [Димоски 2025: 119]. Таа оптимистичка нишка се провлекува низ целиот роман: напати како чувство на надеж, како вера, како триумф на преживување на болеста, напати како солидарност и грижа за другиот, напати како уметничка креација што се раѓа од болеста, од болката, од смртта, но секогаш како потврда на присуството и на опстојувањето на човекот и на човечкото во него. Оваа димензија извонредно е сугерирана во две поглавја. Во третото, во разговорот меѓу болниот император Јустинијан I и неговиот лекар:

Во ребрата, што се издигаа со напор, лекарот виде отпор. Во дамките под кожата, траг од борба. А во секое движење на градите – знак дека и покрај сè, животот е тука.

– *Сè уште сте тука* – рече лекарот, тивко. Гласот му беше длабок полн со топлина – *Тоа значи нешто*.

– *Видов многумина како паѓаат. Брзо, без звук. Но вие сте уште тука, со отворени очи. И додека е така, има нешто што не е изгубено*.

Владетелот не одговори ништо, очите му останаа вперени во лицето на лекарот. И првпат, од кога тој влезе во собата, во нив немаше само замор. Имаше знак: тивка, сè уште далечна волја...

За животот, што, иако истрошен, уште не се потрошил.

За телото, кое може да изгори, но некогаш и да заздрави.

Владетелот, иако разболен, беше жив...

Се чувствувам... човечки [Димоски 2025: 39–40, 48].

Во четвртото поглавје, оптимистичката нишка е исткаена низ приказната за композиторот кој соочувањето со болеста и со смртта на сопругата го преточува во музичка креација (операта *Орфеј*)[1]: "Низ прстите болеста се претвори во сведок на тоа како музиката стана молитва – негов начин да се справи со уништувачката моќ, со разорната природа. Како да не постоеше веќе поделба меѓу телото

[1] Како што нараторот во романот *Историја на светот во 10½ поглавја* на Џулијан Барнс, поставувајќи си го прашањето "Како катастрофата станува уметност?", ја раскажува приказната за настанувањето на *Сплавот на Медуза* (1818–1819), ликовното дело на Теодор Жерико, кое ја овековечува бродоломничката авантура на француската фрегата Медуза.

што страда и звукот што се раѓа – и токму таму, во невидливата пукнатина, каде што болката и убавината ја допираат истата жица, таму музиката почна да се одмотува од неговите дланки како конец од непознато вретено. Болеста не беше веќе непријател, стана почва во која тонеа звуци и од неа изникнуваа ноти... Болеста се беше вткаила во хармониите, во паузите, во нијансите меѓу два тона што уво не ги слуша, но се таму. И во тој миг, тој не беше веќе болен човек. Тој беше инструмент на нешто поголемо – на нешто што болеста го донела, но што ја надминува. Како дожд што со својата тежина ги открива сенките на лисјата, така страдањето му ја отвори вратата на светот што дотогаш го чекал за да прозвучи и низ тие прсти – низ тие болни, тивки прсти – животот повторно почна да звучи. Болеста излезе: со секоја нота што ја запишуваше, со секој тон што се допираше до дрвото и жиците на инструментот се одделуваше од него како пареа, се растопуваше во звукот, не како исцелување, туку како преобразба: не исчезнуваше, туку менуваше облик, како што тагата не заминува туку станува збор, како што љубовта не умира туку се враќа во облик на сеќавање – не болеста како состојба, туку болеста како извор на звук, како таен соживот со музиката... Болеста, некогаш свила околу коските, сега беше расплетена низ хартија и жица, низ воздух и треперење. Престануваше да биде закана, стануваше запис. Престануваше да биде темнина, станувајќи сенка на светлина и во тоа претворање, тој не најде утеха, туку нешто подлабоко – начин да биде со болеста и покрај неа, да живее низ неа без да ѝ се предаде. Болеста остана во музиката. Засекогаш таму, не во страдање, туку како белег, како патека на човек што преживеал за никогаш да не ја заборави... Нешто се роди од болеста: она што не се гледа, сенка под кожата, невидливото" [Димоски 2025: 58–59].

Во својот есеј *На што може да нè научат романите за големите пандемии?* , објавен во *Њујорк Тајмс* на 23.4.2020, во екот на ковид-пандемијата, Орхан Памук, меѓу другите аспекти на темата, ги посочува и оптимистичките импликации на епидемиските искуства: "Болеста е странец, доаѓа однадвор и со зла намера... Историјата и книжевноста за чумата ни покажуваат дека интензитетот на страдањето, стравот од смртта, од метафизичкото стрепење и од натприродното чувство на настраданото население исто така ќе ја одреди и длабочината на нивниот гнев и на политичко незадоволство... Но, стравот што го чувствуваме ја исклучува нашата имагинација и индивидуланост и открива колку всушност неочекувано се слични нашите кревки животи и нашето човештво. Стравот, како оној од умирањето, нè прави да се чувствуваме осамени, но спознанието дека сите преживуваме слична мака нè извлекува од нашата осаменост... Сознанието дека сето човештво, од Тајланд до Њујорк, ја дели нашата загриженост за тоа каде и како да се користи маската за лице, како најсигурно да се третира храната што сме ја купиле и дали треба да се самоизолираме е постојан потсетник дека не сме сами. Тоа создава чувство на солидарност. Наместо престрашеност откриваме понизност која нè поттикнува на меѓусебно разбирање"[1]. Токму солидарноста, и како темел на меѓучовечката комуникација, но и како темел на општествените системи, е дел од таа оптимистичка нишка што се провлекува низ романот на Димоски: во третото поглавје во кое лекарот се грижи за заразениот император ("Ги витка со грижливост, како да облекува дете") [Димоски 2025: 42]; во осмото поглавје во кое партнерот се грижи за хоспитализираниот Колтес ("секој ден тој со влажна крпа ми го чисти телото, внимателно, многу внимателно, да не отвори некоја од засирените рани по моето тело... Неговата љубов е од оние кои ништо

[1] Достапно на https://www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhan-pamuk.html

не бараат за возврат – љубов што чита, чисти, бакнува, и заминува, без гнев, без очај, само со присуство“) [Димоски 2025: 100] или, пак, во читањето писмо на поддршка до болниот автор од страна на непознатиот гледач на неговата претстава *Во самотијата на памучните полиња*; во второто поглавје, во препораките што римскиот император Марко Аврелиј ги чита во писмото од таткото, а на кое му се навраќа многупати, вклучително и во мигот на телесна и на духовна слабост, соочен со пандемијата во царството: “Секоја изгубена душа тежи исто – тука се гледа моралот на државата, не во законите, туку во шаторите на болните. Не во знаењето на советниците, не во говорите, не во мозаиците на јавните плоштади, туку во тоа кој ќе легне покрај болниот, кој ќе му донесе вода, кој ќе го покрие со рака кога ќе затрепери. Тоа е државата. Болеста е огледало, таа е судбинскиот тест за секоја власт: кој ќе биде негуван, кој оставен, кој жртвуван. Болеста на телото е страшна, но болеста на совеста – молчењето на оние што можеле да помогнат, а не помогнале – тоа ја јаде душата на империјата” [Димоски 2025: 27–28].

Главната тематска рамка во романот е дополнета и со мноштвото мотиви кои припаѓаат на истата антрополошка парадигма (телото, телесноста, болеста, болката, стравот, надежта, љубовта, верата, времето, тишината, здивот, смртта), како и лајтмотивското повторување на насловот во седум поглавја[1]. “Толку темно: страшни коњи кои со себе носеа помор; И кога ќе го разбереш тоа, ќе знаеш што значи да водиш – не само луѓе, туку и себе низ темнината... А секогаш е толку темно; *Го гледам твоето лице... како лицето на пратеник на смртта, толку темно; Сега сме на бреговите на Стикс, ја слушаме харфата на Орфеј. На прагот меѓу животот и уметноста, на работ на гласот. Сме во моментот кога е толку темно*; А сенката е тука, во собата, со лешот и е повидлива од самата светлина – извира од мртвото, толку темно; *Ќе опустоши... Градот мора да се преобмисли – колку да преживее. Толку темно е!* – рече и продолжи; И сето тоа се случува тивко, како во самотија што само сама себе се слуша, толку темно” [Димоски 2025: 18, 30, 38, 56, 65, 81, 99].

Меѓу мотивско-тематските нишки што ги спојуваат поглавјата во романескната целина е и топосот на градот: присутен во насловите како хронотоп во којшто се лоцира епидемијата, низ приказните се упатува на неговата поврзаност со интензивирањето на заразата (“градот мора да стане органска целина, империја во мало, каде редот и светлината ќе ги победат мракот и смрдеата. Да се сотрат болестите. Да се спречат заразите... *И големиот ремонт на Париз е заради болестите*”) [Димоски 2025: 80] но и се персонифицира, се метафоризира, се метонимизира: “Градот молчеше зад своите високи, бели камени ѕидови... го чувствуваше отчукувањето на градот, болно и тромаво, како срце на старец кое се бори со последните сили да остане во ритамот на живите... *Градот кашла*... Мора да ја препознае треската – онаа што го разнишува самото срце на градот... Надвор, градот уште спиеше во чума... Градот, облечен во пелена од тишина, дишеше како болен човек во сонот – тешко, неправилно, но сè уште жив... Тишината почна да се шири по улиците како втора кожа на градот... Градот, прекрасното чудовиште од камен и копнеж... Тој ја гледаше топографијата на градот како лекар што ги чита симптомите на тело што предолго било во запуштеност, задушено од своите сопствени слоеви. Градот за него не беше само метропола, туку организам што мора да се отвори, да се проветри, да се исправи – не за убавина, туку за преживување... тој беше алатка, скалпел со кој се сечеа векови и се отвораше нова артерија низ тело-

[1] Лајтмотивското повторување (шест пати) на репликата “болест е тоа, љубов, болест” во три поглавја (првото, осмото и деветтото).

то на градот... под нив – канализации како вени што ќе го исчистат градот од неговата гнилост. Тие ќе ја отворат душата на градот... ова беше хируршка операција на градот, со која, како стар, изморен човек, ќе добие нови бели дробови, нова крв и ново срце" [Димоски 2025: 7, 27, 44, 75, 76, 85].

На композициско рамниште, ефектни се неколку постапки. Прво, постапката на венечно плетење на поглавјата: имено, завршните параграфи / реченици / синтагми од претходното поглавје стануваат почетни во следното поглавје, дури и кога графички и синтаксички се варираат. Тие, не само што на композициски план ја воспоставуваат врската меѓу поглавјата, туку и на симболичко рамниште ја повлекуваат трансверзалата меѓу историските епохи кои се обединуваат со повторливите настани (епидемиите), како и меѓу историските фигури кои се обединуваат во една антрополошка трансценденција. Второ, корелацијата меѓу осумте поглавја и последното, деветтото поглавје: ликовите од последното поглавје, во услови на карантинска самоизолација, ги коментираат историските настани што се претставени во претходните поглавја, ги именуваат претходно безимените ликови (Јустинијан, Монтеверди, Марко Аврелиј, генералот Франко, Елена Тројанска), ја објаснуваат етиологијата и етимологијата на Шпанскот грип, ја соопштуваат содржината на операта *Орфеј*, на драмата на Колтес, реферираат на почетокот од *Илијада* ("*Првиот настан во Илијада е чума, епидемија, потоа е сè друго*") [Димоски 2025: 119] итн.[1] Трето, потенцирана е релацијата меѓу првото и последното поглавје со тоа што влезниот параграф во првата глава, односно во романот е и завршен параграф во последното поглавје, односно во романот, еднакво како што нарацијата на вирусот во последната глава, упатува на мотоцитатот од Беснило на Борислав Пекиќ, со кој започнува романот на Димоски. Притоа, упатувањето не е само алузивно-парафразирано на содржинско рамниште, туку и на ниво на наративна постапка, давајќи му ја на вирусот улогата на јас-раскажувач, па го персонифицира и го антропоморфизира:

> Јас сум еволуција без свест, само со цел.
> Немам ништо друго.
> Ниту совест, ниту љубопитност.
> Само потреба. Потреба да влезам, да се умножам. Речиси човечка потреба [Димоски 2025: 114].

Четврто, насловот на книгата *Толку темно* кореспондира и со насловот на последното поглавје, *Тука, овде*, првенствено од аспект на употребата на граматичката истородност – синтагма сочинета од прилози. Наспроти насловите во осумте поглавја кои ја исцртуваат епидемиската топографија низ историјата, насловот на последното поглавје не само што двојно просторно-прилошки го конкретизира дејството (последната пандемија во 21 век), туку сугерира и една универзализација на она за што говори поглавјето, па и романот во целина (цикличноста на историјата), особено што прилошкиот синонимен пар (тука, овде) ја релативизира и ја универзализира просторноста во зависност од позицијата на оној кој ги употребува прилозите, па секој локус станува тука и овде, деиктички индикатор во однос на говорителот.

Индикативноста на насловот *Толку темно*[2], кој е во корелација не само со насловот на последното поглавје, туку и со одделни содржински аспекти, произлегува од

[1] На Бернар во болница му читаат извадок од *Илијада*: "*Пеење трето, двеста осумдесетти стих*".
[2] Насловот *Толку темно* претставува и мошне ефектен фономорфолошки склоп: од аспект на закономерната согласничка, самогласничка, сонантна дистрибуција на гласовите во двата збора кои се со идентична должина.

неговата синтаксичка и семантичка отвореност. Во синтаксичка смисла, отвореноста е сугерирана од аспект на неговото читање како двоен прилог, при што му недостасува она што треба да го определи (глаголот)[1], односно како придавка во среден род, при што недостасува именскиот збор што го определува. Тоа, пак, придонесува и за семантичката интензивираност на насловот, поставувајќи го како исказ со нагласена експресивна стилистичка вредност, како констатација на состојба, како вербализација на глетка (темната, епидемиската, воената, деструктивната страна на стварноста), која, во крајна линија ја индицира и емотивната состојба на носителот на исказот, неговата јазична реакција на перцепцијата. Во таа смисла, романсиерот мошне умешно и на композициско рамниште го сугерира кружниот тек на историските случувања, чијашто цикличност е и тематски артикулирана.

На наративно рамниште, доминираат постапките на нарација, на дескрипција, на рефлексија на ликовите, внатрешните монолози и фокализации, минимизацијата на дијалозите. Доминантниот наративен модел во романот го користи раскажувачот во трето лице со фокализација низ ликот. Во петтото поглавје првпат се појавува хомодиегетскиот наратор, со интерполирани псевдодијалози меѓу ликот-наратор и лешот коишто се и типографски назначени како драмските дијалози (со именување на секој говорник пред репликата) и графички-типографски се фрагментира текстот. Истата јас- нарација, пресечена со дијалози, е присутна и во осмото поглавје. Деветтото поглавје својата дистинктивност во однос на останатите поглавја ја поставува и на наративно рамниште, користејќи ја очудувачката говорна и фокализациска позиција на вирусот, кој својата надмоќ ја манифестира и преку воведниот телеграфски-елиптично динамизиран исказ сочинет од аподиктични констатации. Доминантниот наративно-рефлексивен слој во романот е дополнети и со метанаративниот слој во кој се интерполирани одредени перцепции за уметноста, одредени илустрации на уметничкиот процес, промислувања на смислата и на функцијата на уметничките дела и на уметноста, воопшто, сфатена како еден облик на толкување на светот, на историјата, на животот, на човекот. Притоа, она што е констатирано, коментирано, илустрирано во рамки на приказните, романот на Димоски во целина го демонстрира, правејќи една романескна, наративна интерпретација и на историјата, но и на уметноста / литературата, низ призма на нејзиниот однос кон стварноста што ја прикажува. “Цртежот не го прикажуваше телото, туку го впиваше неговото исчезнување: во тој чин на впивање, на сведочење, се раѓаше нешто што можеби навистина личеше на уметност – но не уметност на создавање, туку на признавање: не можеме да задржиме, но можеме да сведочиме, признавање дека телото може да биде мапа на заминување, јазик на загубата, лик на она што некогаш било светлина... *Сликата не е нарачан портрет, сведоштво за физичкото; ако постои такво нешто. Туку само обид за прикажување на сенката на душата – на она што останува откако животот ќе се повлече, но сè уште не го отстапил целосно местото на смртта*. – и во тој момент знаев дека ги испитувам границите на битието. Бев на самата негова граница... Додека светот надвор умираше со здивот на сиромашните, а времето се собираше во часовникот како песок во стомакот на мракот, јас останав таму – заробен меѓу четката и погледот, меѓу рацете што вадат и очите што сведочат. И разбрав: сликата не беше само уметност. Беше молк. Во тишината, беше одговор што никој не го побарал... – *Може ли уметноста да се роди без страдање, без отпор,*

[1] Иако поретко, сепак, прилозите можат да дополнуваат / определуваат и придавки, именки и други прилози.

без гнев? – го праша, не како владетел што испитува, туку како човек што се бори со самиот себеси. Таа реченица не беше само филозофска, туку длабоко политичка. Тој ја познаваше државата доволно за да знае дека секоја убавина што ќе се изгради, ќе мора прво да мине низ оган – не само на градителите, туку и на оние што ќе ја изгубат својата интимна карта на градот... *И ако Орфеј ја губи Евридика, публиката добива нешто поскапоцено: свест за моќта на уметноста да ја допре дури и смртта, но не и да ја излаже... Во вестите имаше прилог.* – вели, колку да го оттргне разговорот од сопствената неуредност – *една балерина на кров од една зграда има медицинска маска и бели ракавици и игра нешто. Небото е сино, сино. Таа е убава како Шпанка, ама има друг темперамент, не шпански. Лирична е* – го гледа љубопитно и отпива голтка кока-кола и продолжува – *се раѓа нова уметност, нешто ново. Некој театар направил претстава за еден гледач, согласно сите протоколи за спречување на ширењето на вирусот. Да, нешто ново. Знаеш која привилегија е да се живее кога се раѓа нова парадигма во историјата на човештвото? Привилегија, благослов, клетва. Сè во едно*" [Димоски 2025: 64, 62, 71, 80, 116, 120].

На стилско рамниште во романот на Димоски доминираат синтактостилематските комбинации од разгранети реченици кои се носители на описите, на рационално филтрираните рефлексии на ликовите со елиптични реченици (безлични, безподметни, безприрочни) кои ја сугерираат и ја вербализираат емотивната состојба на говорителот. Честопати, таа комбинација дополнително стилематски го обележува текстот преку наизменичното менување на различните синтаксички конструкции, правејќи ги видливи стилските резови и контрасти, динамизирајќи го текстот, особено со ефект на ритмизација и на лиризација. Дополнителен стилски ефект имаат и графостилематските интервенции преку курзивната типографија која, главно, се врзува за репликите на ликовите.

"Случувањата во книгата се фиктивни. Реална е само нивната можност... Извесни факти се приспособени на барањата на Приказната, а приказната пак на традиционалните 'Правила на играта' на овој паралитературен жанр" [2006: 5] со оваа белешка Борислав Пекиќ го започнува романот *Беснило*, еден од интертекстовите во *Толку темно* на Димоски. Овој паратекст, кој ја инструира рецепцијата на романескниот текст, недвосмислено, има и поетичка импликација, сугерирајќи дека книжевноста, независно од тоа дали упатува на одредена историска, животна, или пак фиктивна стварност, таа секогаш ја (пре)обликува во согласност со книжевните и со жанровските конвенции, но и во согласност со авторските интенции. Токму тие стратегии на литераризација и на наративизација ја даваат смислата и функцијата на секој (нов) модус на раскажување за минатото, за слученото, за веќе познатото, за историографски верификуваното. Токму литераризацијата е примарна и во *Толку темно*: постапките на апокрифна историја, на креативен анахронизам, очудувањето, различните наратори / фокализатори низ деветте поглавја, лиризацијата на исказот, хибридното поигрување со жанровските граници меѓу збирка раскази и роман се литерарните постапки низ кои се филтрира романескниот и романсиерскиот интерес за историјата, постапки преку коишто таа се наративизира: "Наративизацијата на стварноста значи наметнување на таа стварност форма на приказна... Нудејќи ја приказната како средство за пренос на знаењето во (рас)кажување, за обликување на човековото искуство во форми што наликуваат на структурите на значење кои се генерално човечки, а не културално специфични" [White 1990: 1–2]. Впрочем, во тој дух и Андриќ поентира во својата беседа, дека раскажувачот и неговото дело, на еден или на друг начин, му служат на човекот и на човештвото.

Романот на Димоски, поставувајќи ја историјата (веќепознатото) како свое референцијално упориште, ги ткае приказните низ деветте поглавја околу "можното и веројатното", околу празнините во историографските записи, загледувајќи "под чергите на историјата", како што вели еден од ликовите, а во коишто "можеби" се одвива(л) животот на Човекот – и на императорот, и на војникот, и на уметникот и на убавицата. Впрочем, и композиторот и сликарот во четвртото и во петтото поглавје ја оголуваат својата уметничка интенција, поставувајќи ја улогата на уметничкото дело: да го "види она што не се гледа", "да го покаже Невидливото". "Апокрифната историја" [McHale 2001: 96] што ја пишува Димоски во / преку својот роман меандрира во "темните места" во историјата за коишто отсуствува историографскиот интерес – интимните, емотивните, човечките реакции на соочувањето со невидливиот и со моќниот непријател – болеста, заразата, вирусот, епидемијата. Затоа, дури и во епизодите во коишто се прикажуваат случки поврзани со владетелите (Марко Аврелиј, Јустинијан Први, Наполеон Трети), постојано се инсистира на истакнување на човечката страна од нивната личност: "...го праша, не како владетел што испитува, туку како човек што се бори со самиот себеси... од сета тежина што ја понесов како човек и како император... И во тој јазик без глас, најпосле го слушам она што не сум можел ниту како император, ниту како човек: вистината што не се кажува – се чувствува... Не како за идниот император, не како за војник, ниту како за филозоф, туку како за човек – кревок, смртник, којшто ќе мора да носи товар што никогаш целосно не може да се разбере. Плачеше затоа што знаеше дека ниеден меч не може да ја отсече тагата што болестите ја оставаат зад себе и во тие солзи, човекот, не императорот – конечно се почувствува блиску до вистината што ја носеше писмото: дека најголемата сила се наоѓа во признавањето на слабоста... Во тој миг, императорот на најголемата империја беше најслабиот човек на светот. Сè помалку сум владетел, сè повеќе човек и во оваа тивка распаднатост се открива суштината на сè: не сме граделе за да траеме, туку за да се потсетиме дека и најцврстите камења имаат ден кога се враќаат во правта... Лекарот му пријде, внимателно, како некој што не му пристапува на владетел, туку на болен човек што му е оставен на доверба. Погледна уште еднаш кон лицето на владетелот – сега не како кон владар, туку како кон човек што останал сам со нешто поголемо од него" [Димоски 2025: 80, 22, 24, 31, 39]. Оттаму, во насловите, покрај хронотопското ситуирање на историскиот настан, е интерполиран и дополнителен временски исечок: мигот "по вечерната прошетка", мигот "пред утринската молитва", мигот "колку една зимска дремка", мигот "колку едно писмо", односно исечоците во кои се одвива секојдневната, човечката, интимната, невидливата страна на историјата.

"Историјата на болестите" прикажана во романот *Толку темно* на Сашо Димоски е само средиштето на наративната кружница чијшто радиус исцртува цел комплекс прашања и од егзистенцијална и од естетска и од етичка природа[1], прашања што ја потврдуваат функцијата и смислата на книжевните дела ("Сите тие прашања, секако, би можеле да се разрешат во некој роман", заклучува нараторот во романот *Чо-*

[1] Етичката димензија посебно е нагласена во петтото поглавје, во признанието на сликарот дека во интерес на настанување на ликовното дело, го премолчува откритието дека лешот бил заболен од чума: "Ја цртав чумата од утре. Не видов како влегува во телото на крадецот, но знаев. Беше таму пред да го обесат. Во неговата кожа, во неговиот врат. Го гледав како ја трие раката, како кашла, како крие нешто темно во устата. Никој не праша. Беше осуден, и тоа беше доволно. На платното, сенките се густи, како чад. Десната страна на лицето му ја оставив во темница, иако светлото го допираше. Не затоа што згрешив, туку затоа што знаев што живее таму. Чума. Немост. Иднина. Не им кажав на докторите. Ниту на општинарите што го платија портретот. Ниту на сопругата на докторот која го нарача за да му докаже вечност. Се насмевнав, ги нацртав сите, ги замрзнав во часот пред немото разбирање" [Димоски 2025: 69–70].

векот во црвениот капут на Џулијан Барнс): да говорат за вечно актуелните теми и прашања кои ги надраснуваат временските и просторните рамки, но кои секогаш го тангираат човекот и човечкото. Да понудат едно можно толкување и разбирање ("Не за да прикажам, туку за да разберам", вели сликарот во романот) на човекот, на човечката историја, на уметничките креации низ историјата, за историјата.

И да остават трага.
И да дадат смисла.
И да понудат катарза.
И да бидат лечебни[1].

Бидејќи, како што вели ликот во шестото поглавје на романот: "Уметноста, највозвишената форма на духот, отсекогаш била парадоксално сврзана со болката: и на поединецот и на заедницата" [Димоски 2025: 80].

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Димова Ѓорѓиева М. Ако романот е пропуштена историја. Битола: Логос, 2025. 200 с.

Димоски С. Алма Малер. Скопје: Култура, 2014.152 с.

Димоски С. Толку темно. Скопје: Култура, 2025. 268 с.

Пекиќ Б. Беснило. Скопје: Табернакул, 2006. 710 с.

McHale Brian. Postmodernist Fiction. London; New York: Routledge, 2001. 278 p.

Pamuk O. What the Great Pandemic Novels Teach Us: https://www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhan-pamuk.html

White H. The Content of the Form. The Johns Hopkins University Press, 1990. 244 p.

Сведения об авторе:

Мария Горгиева-Димова,
доктор филологии
профессор
филологический факультет имени Блаже Конеского
Университет имени св. Кирилла и Мефодия в Скопье

Марија Ѓорѓиева-Димова,
доктор на филолошки науки
редовен професор
Филолошки факултет «Блаже Конески»
Универзитет «Св. Кирил и Методиј» в Скопје

Marija Gjorgjieva-Dimova,
Doctor of Philology
Professor
Faculty of Philology them. Blaze Koneski
University. Sts. Cyril and Methodius in Skopje
marija.gorgieva@flf.ukim.edu.mk

[1] За тоа воздејство на книжевниот текст врз читателот, врз неговиот живот, врз потребата да се бараат одговори и насоки во книжевните дела говори осмото поглавје, конкретно признанието што читателот го испраќа во писмото до драмскиот автор: "*Претставата ме потресе и ме соочи со моите најинтимни стравови, потреби и желби, ме притисна да донесам одлука и да дејствувам по однос на мојата одлука. Ви благодарам што ми ја дадовте храброста која ми беше неопходна. – прочита, се насмевнавме повторно, па продолжи – П.С. Пред неколку дена дознав дека сте се разболеле. Двајца мои пријатели починаа минатата година од оваа чума. Вам Ви посакувам брзо закрепнување. Не губете надеж. Тоа нека биде Вашето оружје, она од последната реплика од текстот*" [Димоски 2025: 105].