

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ



ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ „БЛАЖЕ КОНЕСКИ“ – СКОПЈЕ

ДОКТОРСКИ СТУДИИ



**ГЛЕДНИТЕ ТОЧКИ НА ИСТОКОТ И НА ЗАПАДОТ: ФИКЦИЈАТА И
ИСТОРИЈАТА ВО ДЕЛАТА НА ИСКЕНДЕР ПАЛА И НА УМБЕРТО ЕКО**

Докторска дисертација

Ментор

Проф. д-р Славица Србиновска

Кандидат

м-р Сезен Сејфула

Скопје, 2020

СОДРЖИНА

ВОВЕД	4
1. ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА ПОСТМОДЕРНАТА ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЈА	7
1.1. ЗА БУНТОТ КОН МОДЕРНАТА	11
1.2. ГЛАВНИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОСТМОДЕРНИТЕ РОМАНИ	14
1.3. КЛУЧНИ ПОСТАПКИ ВО НАРАЦИЈАТА НА ПОСТМОДЕРНИОТ РОМАН	19
1.3.1. ПАРАТЕКСТ	23
1.3.2. МЕТАФИКЦИЈА	26
1.3.3. ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ	29
1.3.4. ПЛУРАЛИЗАМ ИЛИ МУЛТИСЛОЕВИТОСТ	32
1.3.5. ПАРОДИЈА	35
1.3.6. ХИПЕРТЕКСТУАЛЕН ДИЗАЈН	38
1.4. ВИДОВИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ	39
1.4.1. ИРОНИЈА	39
1.4.2. КОЛАЖ	41
1.4.3. МОНТАЖА	42
1.4.4. ПАЛИМПСЕСТ	43
1.4.5. АЛУЗИЈА	44
1.4.6. ПАСТИШ	44
1.4.7. ДРУГИ МЕТОДИ	45
1.5. ИЛУЗИИТЕ И ПОСТМОДЕРНИЗМОТ	46
2. НОВ ИСТОРИЦИЗАМ – ТЕОРЕТСКО МЕТОДОЛОШКА РАМКА	49
2.1. НАСОКИ И ПРИНЦИПИ ВО НОВИОТ ИСТОРИЦИЗАМ.....	72
2.2. ЗА РЕАЛНОСТА, ИСТОРИЈАТА И РОМАНОТ	76
2.3. СЛИКА И ИСТОРИСКА ВИСТИНА.....	83
2.4. ПЛУРАЛНИОТ ПРИСТАП КОН ИСТОРИСКАТА РЕАЛНОСТ	85
2.5. ЗА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИОТ ПРИСТАП ВО РОМАНОТ ВО ТУРСКАТА	
ЛИТЕРАТУРА.....	87
2.6. НОВИОТ ИСТОРИЦИЗАМ И ПОСТМОДЕРНАТА ИСТОРИЈА.....	91
2.7. ОПШТЕСТВЕНАТА ЗАДНИНА И ЛИКОВИТЕ ВО РОМАНИТЕ	96
2.8. ВРСКАТА МЕЃУ РОМАНОТ И ВИСТИНАТА	99
2.9. ФАКТОРОТ НА АВТОРОТ ВО ПОСТМОДЕРНИТЕ РОМАНИ.....	100
3. ЗАПАДОТ И ИСТОКОТ НИЗ ИСТОРИЈАТА, ИСТОРИОГРАФИЈАТА И ФИКЦИЈАТА ВО ДЕЛАТА НА УМБЕРТО ЕКО И ИСКЕНДЕР ПАЛА: КОМПАРАЦИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА.....	101
3.1. ПОСТМОДЕРНИЗМОТ И ГЛЕДНА ТОЧКА НА ЗАПАДОТ ВО ПОСТАПКИТЕ НА НАРАЦИЈА ВО ДЕЛАТА НА УМБЕРТО ЕКО.....	101

3.1.1 ПОСТМОДЕРНИЗМОТ И ГЛЕДНАТА ТОЧКА НА ИСТОКОТ ВО ДЕЛАТА НА ТУРСКИОТ ПИСАТЕЛ ИСКЕНДЕР ПАЛА.....	104
3.2. ЗА ИСТОРИЈАТА И ЗА ФИКЦИЈАТА.....	111
3.3. ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИТЕ ПОСТАПКИ И РОМАНИТЕ.....	168
3.3.1. ЗА ПАРАТЕКСТОТ ВО РОМАНИТЕ.....	168
3.3.2. ЗА КОНСТРУКЦИЈАТА НА ЛИКОВИТЕ.....	178
3.3.3. ЗА МЕТАФИКЦИЈАТА.....	191
3.3.4. ЗА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА.....	207
3.3.5. ЗА ИРОНИЈАТА.....	217
3.3.6. ЗА ПАРОДИЈАТА.....	238
3.4. РЕЛИГИЈАТА ВО РОМАНИТЕ НА ДВАЛЦАТА АВТОРИ.....	244
4. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДУВАЊА.....	248
5. БИБЛИОГРАФИЈА	256

ВОВЕД

„Јас сум капка од океанот“

Јунус Емре

Многу е невообичаено едно истражување, една дисертација да започне со цитат на еден турски поет кој живеел во 13 век. Но оваа дисертација, го зафаќа истражувањето на постмодернизмот, новиот историцизам и содржи споредување на романите на двајца автори од различни цивилизации, и тоа од источната и од западната.

Еден од авторите е претставник на западната литература, а истотака и претставник на италијанската постмодерна литература. Тој автор е Умберто Еко, а другиот автор е Искендер Пала, турски претставник на историографските постмодерни дела. Додека сè уште се дискутира за фактот дали новиот историцизам е научна ориентација во проучувањето на литературното искажување или е дел од постмодернизмот, во овој труд ќе се истражуваат заедничките и различните точки од делата на двајцата автори. Па, кога веќе станува збор за роман кој е составен од зборови и претставува исклучителен систем со функција на репрезентативен модел, тогаш метафорички цитатот од Јунус Емре ја заобиколува темата што е предмет на интерес во овој труд.

Ако зборовите се капки тогаш романот го претставува океанот.

Постмодерната и новиот историцизам остваруваат многу тесна врска, иако носат различно име и двете литературни теории, книжевни практики или поетики потекнуваат од истиот извор. Иако литературниот свет го прифаќа мислењето дека постмодерната се појавила како бунт на модерната, поубедливо е мислењето дека постмодерната претставува преобразба на модерната, бидејќи не може да се каже дека ова движење претставува целосно оддалечување од модерната.

Модерната упатува на враќање во античкиот период и мислата на античките филозофи и на ослободувањето од религиозните догми на средниот век. Секако, дека не може да се замисли наука или литература од секој аспект, поврзана со религијата. Со имплементацијана реформите кои започнуваат под водство на Мартин Лутер, почнува епохата на хуманизмот и на ренесансата. Како реакција на ова се појавува протестантизмот.

Станува збор за една систематична секта која се бунтува против католичката црква, а таа црква е поврзана со догмите од средниот век. Во овој период религијата веќе го нема истото значење како што го имала претходно. Човекот е тој кој станува и се смета за најголема вредност. Се создава литература во која вниманието е насочено кон човекот. Во определена смисла, во прашање е човекот кој се бунтува против догмите на средниот век.

Всушност, и во основата на реформите на Мартин Лутер го има ова настојување. Супериорен станува човекот, а не религијата, човекот може да комуницира, да го моли Бога, без да му бидат потребни трети лица. Не треба да се заборави дека хуманизмот, ренесансата и реформите се обид да се постигне една синтеза од средновековната западна култура и цивилизација околу една оска, бидејќи наспроти тие обиди стои проблематичната позиција на свештениците и пропаѓање на вербата во христијанството.

При оваа синтеза, Христијанството добива и својство на поврзувач, тоа ги поврзува рефлексите на многу кои се наклонети кон реформацијата.¹

По епохата на ренесансата и на хуманизмот, откако завладеала монархијата во Франција, уметниците ја прифатиле литературата која е концентрирана врз природата на универзалниот човек, а со ова започнува периодот на класичната книжевност. Секако, дека овој тип на човек е универзален човек. Најчесто богати луѓе, принцови, личности кои потекнуваат од аристократски фамилии го претставуваат универзалниот човек. Селаните, децата, неписмените, робовите и инвалидите никогаш не се совпаѓаа со универзалниот тип на човек.

Но, недостатокот на класицизмот е тоа што уметниците се преоптоварени со сфаќањата за еден тип на човек во сите дела. Всушност, во тој период центрите на културата, уметноста и мислењата се големите градови и аристократијата која живее во тие градови. Тој период настапува од 18 век, кога започнува и ерата на просветување или ерата на разумот со што се менува односот кон вредностите и човекот, по епохата на модерната која го опфаќа периодот по класицизмот во литературни рамки, т.е. периодот на романтизмот, реализмот, натурализмот и другите движења, по овој период се појавува ново литературно движење противмодерната, но, сепак, станува збор за движење кое како извор ги апсорбира споменатите литературни движења. Ова ново литературно движење се вика постмодернизам.

¹ Çetışli, Prof. Dr. İsmail; *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*; Akçağ Yayınları; Ankara 2015: стр. 57.

Модерната тврди дека животот има една цел и дека до таа цел се доаѓа преку објективноста и објективниот пристап. Модерната со оптимистично гледиште му приоѓа на самиот живот и на тој начин го сфаќа светот и верува дека постојат вредности и етички целини кои треба да се следат. Политиката не игра значајна улога во модерната, но во тој период се постигнува развој во уметноста и во литературата.

Постмодерната се појавува по Втората светска војна, но нејзината популарност почнува по 1960 година. Светот доживеа тотален хаос по Втората светска војна, а постмодерната не е сфатена во раната фаза од нејзиното појавување. Кога станува збор за постмодерната може да се каже дека оваа ориентација тврди дека не постои универзална вистина. Се верува дека човекот е во постојана потрага по среќата. Светот и животот, според ова движење се апсурдни нешта и тврдат дека сè што се случува и сè што доживува човекот е апсурдно.

Постмодернист е уметник кој верува дека постои единствена врска меѓу минатото и сегашноста. Најзначајната димензија врз која се потпира постмодерната е развиената технологија. А инспирација за постмодернистите секогаш биле модернистите, а темите како и текстовите се создавале врз основа на веќесоздадените и објавени текстови во историјата.

Историчарите и филозофите кои ја истражуваат ерата на модерната во 18 век, ја прифаќаат како ера на голема трансформација. Почнувајќи од 18 век, капитализмот влијаел врз развојот на северозападните европски држави, а по индустријализацијата, капитализмот сè повеќе се развил и влегол во нова фаза.²

Во западната литература местото на Умберто Еко се определува како неверојатно значајно, тој дури се претставува како татко на постмодернизмот, додека пак Орхан Памук се смета за основоположник на постмодерните романи во Турција. Во врска со Орхан Памук често се повторува критиката дека „не може да се каже дека белетристиката на Орхан Памук лесно се разбира.“³

² Gencay, Şaylan; *Postmodernizm*. İmge Yayınları (прв печат 1999; втор печат 2002). Ankara: стр: 31.

³ Yaprak, Tahsin; Kıymaz, Mustafa Said; Sermisakçı, Emrah; ‘*Postmodernizm, Orhan Pamuk’un Postmodern Romanları Ve Kafamda Bir Tuhaflık*’ Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (Списание за Академски Општествени Истражувања), година: 3, Број: 10, Asos Yayınları, Elazığ 2015: стр. 653.

1. ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА ПОСТМОДЕРНАТА ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЈА

Генџај Шајлан во своето дело *Постмодернизам* објавено (втор печат во 2002 г.) во Анкара, пренесува една класификација од странскиот истражувач Арнолд Тојнби. Според Тојнби, во историјата на Западот, може да се говори за четири периоди, а тие се: темниот век (од 7 век до 11 век,), средниот век (од 11 век до 15 век), модерниот век (од 15 век до 19 век) и постмодерниот век. Според Тојнби, најзначителните карактеристики на постмодерниот век се големите војни, револуциите и нередот.⁴

Пост е префикс во англискиот јазик, а терминот постмодернизам се однесува на периодот кој се наметнува по модерната и модернизмот во уметноста. Брајан Мекхејл во својата книга наречена *Постмодерна фикција* (*Postmodernist Fiction*, 1977) говори дека наставката ИЗАМ (ISM) има две функции. Тој не информира дека ова не е хронолошко разграничување, туку само едно организирано системско одделување.

Според него, постмодернизмот или постмодерен, не е тоа што доаѓа по модерното т.е. сегашноста (тој го прифаќа ова како граматичка грешка), тој говори дека постмодернизмот е движење кое доаѓа по модернизмот. При барањето на точниот одговор се покажува дека околу прашањето за раѓањето на постмодернизмот сè уште има нејаснотии и мистерии.

Од две мистерии се поставува двосмисленото толкување:

- спротивставување на значењето на модерната и криење на ова значење;
- осврнување на точното значење за модерната кое беше актуелно како нова епоха.⁵

Денес, иако нучниот свет се двоуми и не знае кога точно почнува постмодернизмот, ќе се потрудиме да пренесеме неколку мислења од различни научници и истражувачи околу поимот и историјата на постмодернизмот:

1. Сфаќањето *Постмодернизам* за прв пат се среќава во делото *Die Krisis der europaeischen Kultur* (*Кризата во Европската култура*) (1917) чиј автор е Рудолф Панвиз. Рудолф

⁴ Gencay, Şaylan; (2002): стр. 17.

⁵ Eliuz, Ülkü; 'Oyunda Oyun Postmodern Roman' Kesit Yayınları, İstanbul 2016: стр. 59.

Панвиз го користи постмодернизмот за да го покаже катастрофалниот карактер на состојбата по Првата светска војна во светот на западните култури. Литературната категорија постмодернизам е обработена во делото *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Антологија на поезијата и во Шпанија и Латинска Америка), 1882–1932 (1934) чиј автор е Федерико де Онисин.⁶

2. Постмодернизмот започнува во 17 век со бурата на просветувањето кое го заобиколува животот и културата за два века, постмодернизмот станува присутен во првиот квартал на XX век.⁷
3. Постмодерен, постмодерност и постмодернизам почнуваат да се слушаат почнувајќи од 30-тите, па во 50-тите години, кога истиот навлегува во англо-американската критика, потоа се користи и во областа на архитектурата, а во 60-тите години, почнува да се шири многу повеќе. Потоа постмодернизмот добива филозофски значења и станува поим за едно филозофско надградување, па се раширил и меѓу науките како на пример во политиката, историјата и во економијата, дури станал и животен стил, метод во архитектурата и движење во литературата и другите уметнички области. Во литературното движење започнува да се обележува во 50-тите, покажува тежина во 60-тите, но водечкото простирање и навлегувањето доживува во почетокот на 80-тите години. Кај нас започнал да се актуализира во 90-тите и оттогаш почнал и да се применува.⁸
4. Поимот постмодернизам се смета дека за прв пат бил користен во делото на Арнолд Тојнби во 1939 година. Не била доволно објаснета концепцијата. Од една страна бил спомнат со многу комплицирани и тешки филозофски значења, а од друга страна бил

⁶ Şərifova, Salidə; *Çağdaş Azərbaycan Postmodern Romani*. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami Adına Ədəbiyyat İnstitutu; Bakü: 2015; стр. 4.

⁷ Koçakoğlu, Bedia; *Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale*; Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya 2014; стр. 187.

⁸ Çetişli, Prof. Dr. İsmail (2015); стр. 163.

дефиниран со изрази кои ги нагласувале нихилистичките и циничните намери на современата култура.⁹

5. Постмодернизмот во 60-тите години се појавил и во Франција и го претставува движењето кое се проширило во 70-тите години во Соединетите Американски Држави. На почетокот се дискутирало дали постмодернизмот е негирање на модернизмот, но денес се прифаќа дека постмодернизмот е движење кое почнува со епохата на просветителството и претставува спротивставување на претходната епоха на модерната.¹⁰
6. По Втората светска војна, околу 60-тите години се јавуваат општествени и политички тенденции, нови интелектуални и културолошки дискусии, се појавува една реакција против современото општество и авторитетот. Затоа во тие години се критикуваат општествените, политичките, интелектуалните и културолошките практики. Според Стивен Бест и Даглас Келнер оваа ситуација претставува едно ослободување, т.н. раскинување кое настанува со значајните технолошки откритија кои настанале во 70-тите и во 80-тите години. Ова раскинување претставува причина за оштетување на врските со модерното општество и го поттикнува појавувањето на постмодернизмот кој има своја заднина во подалечното минато.¹¹
7. Во последните 15 – 20 години поимите постмодернизам, постструктурализам, постмарксизам, претставуваат извор или основа за влијателни и нови апели на уметноста, филозофијата и науката.¹²

⁹Aslan, Seyfettin-Yılmaz Abdullah; *Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm*; C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, Sivas 2001:стр. 98.

¹⁰Apaydın, Mustafa; *Postmodernizmin Değeri Dışlayan 'Çoğulcu Estetik'i Ve Bunun 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları*; 1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu 27-28 Mart 2008; Erciyes Üniversitesi Yayınları NO: 170; Kayseri 2009: стр. 27-28.

¹¹Aynacı, Fatih; *Jean-Philippe Toussaint'in Fotoğraf Makinası Ve Mösyö Adlı Yapıtlarında Postmodernizm Ve Minimalizm*; Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri Ve Edebiyatları (Fransız Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı); магистерски труд, Ankara 2015: стр. 3.

¹²Şaylan Gencay; (2002), стр. 27.

Според споменатите забелешки не може да се идентификува почетокот на постмодернизмот, но можно е да се прифати едно мислење со општи црти, бидејќи постмодернизмот нема официјална објава. За едно движење кое нема објава или манифест тешко е да се зборува за неговата историја, но според мислењата на истражувачите може да се даде едно или повеќе мислења околу историскиот развој на постмодернизмот.

Ако станува збор за почетокот, па дури и за првиот квартал на 20 век, сфаќаме дека постмодернизмот почнува некаде околу Првата светска војна, а пошироко зазема место по Втората светска војна.

Западната литература подоцна влијае врз источната ориенталистичка литература, а како резултат на тоа и врз турската литература. Кон крајот на минатиот век се чувствувало влијанието на западните теории и движења во турскиот роман. Постмодернизмот навлегол во турската литература во 80-тите, а литературните критики почнуваат од 90-тите години. Критиката говори за тоа дека Федерико де Ониз, периодите на хиспано-американската поезија ги дели на *modernismo* (1896–1905), *postmodernismo* (1905–1914) и на *ultramodernismo* (1914–1923).¹³

Исмет Емре кој се повикува на мислењата на Фридрих Џејмсон кои се презентирани во делото *Постмодернизам* вели: „Џејмсон, постмодернизмот го замислува како последна точка во која дејствува прекумерната форма на либералната економија и капитализмот и врз основа на оваа карактеристика се проценува како дел од модерната“.¹⁴

По Втората светска војна, Алејн Роб Грије (Alain Robbe Grillet) и неговите пријатели, критикувајќи го претходното сфаќање на романот го започнале литературното движење *нов роман*. Ова движење се смета дека исто така придонесува до оформување на видот наречен постмодернистички роман.¹⁵

¹³ Kızılcılık, Sezgin; *Postmodernizm Dedikleri*; Saray Kitabevi; İzmir 1996: стр.32.

¹⁴ Emre, İsmet; *Postmodernizm ve Edebiyat*. Anı Yayınları; Ankara 2005: стр. 20.

¹⁵ Yaprak, Tahsin; Bayrak Özcan; *Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı (Benim Adım Kırmızı as a Mesnevi Parody)*; Hikmet-Akademik Ed. Dergisi [Journal of Academic Literature], Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı (Посебен број за традицијата и постмодернизмот), година: 3, број: 7, 2017: стр. 148.

1.1. ЗА БУНТОТ КОН МОДЕРНАТА

Постмодернизмот не претставува крај на еден период и започнување на нов период. Постмодернизам е различна состојба на истиот процес кој неопходно се менува.

Имено, во процесот кој му претходи, човекот со својот разум ги донесува своите одлуки. Модерната сфатена како период насочен против старите традиции се појавува на сцената, но таа воопшто не претставува начин на нов или различен стил на живеење. Модерна таму дава предност и особено го вреднува прагматизмот. Значи точноста или реалноста е сметана за унилатерална. Прагматизмот како филозофија која во центарот ги има вредностите на точноста или вистината, влијае многу врз модерната.

Демократијата и двојните стандарди, брзо развиената технологија, индустријализацијата, животот со стандардизација, станување роб на капитализмот се дел од причините за појава на постмодернизмот.

Критиката смета дека „постмодерната ги содржи во општиот поимски израз и другите поимски варијанти. Навистина, кога ќе ги разгледаме поимите постмарксизам, постструктурализам, постиндустријализам може да се каже дека изразуваат потесна област на поимот постмодерна.“¹⁶

Луѓето кои навлегле во прашањето на идентитетот, чувствувале потреба да го запрат овој процес. Причината била содржана во фактот што идентитетот се губи во рамките на ова духовно движење и продуцира нови барања и секако, дека како одговор на ова се размислува за различно литературно движење и затоа постмодерните уметници се одлучиле да се однесуваат поеластично и поослободено. Се појавува уметничка личност која не само што донесува одлука со својот разум, туку и онаа која ги следи своите чувства.

Додека модернистите ги негираат традициите, постмодернистите се оставени да си ја донесат својата одлука околу оваа тема. Се појавува уметнички дух кој бил решен да ги нарушува општите и универзалните табуа. Духот и срцето, што и да се посака за таа тема треба да се искаже – пишува еден постмодернист.

Модернистот пишува за универзалниот човек, а постмодернистот е оставен на својата одлука и карактерот за кој пишува да биде личност која е преземена од архивот на меморијата и често претрпува измени и нови оформувања. Авторот кој се ослободува од

¹⁶ Şaylan Gencay; (2002): стр. 41.

животните правила почнува да пишува дела со иронија. Дури и позитивизмот кој е прифатен од страна на модерната литература е отфрлен.

Позитивизмот е експериментална филозофија и се труди да ја докаже научната точност на објективниот свет, благодарение на математиката и на физиката. Но, постмодерниот уметник се труди да ја сфати вистината со своите претчувства. Вистината, овде се преиспитува според субјектот кој ја искажува како вистина. Што е вистина? Дали вистината има само едно објаснение?

Постмодерниот автор го потенцира мислењето дека вистината може да се смени со текот на времето, па затоа тој не ја бара вистината, двосмисленоста, нејасноста, т.е. темнината во таа вистина. Но, секако дека „темелите на постмодернизмот се поставени во периодот на модерната“.¹⁷ Периодот кога се случува Француската револуција чија инфраструктура ја сочинува филозофијата на просветителството е позната и како век на филозофите, како периодот кој е извор на модернизмот.¹⁸

Од која било перспектива, постмодерната е тема на овој век која е тешка за да се дискутира и за да се утврдува.¹⁹ Постмодернизмот во литературата е во тесна врска со историјата. Во 1980 година, особено во англискиот и во американскиот роман станува видливо враќањето во минатото, што ја актуализира блиската врска меѓу постмодерниот роман и историографијата.²⁰

Приказната за навлегувањето на Европа во универзумот на просветувањето започнува со вознемирување од пискотниците на немилосрдно убиените луѓе со одлуката донесена од страна на инквизицијата (група установи на Римокатоличката црква) во 18 век.²¹

Исмет Емре во своето дело *Постмодернизам и литература* (2005), говори за формирањето и значењето на постмодерната ѝ ја објаснува во неколку точки, а тие се:

- Постмодернизмот е став против модерниот свет и метод кој ја испитува модерната.
- Постмодернизмот е една идеологија против друга идеологија.

¹⁷ Çetişli, Prof. dr. İsmail (2015): стр. 179.

¹⁸ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 32.

¹⁹ Emre, İsmet; (2005): стр. 1.

²⁰ Oppermann; Serpil; *Postmodern Tarih Kuramı Tarihyazımı, Yeni Tarihseclilik ve Roman*; Phoenix Yayınevi, Ankara 2006: стр. 51.

²¹ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 23.

- Постмодернизмот е еден начин на мислење.
- Постмодернизмот е литературно движење и културен факт.
- Постмодернизмот како движење треба да се оддели од постмодерноста.²²

Одделувањето меѓу историјата и литературата се појавува поради филозофскиот пристап кој тврди дека кон крајот на 18 век, историјата е позначајно научно поле наспроти литературата.²³ Историографијата во тој век се почитува повеќе од литературата, бидејќи станува збор за приказна која се темели на оригинален настан и станува позначајна за тој период, а ова мислење денес може да се почитува, но не може сосема да се прифати, затоа што овој век носи низа промени.

Кога ќе се разгледа историски, како што тврди Џејмсон, постмодернизмот може да се прифати како надструктурален израз на воената и на економската доминација на Америка или барем како крај на Европското центрирање.²⁴

Постмодернизмот е проект на испитување на човечките вредности во модерниот живот, тој се обраќа кон одземените нешта, тој значи враќање кон изворите на егзистенција, се труди да се фати за животот кој ја изгубил магијата.²⁵

Постмодернизмот иако е во критична согласност со модернизмот, не го негира, бидејќи „пост“ не значи „анти“.²⁶ Додека еден автор го тврди ова, друг автор има друго мислење околу оваа тема. Сепак, не треба да се заборави дека префиксот „пост“ кој значи по, носи една димензија на бунт. Постмодернизмот пред сè е одмазда насочена кон модернизмот. Секако, дека анализиран од овој агол, тој го актуализира спорот со модернизмот или предмодернистичкиот период.²⁷

Постмодерното сфаќање за романот кој бил познат како романот на Оноре де Балзак, настојува да воведо промени. Ален Роб Грије (Alain RobbeGrillet) и неговите пријатели се концентрираат на реалноста на еден сосема различен начин, би се рекло на „филмско снимање“ на реалноста на предметите. Тие го критикувале претходното сфаќање за

²² Emre, İsmet; (2005): стр. 2-3.

²³ Oppermann; Serpil (2006): стр. 33.

²⁴ Jameson, Fredric; Lyotard, Jean-François; Habermas, Jürgen; *Postmodernizm*; (Prepared by Necmi Zeka); Kiyı Yayınları; Genel Dizi 102; İstanbul 1990: стр. 10.

²⁵ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 46.

²⁶ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 48.

²⁷ Jameson, Fredric; Lyotard, Jean-François; Habermas, Jürgen; (1990): стр.10.

постмодерниот роман и своите критики и мислења ги забележале во рамки на движењето „нов роман“, настојувајќи да воведат промени во тогашната литература. Ова, всушност, е контрадикција.

Главната цел не се состои во тоа да се омаловажува претходната литература, туку да се смени самата литература, почнувајќи од Оноре де Балзак, Марсел Пруст и Вилијам Фокнер²⁸ и правејќи исклучок по однос на нив, претставниците на т.н. „нов роман“ настојуваат дека сфаќањето околу романот треба да се промени во суштината.

Џејмсон тврди дека постмодернизмот е детерминатор, а модернизмот „остаток“. Тој ја сфаќа постмодерната култура преку аспектите за кои говориме во следните поглавја.

1.2. ГЛАВНИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОСТМОДЕРНИТЕ РОМАНИ

Во класичниот и во модерниот роман има еднина и т.н. центрирање. Еднината и центрирањето нè воведува во една целина на формата. Постмодерниот роман се појавил за да ги негира овие точки, т.е. еднината и центрирањето. За постмодерниот роман вистината е релативна концепција и се чини дека е сосема безвредно да се бара една целина.

Содржината на романот не се развива околу една личност или еден настан. Веќе споменавме дека класичните романи се пишуваат со врзување за индивидуата, за една личност или за еден настан. Дури и романите што така се пишувале, содржински се развивале, врзувајќи се за настан кој во тоа време бил сопствен избор на авторите. Ова може да се прифати како условување кое влијае да се говори за универзалност.

Пишувањето надвор од овие правила се третира како недостаток и писателот се претставува како безвреден. Романите кои биле напишани во стандардизирани форми, одеднаш во епохата на постмодернизмот добиваат своевидна реализација на слободното изразување. Содржината на романот веќе не се концентрира врз еден тип на карактер или само на еден настан. Се појавува нов роман со ново разбирање. Благодарение на постмодернизмот се појавува еден роман ослободен од монотонија, напишан преку интертекстуалност со прифаќање на поентата за тоа дека станува збор за игра во игра.

Додека модерниот роман е ремек-дело на една целина, постмодерниот роман претставува приказна на ослободување или оддалечување од моментот. Очигледно во

²⁸ Grillet, Alain-Robbe. „Yeni Roman“, (Превод) Asım Bezirci, Yazko, İstanbul 1981: стр. 45.

последниов период кога некој ќе прочита постмодернистички роман, многу често се говори за тоа дека во романот „сè било расфрлено“, за тоа дека е „тешко да се разбере романот“ итн.

Во денешно време, постмодерниот роман кој зазема дел од нашите животи како несекојдневен роман и како резултат на промената која ја предизвикува или ја обележува во историјата на литературата, претставува ослободување или оддалечување според сопствената желба, т.е. слободната волја.

„Вистината“ на постмодернизмот не ја прифаќа ниту метафизиката, а ниту физиката како референција на вистината. Ова е трет хиперреализам/надреализам кој како референција го зема виртуелниот свет и фикцијата. Што значи концепцијата за виртуелна вистина!?

Професор доктор Оја Батум Ментеше во својот есеј под наслов *Постмодернизам во уметноста и во литературата*, објавен во списанието 'Türk Dili' (Турски јазик) во март 1995 година, раскажува дека додека го читала романот *Лов на пастрмка во Америка* од Ричард Бротиган, тешко ѝ било да го разбере. Како прво романот немал некоја форма и целина, врските биле растуруени, настаните не се развивале во логичен редослед.

Карактерите немале врска еден со друг, дури и романот немал главен карактер. Додека го завршувала читањето на романот се прашувала каков е овој роман, што сака авторот да направи, можеби не сака ништо да направи, бидејќи тоа што го пишува не се открива како нешто сериозно. Ментеше вели дека авторот можно е и да се исмејува, да се шегува со нас. Дури е можно да се запрашаме самите себеси дали авторот нè прави глупави!? Ментеше, на крајот го дава одговорот и вели дека тоа што го прочитала е постмодернистички роман и всушност тој роман ги руши сите литературни традиции и поттикнува уште еднаш да се разгледаат традициите.

Од друга страна, постмодернизам е новата културолошка форма на капитализмот по Втората светска војна. Новата епоха на овој нов капитализам придонела да се појави нова психологија.

Фридрих Џејмсон во своето делото *Постмодернизам/Postmodernism* (преведен на турски), објавен во 1992 година вели дека постмодернизмот е „детерминатор“, а модернизмот „остаток“.

Постмодернизмот го користи минатото за да му служи во сегашноста. Постмодернизмот не го негира минатото, не го имитира, за да ја збогати сегашноста, тој нè враќа назад во минатото и го шири опфатот во времето и настаните.²⁹

Романот е еп на светот без Бог, расположението на карактерите од романите нè потсетува на тоа од Ѓаволите.³⁰ Јазикот во постмодерните романи се претставува како проблем кој не создава наративна целина и сè се прикажува како „вистина“.³¹

Според овие автори, врската меѓу романот и вистината е „фантазијата“. Не е во прашање односот на романот кон реалниот живот, бидејќи романот е творештво, плод на човековиот ум. Материјалот на ова творештво е јазикот.³²

А.Р. Грије настојува за роман кој не ја нагласува личноста, туку објектот што се гледа од страна на таа личност, без да го дава директното значење на романот од почетокот, да ја нагласува формата, а не содржината, а настанот го фрла во заднина. Но постмодернизмот критикува речиси сè што е во врска со модернизмот, а овој нов вид роман е подложен на критика и во врска со него се расправа колку тој, всушност, е „роман“. Затоа кога е во прашање анализата на еден постмодернистички роман, најтешко е да се истакне видот на романот кој секогаш нè донесува до точка на сомневање.³³

Кочакоглу дава табела во своето дело и ги класификува карактеристиките на модерната и на постмодерната.

Табела 1. Поделба на модерна и на постмодерна според Кочакоглу

МОДЕРНА	ПОСТМОДЕРНА
Романтизам/Симболизам	Патофизика/Дадаизам
Облик – тип(Сврзувачки, затворен)	Антиоблик – (Необликуван, отворен)
Цел	Игра
Дизајн	Среќа

²⁹ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 64.

³⁰ Lukacs, George; *Romanda Koşullanma ve Tarihsel Düşünsel Alan*. Türk Dili, 234, Ankara Mart 1971: стр. 558.

³¹ Yalçın-Çelik, S.D.; *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları ; Ankara 2005: стр. 42-43.

³² Menteşe; Oya-Batum; *Roman'da Kurumlaşmış Biçimin Yıkılışı ve Yenilikçi 'Avant-Garde Görüş, Bir Düşün Yolculuğu (Edebiyat-Sanat-Eleştiri Yazıları)*. Bilkamat Yayınları; Ankara 1996: стр. 100.

³³ Yaprak, Tahsin; Bayrak Özcan; (2017): стр. 149.

Хиерархија	Анархија
Водство/Logos	Исцрпеност/Тишина
Уметнички објект/Завршен	Дело– процес/Перформанс (Happening)
Далечина	Присуство
Творештво/Соединување	Уништување/Деконструкција
Синтеза	Антитеза
Достапност	Недостапност
Собирање	Распределување
Вид/ Граница	Текст/Интертекстуалност
Парадигма	Синтагма
Хипотакси	Паратакси
Метафора	Метонимија
Бирање	Спојување

Корен/Длабочина	Ризом/Површина
Интерпретирање/ Читање	Против интерпретирање/Различно читање
Показател	Показател
Читливост (според читателот)	Можност да се пишува (според авторот)
Расказ / Голема историја	Противрасказ/ Мала историја
Главен код	Индивидуален дијалект
Белег	Копнеж
Полов/ Фалусен	Полиформ/Андроген(Двополов)
Параноја	Шизофренија
Потекло/Причина	Разлика/Разликување/Трага
Метафизика	Иронија
Определеност	Неопределеност
Извонредност	Својственост ³⁴

³⁴ Koçakoğlu, Bedia; *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Nece Yayınları; Ankara 2012: стр. 39.

Додека професор доктор Улку Елиуз во своето дело *Игра во игра*, *постмодернистички роман*, ја прави следната класификација меѓу модернизмот и постмодернизмот:

Табела 2. Поделба на модерна и на постмодерна според Елуиз

МОДЕРНА	ПОСТМОДЕРНА
Движењето да бидеш друг	Движењето да бидеш самиот себе си
Дизајн/ Креативно дело	Случајност/Производно дело
Давање информации	Исцрпеност, тишина
Завршено уметничко дело	Не е дело, туку еден процес
Далечина	Учество
Креативност, дело	Рушење/ Уривање, распаѓање на делото
Синтеза меѓу старото – новото	Антитеза
Границите на делото	Интертекстуалност
Метафора	Разновидност
Избор/ Селекција, бирање	Соединување
Длабочина, враќање кон корените	Површност
Интерпретирање, читање	Различно читање и метода
Покажаниот	Показателот
Читливост (според читателот)	Способност за пишување (според авторот)
Расказ (голема историја)	Противрасказ (мала историја)
Има главни кодови	Лична употреба и порака
Знаковите се во тек	Желба
Параноја	Шизофренија
Истражување на причините	Разлики
Определба	Неопределба
Транстекстуалност	Својственост
Презентирање	Криење
Еден пол	Двополово општество (неполовост)
Митолошки	Локален

Напредување	Скептицизам
Верување во вистината	Имитирање/ Одроз
Енциклопедиски информации	Информација по потреба/Интернет
Целина	Хибридноста
Медиум	Мал медиум
Висока / Ниска култура	Поп култура
Целина	Распределба / Растување
Длабочина	Површноста
Сериозност	Игра / Иронија
Индивидуалност	Двојна личност
Органичен и неорганичен	Сиборг/ Сајбернетички организам
Детерминизам	Индетерминизам
Книга/Библиотека	Медиум
Машина	Информација
Предмет	Подмет
Вистина	Фикција
Материјалистички	Етички
Атрактивен	Одбивен
Локација и време	Без локација и без време
Дом	Метропола ³⁵

1.3. КЛУЧНИ ПОСТАПКИ ВО НАРАЦИЈАТА НА ПОСТМОДЕРНИОТ РОМАН

Постојат различни дефиниции околу значајните елементи на романот. Цинзија Скарпино, професор на италијанскиот универзитет Милано, во своето дело *Постмодернизам или прошетка во шумата на фикцијата*³⁶, вели дека во постмодернистички роман се среќаваат значајни елементи кои го издвојуваат постмодернизмот од другите епохи во литературата. Станува збор за низа одлики означени

³⁵ Eliuz, Ülkü (2016): стр. 166-167.

³⁶ Scarpino, Cinzia; *Postmodernism or, a Walk in the Fictional Woods*; University of Milano, Milano 2018.

со концепцијата за паратекстот, интертекстуалноста, имитацијата, колажот и метафигурацијата. Турските истражувачи имаат слични мислења, но користат малку поразлични термини при дефинирање на овие елементи или наративни форми. Главните наративни форми на постмодерниот роман се метафигурацијата, интертекстуалноста и таа се дефинира како плурална перспектива,³⁷ како насочување кон историјата, кон интригите во фигурацијата, а тоа се романи во кои во преден план се поставува таинственоста. Метафигурацијата во општото значење претставува истакнување на ставот дека светот во романот е фигурација, измислена приказна или текстуална реалност.

Во романите кои се напишани во постмодернистички стил или форми на раскажување кои како и во турските, честопати се среќаваат и во западните романите, според значењата се со следниот редослед:

1. Метафигурација
2. Интертекстуалност
3. Плурализам или мултислоевитост
4. Пародија
5. Хипертекстуален дизајн.³⁸

Овие елементи го оформуваат постмодерниот роман или современиот турски роман и се под влијание на постмодернизмот. Паратекстот како елемент на постмодерниот роман се одвојува од овие главни елементи.

Извлекување констатации по однос на постмодернизмот е тешка задача, а во врска со оваа епоха може да се каже дека е период во кој отсуствува расправата за онтологијата.

Постмодернизмот ги негира сите метанаративи кои се нарекуваат идеологии, општествените цели, идеали, народ-држава, централно мислење и идеалот за непроменетата вистина. Тој никогаш не предлага нови вредности, наместо оние што ги негира. Со оваа карактеристика тој ги воведува поимите „неразумност, апсурдност, нејаснотија, мрак и неправилност“. Во дефинирање и толкување на постмодернизмот нај истакнатиот поим е

³⁷ Yaprak, Tahsin; Kıymaz, Mustafa Said; (2015): стр. 681-682.

³⁸ Parlakpınar, Murat; ‘Yalçın-Çelik, S. Dilek; *Yeni Tarihseleilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*’. Akçağ Yayınları. Ankara 2010: стр. 274.

поимот игра.³⁹ Во овој контекст, постмодерниот дискурс произведен од страна на системот, особено во литературата бил многу дискутиран, го нарушил романот кој бил со сопствен редослед и форма, а наместо тоа се наложува користење на т.н.нелинеарно раскажување.

Оттука, постмодерната приказна која според содржината е историска, чудна, т.н. детективски трилер и има елементи на поп-арт во структурата, потоа ги има техничките елементи како што се интертекстуалност, метафикција итн. Новиот автор ги користи имитацијата, пародијата и интертекстуалниот план за да го наруши наивниот имитаторски модел на креирање на текстот.⁴⁰

Постмодерниот роман ја актуализира историјата и наместо универзалното го преферира домашното, односно локалното. Затоа културолошките и традиционалните вредности добиваат значење, односно метафикција како своевиден flashback или враќање во минатото, фрагментација (поделба на делови), колаж (спојување на различни делови), интертекстуалност (користење на различни текстови), повторно пишување на истото, поставување на критички, политички и општествени коментари, разоткривање на процесот на пишување, како главна тема на романот, претставување на карактерите од романот како фиктивни, презентирање на митолошките и историските елементи кои се транспарентни и како вистинити и како „поствистини“ (post-truth), потоа користење на иронија и пародија, исчезнување на авторот од романот, наспроти упорното присуство на авторот во текот на романот и др.⁴¹

Денес, кога велиме постмодернистички роман, се чини дека корените можеби биле првите примероци од романот на францускиот писател Ален Роб Грије, кои ги напишал со нивно означување како „нов роман“.⁴²

Постмодерниот роман стои наспроти статичниот текст. Во литературното дело може да се направат промени, со нив е поврзана намерата да се докаже дека мора да се направат споменатите промени, бидејќи не станува збор за класичен или модерен роман т.е. статичен роман, туку за слобода да се излегува од границите на таа статичност на фикцијата.

³⁹ Sayak, Bülent; *Oyun Kavramı Etrafında Postmodernizm ve Roman*; Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi; Kahramanmaraş 2016: стр. 6.

⁴⁰ Ecevit, Yıldız; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*; İletişim Yayınları; İstanbul 2002: стр. 76.

⁴¹ Opperman, Serpil; *Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve Gerçekçilik Yazı İkilemi*. Littera, 3; Ankara 1992: стр. 247.

⁴² Demir, Fethi; *Postmodern Romanda İnsanın Konumu*, Turkish Studies – International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring. Ankara 2013: стр. 612.

Тука и сега се мешаат со *некогаш* и *таму* и се пакуваат, постепено се оддалечуваат од реалноста и се прикажува симулација, вистината не се имитира туку станува реалност.⁴³ Постмодернизмот настојува да донесе нереално и имитаторно сфаќање за време – место, наместо загубата на времето – местото.⁴⁴

Постмодерниот роман е роман на кибернетичкото време.⁴⁵ Тој се пишува според очекувањата на читателите кои се израснати со компјутерите. Во постмодерната епоха настанува нов стил на културолошко сфаќање и интерпретирање, нов начин на живеење итн., затоа во постмодерниот роман сè е расфрлено, нема хронолошки ред, нема содржинска целина, се користи метафикција, дури ако е потребно и интертекстуалноста се приклучува во овој процес, нема очигледна врска меѓу деловите, нема правила, а има слобода и апсурдност.

Причината за користење на овој стил на пишување од страна на авторите треба да се побара во причините кои го оформиле постмодернизмот.⁴⁶ Постмодерниот роман се оформил врз основите на „новиот роман“ и „апстрактниот роман.“⁴⁷ Се користи брз, динамичен и варијабилан материјал во литературниот текст, се произведуваат нови контексти, дискурси и фикции, а во текот на целото пишување како карактеристика се појавува слободата на јазичната или текстуалната игра, специфична за постмодерната литература.⁴⁸

Самиот живот е фикција, а животот благодарение на фикцијата повторно се формира. За да се формира постмодернистички роман се користат некои игри кои го прават романот постмодернистички, благодарение на елементите кои се користат во пишаните дела.

⁴³ Eliuz, Ülkü (2016): стр. 71.

⁴⁴ Harvey, David; *Postmodernliğin Durumu (Состојбата на Постмодернизмот)*, (превод: Сунгур Савран); Metis Yayınları; İstanbul 2010; тр.59.

⁴⁵ Dal, Güney: *Postmodern Roman ya da Roman Oynamak*. Hürriyet Gösteri; 86; İstanbul 1988: стр. 31.

⁴⁶ Yalçın-Çelik; S. Dilek; (2005): стр. 41.

⁴⁷ Çetişli, İsmail; (2015): стр. 177.

⁴⁸ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 126.

1.3.1. ПАРАТЕКСТ

Постмодернистот користи паратекстови за да вметне историски податоци во фиктивниот дизајн.⁴⁹ Жерард Џанет (Jerard Janet) во својата книга *Paratexts (Паратекстови)*, објавена во 1997 година, вели дека паратекстот го обиколува текстот и го проширува самиот текст, а без разлика кога се случува приказната, таа може да се претстави или да нè насочи кон сегашноста.

Насловот на една книга дава доволно информации за таа книга. Насловот од книгата може да претставува еден паратекст. На пример, Умберто Еко во својот постмодернистички роман *Името на розата*, се одлучил за зборот „роза“ кој е двосмислен, а во секојдневниот живот може да упати кон повеќе значења.

Умберто во делото *Името на розата*, тврди дека случајно се одлучил за ова име. Читателот е растроен, не може да се одлучи само за една интерпретација. Истиот случај го има и во романот *Лалето на Истанбул* на Искендер Пала. Во насловот преведен на македонски или на англиски јазик, нема двосмисленост, но насловот во оригиналниот печат, т.е. книгата на турски јазик го користи отомано-турскиот сложен збор „*Katre-i Matem*“ кој значи и „*малку или капка тага*“, а истотака во средниот век овој збор се користел за означување на „*темно виолетовото лале*“.

Истиот случај се среќава и во романот *Mihmandar* од Искендер Пала. Има двојно значење, а сепак дава повеќе од една идеја за тоа на што може да се однесува книгата. Терминот „*mihmandar*“ во превод значи „*воин*“, но со овој збор авторот упатува и на познатиот Ејуп Султан, кој, всушност, ги отворил вратите од својата кука на профетот Мухамед, кога тој мигрирал од Мека во Медина. Херојот Ејуп Султан починал во Истанбул и таму бил и погребан, а животот го поминал во Медина.

Само насловот на книгата не претставува единствена паратекстуална информација во романот. Има и други паратекстуални информации кои играат улога во процесот на читање. Секако и името на авторот ќе даде некоја идеја, ако и таа станува значајна, како предзнаењето за романот. Сето ова ја открива сложеноста на романескниот текст. Секогаш познатите автори повеќе се преферираат. На пример Искендер Пала станува популарен со

⁴⁹ Hutcheon, Linda Title: *Postmodern Paratextuality and History* Journal: *Texte-Revue de Critique et de Theorie Litteraire*, McMaster University, Hamilton, Ontario 1986: стр. 3.

романот *Katre-i Matem*, кој е објавен во 2009 година, а првата верзија од *Војна во Вавилон, љубов во Истанбул* под името *L&M* е објавена во 2003 година и воопшто не станува предмет на интерес на читателите. Откако Искендер Пала станува популарен со романот *Katre-i Matem* (*Палето на Истанбул*) одлучува да го објави романот по втор пат, бидејќи е свесен дека овој пат, тој роман ќе биде прочитан. Неговото име станува провокација и гаранција за квалитет на еден автор.

Секако дека има различни видови на паратекстови кои ги дефинираат границите на текстот. Овие паратекстови имаат влијание врз текстот што се чита од страна на читателот. Паратекстовите, всушност, се користат од страна на писателот за да може авторот да манипулира, т.е. да го контролира внатрешниот прогрес и развој. Овие елементи може да се наречат вештачки или уметнички елементи. Артифициелните паратекстови помагаат, основаат, усложнуваат и ги решаваат (или се спротивставуваат на решенијата) наративните нестабилности и тензии, онака како што тие можат да ги менуваат нашите очекувања од аспект на наративниот развој.⁵⁰

Некои романи имаат паратекстови со означена бројка за идентификување, а не за контекстуализација. Предговорот или фуснотите имаат реторички ефект. Паратекст претставуваат и фуснотите, поднасловите, воведниот дел, предговорот, фотографиите, цртежите, заклучоците итн. Многу е тешко да се игнорираат паратекстовите во постмодерниот роман. Постмодернистите користат паратекстови за да можат да вметнат историска информација во фикцијата.

Жерард Цанет во својата книга *Palimpsestes: la littérature au second degré* (*Палимпсестс: литература од втор степен*), која била објавена во 1982 година во Париз, вели дека проблематизирањето на процесот и статусот на документацијата, најверојатно се проследени со испитувањата на паратекстуалните елементи.

Едвард Малонеј во својата докторска дисертација *Footnotes in Fiction: A RHETORICAL APPROACH* (*Фусноти во фикција: РЕТОРИЧКИ ПРИСТАП*) (2005) прави разлика меѓу паратекстовите поттикнати од авторот и паратекстовите започнати од нараторот. И во двата случаи авторот упатува на изворот на гласот и гаранцијата за доверливост на она што е раскажано и кон оној кој раскажува.

⁵⁰ Edward J. Maloney, M.A.; *Footnotes InFiction: A Rhetorical Approach*; Doctoral Thesis. The Ohio State University, Ohio 2005: стр. 5.

Малонеј вели дека во еден случај има индиректен автор, а во друг случај изворот на гласот е поврзан со наторот, без разлика дали станува збор за внатрешен раскажувач или надворешен, клучен е фактот дека се раскажува од различна свест и различен извор, оној авторскиот или наторскиот глас. Тој тврди дека определбата не е секогаш јасна.

Паратекстот помага во интерпретација на текстот како што самиот писател посакува. Овие елементи од паратекстуален карактер го зголемуваат интересот за намерата на самиот автор и ја активираат комуникацијата. Секако дека моќта на внатрешните текстови кои го имитираат паратекстот со претставување како вистинито раскажување, имаат значително влијание врз читателот од аспект на разбирањето на текстот. Како пример може да се посочи *Името на розата* од Умберто Еко. Предговорот или фуснотите имаат реторички ефект.

Паратекстуалниот обичај јасно е дека не е уникатен за современата историографската метафикција.⁵¹ Дури денес паратекстот е централниот текстуален модел со кој се истражуваат фактите. Со фуснотата се настојува фактот да стане убедлива информација.

Паратекстот како што е насловот, поднасловот, фуснотата, воведот или заклучокот и намерата отвораат простор за расправа за интертекстуалноста меѓу историскиот текст и фикцијата. Присуството на фусноти од историографска природа е доказ за прекилот меѓу минатата „реалност“ (вистината) и историската „приказна“.⁵² Авторот сака да каже дека без разлика што постмодернизмот ги соединува сите елементи во еден вид текстуална реализација на приказната, сепак, кога веќе се даваат повеќе информации околу тоа што е кажано, т.е. се појавуваат фусноти, тогаш текстот добива реална слика со која се докажува фактот за историската реалност со цитираната литература во фуснотата.

Типографското создавање ја потврдува паратекстуалната, автентичната улога. Документите секогаш се доверливи во самиот текст – приказна, но во историографската метафикција секогаш се парадоксални и упатуваат на преиспитувања. Културата е исто така поврзана со усната традиција, нејзината функција во метафикцијата е актуелна на повеќе рамништа. Кога во романот нема контекстуални раскажувачки коментари, кога говорниците не се откриени, освен со интерните фусноти или во дијалогот, тогаш овие фусноти се однесуваат на пишаниот текст и поради нивната пишана природа се засилува

⁵¹ Hutcheon, Linda; (1986): стр. 302.

⁵² Ibid. стр. 307.

убедувањето во автентичноста на парадоксен начин, т.е. постмодернистички начин. Цртежите и фотографиите како паратекст се користат во новинарството и тоа ја насочува целокупната проблематика во насока на „градење“ на т.н. квазиреализам.

Паратекстот содржи елементи генерирани од авторот или издавачката куќа. Може да се појават елементи кои имаат лингвистички или нелингвистички својства. Може да бидат поврзани со целта, својствата (духовни, социокултуролошки, религиозни одлики) на авторот, времето, литературното проширување и може да бидат податоци од типот на оние кои подразбираат вметнување на страница поврзана со презентација на романот, на пример, улогата на корицата, користење на специфична боја, специфично означување на годината на печатење, на името на писателот, вметнување на предговор и други елементи од надворешна природа.⁵³

Во романот *Името на розата* од Умберто Еко, кој е преведен на македонски јазик и издаден од страна на издавачката куќа Табернакул, има еден паратекст на задната страница, по корицата, т.е. текст напишан од Умберто Еко кој го вели следново:

*Ако некој сака да влезе во манастирот и да престојува во него седум дена, мора да се прилагоди кон неговиот животен ритам. Така и читателот, мора да ги издржи првите стотина страници. Во спротивно, нема да смогне сили да ја прочита целата книга. Според тоа, ова е покајувачката и иницијацијската функција на првите стотина страници, па кому не му се допаѓаат, негов проблем, ќе си остане во подножјето на ридот. Влегувањето во еден роман е исто како одењето на излет во планина: неопходно е човек да научи да дише, да го држи чекорот, инаку брзо ќе застане.*⁵⁴

1.3.2. МЕТАФИКЦИЈА

Метафикцијата е во тесна врска со интертекстуалноста. Во романот *Името на розата* од Умберто Еко, не станува збор за интертекстуалност, туку за метафикција. Авторот го пишува романот со метафикција, а тоа значи дека романот е резултат на односот меѓу имагинацијата, фикцијата и фрагментите од историографската текстуална реалност.

⁵³ Uğur, Nizamettin; *MetinbilgisiDers Notları*; Ankara Üniversitesi, Ankara 2013: стр. 5.

⁵⁴ Еко, Умберто: *Името на розата*. Табернакул, Скопје 2006.

Намерата на постмодерниот автор е да го рефлектира стилот или процесот на постоење и да го натера читателот да се приклучи на овој процес. Во постмодерниот роман, според нашето или според разумното вистинско разбирање, вистината и неvistината се една до друга или една врз друга.⁵⁵

Огуз Атај, авторот на романот *Tehlikeli Oyunlar* (*Опасни игри*) отворено кажува дека својот роман го пишува како метафикција. На страница 351 од својот роман, тој го кажува следново: *Се решив да ја играм сопствената игра* или на страница 265, тој вели: *Ако добро пишуваме тогаш ова е добра игра*. Метафикцијата е една од најзначајните наративни форми во постмодерните романи. Но, секако, дека не може да се каже дека метафикцијата единствено се користи само во постмодерните романи.

Метафикцијата во 60-тите години веќе почнува да се сретнува како литературен термин во постмодерните романи.⁵⁶ Благодарение на оваа наративна постапка или стратегија, авторот настојува да го рефлектира процесот на пишување, т.е. самото пишување, всушност, е високиот стил на фикцијата кој е измислен од страна на авторот.

Авторот со оваа наративна форма го носи читателот во еден утописки свет во кој е можно и да се изгуби во зборовите кои го формираат романот, бидејќи овој литературен јазик што е користен во романот е специфичен и сложен. Авторот има намера да испраќа пораки во реалниот свет. Продолжувајќи да се користат карактеристиките на метафикцијата, тој се обраќа на надворешниот свет и додава паратекстуални коментари на критичен начин.⁵⁷

Приказната секогаш ефиктивна, а текстот не може да ја рефлектира вистината, тој е плод на имагинацијата. Постмодернистичкиот роман има улога да ја пренесе пораката за егзистенцијата. Се настојува да му се каже на читателот дека романот не може да ја рефлектира ниту внатрешната, а ниту вистината надвор од романот, тој текст е резултат на имагинацијата на авторот и комбинацијата од односи кои се впишани во романескна форма. Преку овој жанр, се упатува на исклучувањето на можноста да се воспостави универзалната вистина. И се прифаќа дека не е возможно да се раскаже вистината со јазик или да се затвори

⁵⁵ Çetişli, Prof. Dr. İsmail (2015): стр. 179.

⁵⁶ Yalçın-Çelik; S. Dilek (2005): стр. 46.

⁵⁷ Oppermann; Serpil (2006): стр. 51.

во јазикот. Тогаш задачата и темата на романот се јазични игри кои раскажуваат за постоењето и процесот на постоење.⁵⁸

Метафикцијата заедно со интертекстуалноста се две наративни форми кои го прават романот постмодернистички и во тој контекст романот добива некои карактеристики кои го издвојуваат од другите романи.

Авторот благодарение на метафикцијата, во моментот во кој е концентриран врз текстот формира еден необичен, понекогаш нестабилен и страшен свет кој ги става луѓето во дилема. Потоа заедно со карактерите на романот, читателот го остава во „шумата на приказната“.⁵⁹ Во овој случај, кога метафикцијата е основа врз која се издигнува романот, не само авторот туку и читателот се приклучуваат во процесот на романот. Читателот во процесот на читање на романот, речиси, учествува во процесот на пишување на текстот на романот и формира пријателства со фиктивните карактери.⁶⁰ Постмодернистот се бори да ја раскине врската меѓу уметноста и реалниот живот, тој инсистира на плетење на текстовите сфатени како реалност.⁶¹

Постмодернизмот денес упатува на фикцијата, т.е. метафикцијата. Денес метафикцијата се нарекува „главната фиктивна техника на постмодернизмот“, а тоа значи дека постмодерниот роман е во составот на наративната форма на метафикцијата или невозможно е да се размислува за едната без другата димензија во постапките на раскажување. Суштината е дека додаваме нешто друго во метафикцискиот импулс на постмодерната фикција, а тоа е присуството на минатото. Тоа значи дека се остварува повеќеслојна „историографската метафикција“, која го надминува убедувањето за автономија на романот, односно за автономија на приказната.⁶²

Роберт Беркхофер во своето дело *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse/Зад големата приказна: историја како текст и говор* (1995), говори за еден постмодерен приод кој ја оценува врската меѓу историјата и фикцијата и ова е значајно, бидејќи донесува критични забелешки по однос на темата. Текстуалноста, јазикот,

⁵⁸ Çetişli, Prof. Dr. İsmail (2015): стр. 179.

⁵⁹ Somuncuoğlu Özot; Gamze; 'Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman Ve Mekân Yapısı'; Turkish Studies - International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic; Volume 7/3, 2012; Ankara, Турција: стр. 2278.

⁶⁰ Yalçın-Çelik; S. Dilek; (2005): стр. 46-47.

⁶¹ Menteşe; Prof. Dr. Oya Batum; *Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm*; Türk Di Dergisi; Ankara 1995: стр.280.

⁶² Hutcheon, Linda; (1986): стр. 301-302.

историската свест и знаењето од областа на историјата и фикцијата создава една средина каде што се остварува играта.⁶³

Метафикцијата е најзабележливата карактеристика на постмодерниот роман. Метафикцијата, во основа, претставува врска меѓу фикцијата и текстот за реалност.⁶⁴

Во постмодерните романи за да се изградат карактерите во текстуалното дело се употребува метафикцијата.⁶⁵ Играта е насочена против рационалноста на модерната, а метафикцијата е пристап на прикривање на фикцијата во модерниот роман. Во модерната исто така постои примена на постапка на метафикција, но тоа се прави за да се потенцира точноста на она што го раскажува авторот.

Основоположникот на турските постмодерни романи Орхан Памук, во делата *Белата тврдина*, *Црната книга* и *Нов живот* ги користи интертекстуалноста и метафикцијата, а во суштина тоа се одлики на секој постмодернистички роман. Во романот *Се викам Црвено* авторот е насочен на темата, но кон крајот на романот метафикцијата е присутна кога еден од главните ликови Шеќуре (мајка му на Орхан Памук) на својот син му раскажува што ѝ се случило, надевајќи се дека тој ќе пишува за тоа.

Историските приказни кои се измислуваат, одново, преку феноменот на метафикцијата ги проблематизираат старите дефиниции на историските романи.⁶⁶ Улку Елиуз упатува и на феноменот на интертекстуалноста, како на создавање мрежа од текстови актуализирани во нов текст преку цитирање, скриено цитирање, алузија, пародија, цинична трансформација, пастиш, иронија, колаж, палимпсест и други техники.⁶⁷

1.3.3. ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

Салида Шерифова од Азербејџан во своето дело *Современ азербејџански постмодернистички роман*, говори за тоа дека постмодерниот роман открива силна тенденција кон практикување на интертекстуалноста.⁶⁸ Таа говори конкретно за романите

⁶³ Yalçın-Çelik; S. Dilek; (2005): стр. 28.

⁶⁴ Yaprak, Tahsin; Kıymaz, Mustafa Said; (2015): стр. 654.

⁶⁵ Şerifova, Salide; (2015): стр. 75.

⁶⁶ Opperman, Serpil; (2006): стр. 101.

⁶⁷ Eliuz; Ülkü; (2016): стр. 126.

⁶⁸ Şerifova, Salide; (2015): стр. 79.

на Умберто Еко и користењето на интертекстуалноста во неговите романи. Таа тврди дека Умберто Еко во романот *Името на розата*, ја проблематизира интертекстуалноста.

Интертекстуалноста отвора врска од еден текст кон друг текст. Историските романи кои се напишани на постмодернички начин добиваат различни толкувања и ова нè доведува до ситуација на испитување на главната функција на пишување на историографијата. Со интерпретација на интертекстуалните врски и јазичните структури на историските текстови се забележува дека со намерата да се пренесат различните перспективи, константно се менува интерпретацијата на историографските текстови.⁶⁹

Интертекстуалноста е во тесна врска со колажот и пастишот. Постмодерниот писател кој ги негира границите на пишување на еден роман со преземање на делови од други текстови создава еден нов текст – колаж, а со чинот на имитирање, тој прави пастиш. Пишувањето одеднаш станува отворено, авторот пишува без ограничувања и се одлучува за избори со кои ги искусува можностите на интертекстуалноста, всушност, интертекстуалноста претставува мозаик од текстови земени од други автори и со поимот „приказна во приказна“ или „игра во игра“ се добива нова интерпретација на познат текст.

Во рамките на постмодернизмот, интертекстуалноста истотака е во тесна врска со метафикцијата. Но веќе кога споменавме дека интертекстуалноста е мозаик на текстови земени од други автори и нова фикција со ново интерпретирање, метафикцијата може да се објаснува како целосно измислена фикција од страна на авторот. Во овој случај, интертекстуалноста е мозаик, а метафикцијата не е таква постапка. Извадокот или монтажата, алузијата, повторното пишување, колажот, пародијата, пастишот или имитацијата се значајни постапки кои се користат во остварувањето на постмодерната литература.⁷⁰

Интертекстуалноста не е постмодерен метод, т.е. не е појавена во текот на постмодернизмот. Дури и порано постоела примена на постапката на извадок – цитирање – монтажа. Овој процес постоел и во класичната турска литература, т.е. диванската литература. Почнувајќи од религиозните хадиси (текстови пишувани од други свети ликови во времето на профетот Мухамед, хадис значи текстуализација на зборовите на профетот Мухамед од страна на други свети лица, овие ликови се тие што биле во околината,

⁶⁹ Opperman, Serpil; (2006): стр. 40.

⁷⁰ Çetişli, Prof. Dr. İsmail; (2015): стр. 182.

близината на профетот во времето кога профетот сè уште бил жив) и ајетите (стиховите од светата книга Коран) кои биле цитирани од страна на просветителите започнува на некој начин со интертекстуалноста во 7 век. А потоа во епохата на турската класична литература, писателите цитирале или позајмувале делови од други автори. Несомнено дека има и канонична интертекстуалност.

Естетиката на интертекстуалноста наоѓа пригодна основа во драматургијата на Шекспир и поширок корпус драми од епохата на ренесансата како целина.⁷¹ Значи не е ново присуството на интертекстуалноста во литературата. Почнувајќи од средниот век и ренесансата. Започнува со цитирање на канонската литература, на светите книги и интертекстуалноста навлегува во литературата. Аспектот на интертекстуалноста зависи од нејзиното влијание. Некои научници ја сфаќаат интертекстуалноста како проширување на значењето на една иста постапка, а други како нов поим кој го заменува застарениот поим цитирање. Во некои примери и паратекстот може да стане интертекст. Таков пример е делото „*The War Between the Sons of Light and the Sons of Darkness*“ (*Војната помеѓу браќата на светлото и браќата на мракот*)⁷² од Елеазар Сукеник објавен во 1955 година. Има слични, но и различни разбирања околу интертекстуалноста.

Значењето на минливото и индивидуалното не може повторно да се определи преку интертекстуални обраќања (упатувања).⁷³

Интертекстуалноста се реализира на неколку начина. Според Исмаил Четишли во интертекстуалноста припаѓа и пародијата, но некои проучувачи на литературата мислат дека пародијата е посебна наративна форма во епохата на постмодернизмот.

Интертекстуалноста претставува мозаик на текстови, таа е во тесна врска со поимот „игра“ и оваа игра има свои правила.⁷⁴ Интертекстуалноста ако се прифаќа како наративна форма, тоа не е само во епохата на постмодернизмот. Во реализмот и модернизмот се користи интертекстуалноста.

⁷¹ Marappodi, Michele; *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*; Manchester University Press, Manchester 2004: стр.8.

⁷² Sukenik, Eleazar Lipa; *The War of the Sons of Light Against the Sons of Darkness* (исто така познат како Rule of the War) Magnes Press, Hebrew University; Jerusalem 1955.

⁷³ Doltaş, Dilek; *Postmodernism: Tartışmalar ve Uygulamalar*; Telos Yayınları; İstanbul 1999: стр. 41.

⁷⁴ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 59.

Имено, станува збор за прашања на користена литература и етимологија.⁷⁵ Улку Елиуз во своето дело *Игра во игра – постмодернистички роман*, кога зборува за интертекстуалноста го вели следното: „Игра која трае во романот: интертекстуалност“⁷⁶ и додава дека: „интертекстуалноста, всушност, е трговија меѓу два текста, вид на израз (говор) или форма на разговор.“⁷⁷ Историјата во рамките на постмодернизмот се нарекува мала историја.

Историја е името на поимот „стар“, која добива значење од аспект на времето, локацијата и редоследот на настаните. Мала историја е индивидуалната историја на човекот, личната историја. Всушност, ова е поим за изразување на реакцијата која настојува да ѝ даде право на индивидуата, да ја проблематизира осаменоста, маргинализирањето. Малата историја се додава во делото откако ќе се синтетизира во однос на дијалогот со големата историја. Големата историја е збир од сите документи кои се доживевани и запишани.

Интертекстуалноста, всушност, значи повторно пишување, поврзување на текст на еден автор со текст на друг автор, таа е „трговија“ меѓу два текста, позајмување на текст преку свесно и намерно меморирање на она што било напишано.⁷⁸

Според Улку Елиуз, интертекстуалноста се смета за дериватив на метафикцијата, односно: „Интертекстуалноста е дериватив на метафикцијата која претставува една од наративните форми и се потпира на основата од многу текстови и производство на нови текстови од веќе познати текстови.“⁷⁹

1.3.4. ПЛУРАЛИЗАМ ИЛИ МУЛТИСЛОЕВИТОСТ

Веќе споменавме дека постмодернизмот ги негира традиционалните литературни естетски сфаќања и вредности. Има плурализам или така наречена разновидност во еден претставен свет, т.е. во романот. Се негираат сите точки од модерната, како на пример центрирањето, целината, единството и со тоа романот не е реалистичен. Тој е фикција која

⁷⁵ Yalçın-Çelik, Dilek; (2005): стр. 47.

⁷⁶ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 119.

⁷⁷ Ibid. стр. 119.

⁷⁸ Aktulum, Kubilay; *Metinlerarası İlişkiler*; Öteki Yayınevi; İstanbul 2000: стр. 94-95.

⁷⁹ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 120.

се збогатува со пастиш, интертекстуалност, паратекст и другите наративни форми. Постои разновидност, плурализам и мултислоевитост.

Во суштината на постмодерната станува збор за сознанието дека има повеќе од еден принцип при дефинирање на реалноста, дека постои плурализам⁸⁰, дека се зголемуваат синтезите на различните веќе објавени текстови.⁸¹ Плурализмот е првичната одредба на постмодернизмот и во самиот живот и во уметноста.

Не е возможно да се оддели или да се извлече прецизна и објективна линија меѓу историските периоди. Противречно е тоа што го прави модерно општеството, тоа не е ништо друго туку плурализам или разновидност.⁸²

Во постмодернизмот тоа што е реално е разновидноста и плурализмот.⁸³

Ихаб Хасан во својот есеј *Pluralism in Postmodern Perspective* (*Плурализмот во постмодерната перспектива*) додека ги набројува карактеристиките на постмодернизмот, како прво ја спомнува неодреденоста.⁸⁴ Постмодернизмот се задржува на мултивредноста, двосмисленоста и на неопределеноста. Тој за својата цел ги има асоцирањето и формирањето на врските во слободен стил, не сака да наметнува само едно значење, една формула или само една суштина.⁸⁵

Во овој период се соединува уметноста со животот, доминираат рефлексии за уметноста, текстот се соединува, се прави компилација и одново се составува текст.

Постмодернизмот е поим кој се спротивставува и ги испитува параметрите како што се водечката улога на научното знаење, позитивните науки, разбирање на значењето на категориите народ – држава, индустријализација, капитализам, демократија, секуларизам, човекови права, технологија, бирократија и помирувањето со модерната. Тој ги привилегира неизвесноста, нецелосноста, контрадикцијата, етичност, подкултурите, културолошкиот плурализам, перспективата насочена кон знаењето, локалноста, оригиналноста и слободата.⁸⁶

⁸⁰ Akarsu, Bedia; *Felsefe Terimleri Sözlüğü*; Türk Dili Kurumu Yayınları; Ankara 1975: стр. 41.

⁸¹ Yalçın-Çelik, Dilek; (2005): стр. 51.

⁸² Özkiraz, Ahmet; *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. Çizgi Kitabevi; Konya 2007: стр. 129.

⁸³ Çetişli, Prof. Dr. İsmail; (2015): стр. 176.

⁸⁴ Hassan, Ihab; *Pluralism in Postmodern Perspective; Critical Inquiry*; Vol 12; No: 3; The University of Chicago Press; Chicago 1986: стр. 504-505.

⁸⁵ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 49.

⁸⁶ Kızılçelik Sezgin; (1996): стр. 28.

Најглавната карактеристика на постмодернизмот е плурализмот.⁸⁷ Постмодерниот роман добива нова димензија и со оваа димензија изгледа дека се навраќа на традиционалните наративни форми, од кои се проценуваат трите поими како реализам, модернизам и постмодернизам во литературната историја.⁸⁸

Историскиот постмодернистички роман додека ги користи историските постмодерни изразувања ги отвора расправите за традиционалните правила на историјата и привлекува внимание со повеќезначноста на текстуалноста на историските приказни. Тој ја отвора расправата за многубројноста на вистините, акцентирајќи дека во текот на истражувањето на историјата не се јавува само една грешка или една вистина.⁸⁹

Во романот *A Maggot (Црви)* од Џон Фаулз (John Fowles) објавен во 1986 година, може да се забележи дека историјата и метафикцијата се формирани на исто ниво на дискурсот. Тоа е верзија во која романот ја сложува вистината со користење на повеќе слоеви при нејзиното разобличување. Во романот има факсимил⁹⁰ од историски документи, списанија и весници кои ја доведуваат историографијата во преден план. Се контекстуализира повторно еден период, а тоа е Англија од 18 и од 20 век, но сето тоа претставено со користење на нова перспектива.⁹¹

Плурализмот се појавува како бунт на разбирањето и прифаќањето на една вистина, на една култура што е своевидна одлика на модерната. Модерната се темели на една вистина. Целта е да се усогласува во единство „високата култура“, која е основа на сите општества и културата на масите, особено популарната и народната култура, секако со вклучување на множеството од култури од светот.

Постмодернистите не прават разлика меѓу високата и популарната култура, тие застапуваат став за постоење на плурализам и комплексност на појавите.⁹² Во суштината на нештата е текстуализацијата, процесот на развивање на еден роман во однос со историографијата, каде што е клучна двосмисленоста и плурализмот од вистини.

⁸⁷ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 50.

⁸⁸ Opperman, Serpil; *Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve Gerçeklik/Yazı İkilemi*; Littera, 3, Hacettepe University Press, Ankara; 1992: стр. 251.

⁸⁹ Opperman, Serpil; (2006): стр. 83.

⁹⁰ Bové; Paul A.; *Early Postmodernism; Foundational Essays*; Duke University Press; London 1995: стр.229.

⁹¹ Opperman, Serpil; (2006): стр. 83

⁹² Yalçın-Çelik, Dilek; (2005): стр. 51.

Постмодерната уметност се состои од повеќе историски секции, повеќе артифицијални уметнички струи, заедница составена од повеќе наративни форми.⁹³

Плурализмот е единствената филозофија на постмодернизмот. Постмодернизам е име на форма на живеење во која умот и сонот, науката и езотеријата, технологијата и митот, сфаќањето за светот на буржоазијата и маргиналните статуси на луѓето одат еден до друг истовремено. Од аспектот на филозофијата, плурализмот се темели на состојба која упатува на сложеноста на животните форми.⁹⁴ Овој плурализам е толку опсежен, што ги негира традиционалните сфаќања за успехот на делото, ги уништува границите меѓу тоа што е и не е уметничко или тоа што е фикција или што не е фикција, ги зема под своите крила сите видови на пишани текстови.⁹⁵

1.3.5. ПАРОДИЈА

Пародија значи промена на стилот во текстот без промена на темата. Пародијата се карактеризира со постоење на продуктивна околина на развој, таа е наклонета кон имитацијата и специфичната особеност на необичното во епохата на модерните. Во романот *Белата тврдина* напишан од страна на турскиот писател Орхан Памук, има пародија на делото *Дон Кихот*.

Актулум во своето дело *Metinlerarası İlişkiler (Интертекстуални врски)* (2002) ја дава дефиницијата на пародијата дека таа значи користење на еден текст со друга намера и давање на ново значење. Тоа е постапка со која се менува едно дело, истото се исмејува со комбинација од едноставен и величествен пристап, односно пристап кој се смета за сериозен. Додека го прават ова, авторите на величествениот текст (во повеќе случаи ова е епски вид на текст), настојуваат да продуцираат текст кој го губи херојството и се заснова на обична тема.⁹⁶

Пастишот и пародијата имаат приближно значење. Во врска со пастишот може да се каже дека во самиот роман се чувствува стилот на Евлија Челебија (патописец) и Ќатиб Челеби (автор на популарното дело во кое се вклопени 15 000 книги и 10 000 дела на

⁹³ Çetişli, Prof. Dr. İsmail; (2015): стр. 176.

⁹⁴ Koçakoğlu, Bedia; (2012): стр. 66.

⁹⁵ Ecevit, Yıldız; *Orhan Pamuk'u Okumak*; İletişim Yayıncılık; Ankara 2004: стр. 18-19.

⁹⁶ Aktulum, Kubilay; (2000): стр. 118-119.

турските и исламските писатели). На крајот на своето дело, Орхан Памук вметнува еден текст во кој го раскажува процесот кој почнува со пародија и пастиш и продолжува со интертекстуалност.

Пародија е аналогна сличност на еден фиктивен текст со друг фиктивен текст. Писателот може да направи аналогна сличност со текстот напишан пред неговиот, преку темата, а може и да ги користи елементите од содржината која има веќе аналогна сличност со трет текст.⁹⁷

Исмет Емре во своето дело *Постмодернизам и литература* (2005) говори за тоа дека елементите како што се јазичните игри, позицијата на индивидуата наспроти објектот во епохата на модерната се одликува со претставувања кои се разликуваат од оние во епохата на постмодерната.⁹⁸ Пародијата е во тесна врска со историографијата и интертекстуалноста. Сите три постапки формираат една наративна фикција наречена метафикција. Тоа се постапки со кои се проблематизира врската фикција – слика – реалност преку темите, личностите и настаните поврзани со сегашноста и со минатото.

Тие се впишуваат во сложената мрежа од текстови кои се во дијалог што ја подразбира актуелноста на интертекстуалноста, но во исто време се проблематизира односот меѓу текстовите и животот, а потоа се вклопуваат и пародијата и пастишот, што упатува на настојувањата да се надминат очекувањата и претпоставките на класичниот *mimesis*.⁹⁹

Се знае дека метафикцијата, благодарение на врската на пародијата со самосвеста ја критикува литературата од претходните епохи.¹⁰⁰ Инаку, пародијата е многу стара, високо популарна бурлескна форма која има намера да го исмејува делото или стилот на авторот и преку имитацијата критикува.¹⁰¹

Ако се споредува романот на Орхан Памук, *Yeni Hayat (Нов живот)* и романот на турскиот писател Ахмед Хамди Танпинар, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü (Институтот за поместување на часовниците)* се забележува актуелноста на пародијата.

⁹⁷ Sazyek, Hakan: *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler*. Hece (Akademik Dergi), бр: 65/ 66/ 67; İstanbul 2002: стр. 502.

⁹⁸ Emre, İsmet; (2005): стр. 102.

⁹⁹ Doltaş, Dilek; *Postmodernizm ve Eleştirisi*; İnkılap Yayınları, İstanbul 2003: стр. 142.

¹⁰⁰ Landa, José Angel Garcia; *Notes on Metafiction*, University of Zaragoza, Spain; 1991: стр.4.

¹⁰¹ Ross, Murfin–Supryia, M. Ray, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Bedford Books, New York 1997: стр. 268.

Романот *Институтот за поставување на часовниците* се прифаќа како прв роман кој содржи историски и постмодерни елементи, но не може целосно да се прифати како постмодернистички роман. Објавен е во 1961 година. Романот на Орхан Памук е објавен подоцна, по триесет и три години, односно во 1994 година.

Доктор Нарин кој е главниот лик во романот на Орхан Памук, околу часовите се искажува на следниов начин:

„Saat tıktısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki Şadırvan'ın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme geçmenin sesidir,” dedi Dr. Narin. “Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti... Muvakkitlerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah'a koşmanın araçlarıdır. Hiçbir millet bizler kadar saate düşkün olmadı“ (стр. 135). („Чукањето на часовникот, исто како и течењето на водата од шадрванот е звук за преминот во внатрешен свет на човекот (во свеста, чувствата, емоционалноста), а не значи свртување на вниманието кон надворешниот свет. Поклонувањето пет пати на ден, суфур – изгрејсонце – кога се почнува да се пости, ифтар – зајдисонце – кога завршува постот, луѓето пак почнуваат да јадат“...Точните часовници и часовниците се инструменти да се трча кон Алах (Бог), а не да се стигне до светот како што се прави на Запад. Ниту еден народ не бил толку страстно вљубен во часовниците колку што бевме ние“. (стр.135).¹⁰²

Сличните зборови се споменуваат и во романот на Ахмед Хамди Танпинар, *Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur*. „Hatta sonraları Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiğine göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. (...) Saat sesi bu yüzden onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme büyük ve ebedi inançların sesiydi.“¹⁰³ „Секој знае дека, нашиот стар живот е изграден врз часовниците. Дури и подоцна, откако дознал од Мувакит Нури ефендија, најголемите купувачи на часовници отсекогаш биле муслиманите, а најрелигиозен бил народот кој живее во нашата татковина. Поклонувањето пет пати на ден, ифтар и суфур за време на рамазан, сите молитви се прават според часовникот... Затоа звукот на часовникот како

¹⁰² Pamuk, Orhan; *Yeni Hayat*; İletişim Yayınları, İstanbul 1994; стр.135.

¹⁰³ Tanpınar, Ahmed Hamdi; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; Dergah Yayınları, İstanbul 1961; стр. 24-25.

звукот на водата која тече од шадрванот речиси претставува глас за внатрешниот свет на човекот и трајната верба во Бог.¹⁰⁴

Друг пример на цитирање или интертекстуален однос со пародија кон текст од минатото и оние од современоста се забележуваат и во поезијата. Строфата „Rakı şişesinde balık olsam“ (Да бев риба во шишето со ракија) од Орхан Вели е пародија на строфата „Göllerde bu dem bir kamış olsam“ (Да бев овој пат трска во морето) од Ахмет Хашим.¹⁰⁵

Може да раскажува за процесот на пишувањето и за јазичниот став, бидејќи не е возможно да се раскажува реалноста преку јазикот кој брзо тече и се менува од еден во друг. Ако писателот сака да пишува за реалноста, тоа нема да биде реалност, туку текст кој е пародија на реалноста.

Пародијата е најсоодветна форма која може да го пренесе постмодернистичкиот став.¹⁰⁶ Пародијата се формира во врска со интертекстуалноста, не претставува повторно формирање на историјата, напротив, таа сака да го промени традиционалното правило и да ја уништи вербата во објективната историографија.

1.3.6. ХИПЕРТЕКСТУАЛЕН ДИЗАЈН

Живееме во еден свет во кој доминантна улога има технологијата. Во 21 век сите литературни дела се пишуваат на компјутер или на други електронски апарати. Скоро сите уметнички дела можат да се претстават или да се стават во еден софтверски, т.н. нереален свет и повеќе не може да се стигне до реалноста (вистината). Живееме во еден фиктивен, нереален свет. Доминира светот на сликите и приказите претставени на екранот итн. Повеќе нема враќање на старото. Човештвото се наоѓа во една епоха на „слики на екранот“. Кога се размислува за овој став на постмодернизмот од аспект на текстот, сликата и вистината се поврзуваат и мешаат во литературните дела и формираат метафикција. Постојат копии од

¹⁰⁴ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*; İletişim Yayınları, İkinci Basım, İstanbul 2012: стр. 264.

¹⁰⁵ Çetışli, Prof. Dr. İsmail; (2015): стр. 183.

¹⁰⁶ Yalçın-Çelik, Dilek; (2005): стр. 53-54.

текстови т.н. „хиперкопии“.¹⁰⁷ Жан Бодријар во своето дело¹⁰⁸ инсистира врз поимите „simulation“ (симулација) и „hyperreality“ (хиперреалност).¹⁰⁹

Се знае дека текстовите се надоврзуваат на други текстови во овој утописки свет. На пример, познато е дека на Интернет се среќаваат линкови кои по кликувањето се надоврзуваат на текстови, т.е. се отвораат нови прозорци во кои може да се прочитаат текстови поврзани со овие линкови. Хипертекст е една форма на „ткаење“. Самиот поим „текст“ потекнува од латинскиот збор „texere“ и го имаат истиот корен со зборот ткаење.

Зборот текст се однесува на разновиден материјал за ткаење од аспект на бојата, моделот и материјалот и продуцирање на различните форми кои се во web (мрежа), warp (искривеност), weave („американско платно“).¹¹⁰ Ж.Ф.Лиотард говори за развивање на една ортографска форма која претставува настанување на форми кои се резултат на отсликување на зборовите.¹¹¹

1.4. ВИДОВИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

1.4.1. ИРОНИЈА

Умберто Еко, дури и најкомплицираните теми ги пишува на таков јазик што читателот многу лесно го разбира. Но баш таа негова иронија дава задоволство при читањето и формира извонредна фикција. Тие кои ја прочитале *Фукоовото нишал* од Умберто Еко, не е можно да го дознаат планот на издавачката куќа. Во светот на романот без разлика што главните лица и настани се важни за писателот, треба да останат неизвесни за читателот.

На почетокот во романот *Името на розата*, дадена е шемата на манастирот. Ова е палаво препраќање на старите детективски романи каде што биле дадени шемите на местото на убиство (на пример: шема на куќата на попот или на некоја палата), но истовремено е ироничен знак, кој нè осврнува на вистината, на манастирот кој претставува еден факт. „Од

¹⁰⁷ Ibid. стр. 54.

¹⁰⁸ Baudrillard, Jean; *Simulacres et Simulation*; Éditions Galilée (French). Paris 1981.

¹⁰⁹ Ertem, Cengiz; *Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm II*, Varlık, 1115; август 2000: стр. 62.

¹¹⁰ Burnett, Kathleen; *Bir Hipermetinsel Kuramına Doğru*; (Şubat Sayısı) Varlık, 1109, İstanbul 2000: стр. 6-7.

¹¹¹ Ertem, Cengiz; (2000): стр. 63.

другата страна, сакав читателите појасно да ја оживуваат прошетката на протагонистите во самиот манастир.“¹¹²

Иронијата која поседува прагматички, теоретски и потенцијални динамики, иако во нејзиниот центар изгледа дека е шеговита или комедија, во суштина добива апсолтуна негативност и функција на опомена и обезбедува нешто што е кажано во минатото повторно да се проценува иронично.¹¹³

Иронијата која се формира како резултат на напорите за критикување додека нè насмејува, претставува позитивен метод за да се акцентираат пропустите во животите на индивидуата и на луѓето.¹¹⁴ Иронија е игра со зборови во говорната уметност и карактеристика на иронијата е да се имплицира спротивното од кажаниот збор.¹¹⁵ Иронијата е божествена лудост.¹¹⁶

Иронијата во една функција на давање предност на одредено време и ситуација, кои имаат спротивни врски во еден постмодернистички текст, не претставува опишување на вистината или со намера кажување на нешто друго преку користење на јазикот што ја оформува вистината, туку иронијата значи и да не се кажува нешто и да не се насочува на нешто друго.¹¹⁷ Иронијата нема некоја намера, намерата и е во самата себеси, метафизиката претставува една намера. Целта е самата иронија.¹¹⁸

Дијалектичката врска која се конкретизира врз конфликтот на тоа што било и тоа што треба да биде и дихотомијата на тоа што се кажало и требало да се каже.¹¹⁹

¹¹² Eco, Umberto; *Genç Bir Romancının İtirafı (Confessions of a Young Novelist)*; Kırmızı Kredi Yayınları, İstanbul 2011: стр. 18.

¹¹³ Yula, Özen; *Tiyatroda Modern/Postmodern; Birikim; Birikim*; aylık sosyo-kültürel dergi, No: 64; İstanbul Ağustos 1994: стр. 65.

¹¹⁴ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 139.

¹¹⁵ Kiekgard, Soren; *İroni Kavramı*, İş Bankası Kültür Yayınları; İstanbul 2003: стр.227.

¹¹⁶ Ibid. стр. 241.

¹¹⁷ Eco, Umberto; *Gülün Adı*, Can Yayınları; İstanbul 1999: стр. 596.

¹¹⁸ Kiekgard; (2003): стр. 236.

¹¹⁹ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 140.

1.4.2. КОЛАЖ

Колажот во ликовната уметност значи со спојување на материјалот или предметите да се оформи портретот или цртежот. На овој начин колажот ја деформира вистината, ја акцентира фикцијата и прескокнува во постмодерната литература.

Колажот во постмодерниот роман значи или пренесување на оригиналниот текст или цитирање на текстот преку поново пишување и трансформирање. Колажот претставува еден вид на цитирање и на монтажа. Но исечениот дел која се залепува во повеќе случаи не се совпаѓа со содржината и со стилот на оригиналниот текст. На овој начин од аспект на содржината претставува отворен, а од аспект на стилот плуралистички.¹²⁰

Преводот од зборот колаж значи залепува. „Овој термин потекнува од сликарството и значи формирање на нова композиција со собирање на сите готови делови на едно место.“¹²¹ „Пишувањето претставува повторно пишување. Секое пишување е еден колаж, интерпретација и цитирање.“¹²²

Бидејќи колажот значи залепување на слика во сликарството, во самиот текст претставува отуѓување на читателот од текстот и потсетување дека текстот што го чита е составен од илузија и се очекува деловите од текстот самиот да ги соедини.

Колажот бил користен од страна на кубистите, уметници приврзаници на кубизмот во 1912 и во 1913 година и објектот кој бил организатор на самата слика ја означувал синтаксата, односно редот на зборовите. Колажот е монтажа, процес на позајмување на елементите надвор од сликарството.¹²³

Текстот составен од оваа метода, која ги соединува одделните елементи изгледа неповрзан и непрекинат. Надвор од текстуалните елементи се исечоците од други текстови кои се залепени на текстот. Тоа покажува дека интертекстуалноста е свртена кон имагинарноста за поново пишување.

¹²⁰ Çetişli, Prof. Dr. İsmail; (2015): стр. 182.

¹²¹ Aytaç, Gürsel; *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları; İstanbul 2003: стр. 216.

¹²² Aktulum, Kubilay; (2000): стр. 165.

¹²³ Ibid. стр. 222-223.

1.4.3. МОНТАЖА

Монтажата е скриено цитирање. Сличната метода ја имаме и во турската диванска литература и се нарекува „иктибас“, што значи скриено цитирање на зборови, бејити (двостих, куплет), параграфи и друго, но се земени такви какви што се без да се смени нешто и се користат во новиот текст.¹²⁴

Монтажа е сместување на едно претходно напишано дело во едно дело и е техника на користење на текстот во форма на пародија. Ефектот на текстот кој се пишува по втор пат се зголемува. Преку имитација, повторното пишување е техника која се покажува преку степенот на транзиција.

Традицијата и умот не можат да се разделат еден од друг и за постмодерниот текст, иако има спротивни мислења околу ова, традицијата не може да се отфрли.

Постмодерниот, користејќи ја формата на интертекстуална врска упатува на традицијата и на историјата. Се надополнува таа празнина што се отвора меѓу умот и традицијата. Монтажа е носталгијата да се преживува, благодарение на постмодерните текстови со користење на интертекстуалноста. Во процесот на делото се приклучува и читателот и се очекува од него да ги соединува деловите и да успее и да умее да ја види целата слика што претставува фикција.

Со монтажа на врските наука – надвори културни – некултурни се оформува еден мозаик или целина. Монтажата напредува врз темелите на методата наречена мултикултурност и претставува додавање на старите и на другите видови и дискурси во светот на романот.¹²⁵

Постмодерниот текст ги отстранува условите кои ги одредува редоследот на текстот и стандардите, монтажата и текстот веќе не се во хармонија и немаат една целина, тие се трансформираат во контрадикторен, хаотичен и модуларен продукт.

¹²⁴ Çetişli, Prof. Dr. İsmail, (2015): стр. 182.

¹²⁵ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 145.

1.4.4. ПАЛИМПСЕСТ

Интертекстуалните врски ги сведуваат сите дела во едно дело или ја продлабочуваат интертекстуалната врска за да се сфаќа како едно дело, и неизбежно е да биде во непрекината врска со изворите на битието. Едно лице божем еписател на сите книги во светот и има една темелна сличност која речиси не може да се одрекува, а тоа е сфаќањето дека делото е напишано од страна на еден автор кој знае сè.¹²⁶

Палимпсест, не значи да се надмине традицијата, туку да се разбере како извор на користење на заштедата, интертекстуален феномен за формирање на еден нов книжевен текст.

Ефективниот предел на преместување стар текст кој останал во минатото со нова функција во новопишаниот текст е палимпсест, односно претставува изградба на нов текст врз темелите на главниот текст. Палимпсест е среќавање на друг текст во новиот литературен текст. Буквален превод на палимпсестот е пишување повторно врз пергаментот.

Жерард Цанет стариот одраз го дефинира како „додавање на текст врз друг текст, еден врз друг врз ист лист, но целосно не го прикрива стариот текст туку самиот текст се забележува“.¹²⁷ Стариот одраз излегува од традицијата од минатото и се пренесува во денешноста и во иднината.¹²⁸

Временските и просторните ограничувања на минатото се надминуваат со палимпсестот и културолошкото-мемориските простори добиваат особина на текстуален архитип (прототип). Традицијата која се опишува како ограничено единство на традицијата е експериментална системска целина, проследена во времето и во одолговлекувањето.

Авторот на постмодернистички начин со стабилна фикција го модернизира традиционалниот живот отворен кон нови творештва и песната со вредности ја пишува од почеток. Овој напор на „фикција од почеток“ или техниката на интертекстуалност, овозможува да се формира еден постмодернистички текст. Оттука, палимпсестот е изразот кој ја формира индивидуалната и општествената историја која се раѓа, развива и формира нова форма и досег врз одредени принципи и константности.¹²⁹

¹²⁶ Aktulum, Kubilay; (2000): стр. 217.

¹²⁷ Ibid. стр. 216.

¹²⁸ Eliuz, Ūlkü; (2016): стр. 147.

¹²⁹ Ibid. стр. 147.

Има тешкотии при пишување на текст кој веќе е напишан. „Палимпсестот е активност која сепретворава текстови, односно се текстуализира.“¹³⁰ Со палимпсестот се дава предност на трансформација на формата, се добива опис на надвидови кои се обопштени со интертекстуални карактеристики.¹³¹

1.4.5. АЛУЗИЈА

Алузијата е една техника од постмодерното раскажување. Алудираниот текст формира врска меѓу текстот што се алудира/индискретно се споменува. Алудираниот текст се вклучува во новиот текст.¹³²

Алузијата индискретно се обраќа на еден текст, мислење, на нешто без да потенцира, по пат да направи да се почувствува тоа.¹³³

Алузијата е еден од отворените форми на интертекстуалноста, се дефинира со предзнаењата и трудот на читателот. Читателот треба да ја доврши целината, почнувајќи од алузиите, клучот, патоказот.¹³⁴

Во оваа метода која настанува во ниво на зборови, читателот индиректно се повикува, правејќи скриено алудирање. Една реченица се посвојува и се додава на текстот, и во овој случај алудирањето претставува „затворено образложување, затворено имплицирање и се забележува решавачкиот фактор – трагата“.¹³⁵ Потоа читателот ги истражува претходниот текст и концептот.¹³⁶

1.4.6. ПАСТИШ

Поимот може да се дефинира како „земање на делото или духовитоста на познат или обожуван писател, имитирајќи го неговиот/нејзиниот стил приформирање на слично дело.“

¹³⁰ Sarup, Madan; *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*; Ark Yayınları; Ankara 1995: стр.159.

¹³¹ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 147.

¹³² Ibid. стр. 130.

¹³³ Aktulum, Kubilay; *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*; Kanguru Yayınları; Ankara 2011; стр. 109.

¹³⁴ Aktulum, Kubilay; (2000); стр. 114.

¹³⁵ Ibid. стр. 113.

¹³⁶ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 130.

Пастишот се среќава и во диванската литература под името „тахзил“, но не е многу познато како „назире“¹³⁷, што претставува пишување на истата поезија во иста форма, со иста метрика, рима и редиф (повторлив ист глас во самата рима).

Постмодерните уметници кои мислеле дека веќе не се во можност да произведуваат го користеле целиот материјал од литературата од највисоко до најниско квалитетниот. Наивноста веќе не претставувал голем феноменон. Пастишот се формира по поново комбинирање, формирање на нов постмодернистички текст, благодарение на различните форми и стилови, преку спојување на сите собрани делови.

Пастишот во поранешните периоди претставувал „недостаток“ т.е. „мана“, и во периодот на постмодернизмот се користел намерно и свесно. При овој процес подметот се распарчува, исчезнува индивидуалноста и оригиналноста. Поради тоа авторот ги имитира стиловите на делата од други автори, како на пример: есеј, биографија, итинерар/маршут, спомен, еп, бајка, народна приказна итн.¹³⁸

Пастишот се практикува со две намери. Првата намера е да се критикуваат и исмејуваат, потенцирајќи ги недостатоците, односно маните на уметникот кој е имитиран. Овој вид на пастиш е сличен со пародијата и тешко може да се разликуваат еден од друг. Втората намера е упатување, обраќање на уметникот кој е имитиран, а постмодернистот копнее за дефинирање на реалноста преку прикривање под сенката на успехот на уметникот кој е имитиран. Овие пастиши, всушност, се пријатни и шеговити.¹³⁹ Пастишот е еден од причините за постоењето на постмодернистичкиот текст.

1.4.7. ДРУГИ МЕТОДИ

Други методи кои се користат се копија на стар текст, нов текст кој се создава преку повторно пишување, од аспект на формата се трансформира преку преводот, се претвора во форма на проза, се игра со поетското мерило, се прави редукција (смалување во обемот на текстот), се проширува текстоти др. Формалните трансформирања можат да предизвикаат

¹³⁷ Çetişli, Prof. Dr. İsmail (2015): стр. 183.

¹³⁸ Ibid. стр. 184.

¹³⁹ Ibid. стр. 184.

ефект во значењето на текстот, т.е. текстот да добие поразлично сфаќање. Секоја промена, додавање и редукција влијае врз текстот.

Превод значи трансформирање на текстот од еден јазик на друг. Тука во самиот превод нема промени во значењето на текстот. Се прави превод збор по збор. Менување на формата во проза, означува дека поезијата се претвора во проза и се губи акцентот, интонацијата и заедно со нив се губат и синтаксичките карактеристики, т.е. редоследот на зборовите.¹⁴⁰

Вадење на дел од текстот се нарекува „редукција“¹⁴¹, и значи земање само дел од текстот и обработување на истиот дел. Зависи од намерата на авторот за тој дел, темата, редоследот на настани, ликовите, просторот и податоците во врска со времето се пренесуваат преку нов контекст и израз.¹⁴²

Проширување на текстот е спротивно од редукција, се додаваат нови ликови и нови контексти во содржината на текстот. Краткиот текст се трансформира во подолг текст.¹⁴³

Интертекстуалноста може да се формира и преку семантичка трансформација во рамките на историјата или на географијата.¹⁴⁴ Расказна трансформација е рефлектирање на судирот меѓу постмодерниот и модерниот роман.¹⁴⁵

1.5. ИЛУЗИИТЕ НА ПОСТМОДЕРНИЗМОТ

Зборот постмодернизам упатува на една форма на современата култура, па според ова нè потсетува или отповикува на еден специфичен историски период. Постмодернист не е тој што решително се одрекува од модерната.

Историската обврзаност можно е да сепојави како фикција или како хипотеза. Сите постмодернисти прифаќаат дека постмодернизмот не носи некаква обврзаност, но треба да се сфати фактот дека во тој период имало политички пораз. Но предвидувањето на иднината

¹⁴⁰ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 148.

¹⁴¹ Aktulum, Kubilay; (2011): стр. 114.

¹⁴² Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 148.

¹⁴³ Ibid. стр. 148.

¹⁴⁴ Aktulum, Kubilay; (2007): стр. 149.

¹⁴⁵ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 149.

преку минатото дава една површина слика, како на пример првите четири сцени на драмата Крал Лир добиваат смисла со последната, т.е. со петтата сцена.

Определеното минато ја опишува определената иднина. Општеството по индустријализмот, влошувањето на авангардата, губењето на довербата на модерноста, комодификацијата на културата, појавување на нови и живи политички сили, распаѓање на класичните идеологии центрирани со општеството, што и да е изворот на постмодернизмот, тоа е продукт на едно политичко фијаско, пораз и неуспех.¹⁴⁶

Секако, не треба да се очекува постмодернистите да го прифатат овој предлог со аплауз и овации. Никој не би сакал да се прифати дека е производ на едно историско фијаско. Но, секако, дека не е логично да се прифати фактот дека постмодернизмот се оформил само преку овој извор. Корените на постмодернизмот датираат од модернизмот и затоа постмодернизмот во 60-тите станува еден феномен.¹⁴⁷

*Behind every image, something has disappeared. And that is the source of its fascination,*¹⁴⁸
– Jean Baudrillard, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*

„Зад секоја слика, одраз, нешто исчезнува. И тоа е извор на таа фасцинантност“.

Човекот, центарот на универзумот, се реализира самиот себеси преку знаење, разбирање, сфаќање и спасување и ја користи привилегијата да ги усвои креативните способности. Овој процес на витално постоење ги содржи авантурите на човекот при восприемање на самиот себеси, природата и на Бога, како и временскиот равој, трансформацијата и движењето.

Историографијата како израз на континуитетот на светот за човекот кој е способен да мисли (има разум) вели дека е и клучот на промената и значењето. Историографијата на човекот која се управува преку духот, станува евентуална, возможна преку рефлектирање

¹⁴⁶ Eagleton, Terry; *Postmodernizmin Yanılsamaları (The Illusions of Postmodernism)*; Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999: стр. 35.

¹⁴⁷ Ibid. стр. 35-36.

¹⁴⁸ Baudrillard, Jean; *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*; Seagull Book; New York & London & Calcuta 2007.

на зборовите од конструктивните елементи, како што се митот, симболите, алегоријата, метафората, сличностите и историјата.¹⁴⁹

Постмодернизмот ако опфаќа сè од панк-рокот па до љубителите на Фуко (Foucault), тогаш е многу тешко да се сфати неговата хетерогеност и чудната шема. Ако е толку разновиден како може да одредиме на која страна се наоѓа, конкретно, постмодернизмот!? Многу е тешко да се даде одговор на ова прашање.

Постмодернизмот ако не беше само едно продолжение на едно политичко распаѓање, тогаш би било тешко да се опише ентузијазмот кој го поседува.¹⁵⁰

Постмодернизмот како што е отворен кон „другиот“, може да се противи колку и своите противници, православните, а истотака да биде критичен. На пример се зборува за културата на човекот, но не се зборува за класификација на самиот човек, се споменува човековото тело, а не биологијата, се споменува „jouissance“ – радоста, среќата, но не и правдата, се споменува постколонијализмот, но не и малата буржоазија.¹⁵¹

Човекот ја бара вистината за животот, а тој живот е опкружен со благословена, света магија, и ги определува границите на световните трансформации на врските на човекот со уметноста. Литературата која оформува естетски објект за да го усоврши тоа што е уметничко и теоретско, како дел од широк поредок, го темели човекот и општеството во зборови, т.е. овозможува да се размисли со и преку јазикот.¹⁵²

Постмодернизмот не ја одрекува историјата, ова е историја со голема „Т“ буква, значи дури и сега, додека зборуваме, скришум инспирира имплицитно значење и има цел. Го брани тврдењето дека има едно својство или суштина која ја нарекува историја.¹⁵³ Идејата на постмодернизмот е негативна реалност на модернизмот и се одрекува од истиот.¹⁵⁴

Во 1870 година почнуваат естетските расправи за постмодернизмот, па сè до 1960 година продолжува сфаќањето за модерната уметност и естетиката и го одрекува мислењето

¹⁴⁹ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 153.

¹⁵⁰ Eagleton, Terry; (1999): стр.36.

¹⁵¹ Ibid. стр. 41.

¹⁵² Eliuz, Ülkü, (2016): стр. 154-155.

¹⁵³ Eagleton, Terry; (1999): стр.45.

¹⁵⁴ Ibid. стр. 46.

дека при оформување на делото, сфаќањето за реалност не се оформува само со еден модалитет.¹⁵⁵

2. НОВ ИСТОРИЦИЗАМ – ТЕОРЕТСКО МЕТОДОЛОШКА РАМКА

Литературата е во интеракција со историјата и со политиката. Литературата е уметност која произведува дела во чиј состав се наоѓаат историски и политички елементи.¹⁵⁶

Новиот историцизам е школа за литературна критика која се занимава со историските, социолошките и со културолошките контексти на авторот од периодот кога е создадено литературното дело. Литературата треба да се смета како продукт на околностите од времето, местото и историјата на авторот. Затоа литературното дело треба да се гледа како рефлексија, одразување или како приказ на животот и времето на авторот.¹⁵⁷ Новиот историцизам го застапува ставот дека литературата може да разјасни и да биде дел од надворешниот свет на текстот, односно: „Од историскиот контекст се обрнува внимание на текстот во изолација, новите историчари, главно, обрнуваат внимание на историските и културолошките услови на делото, значењето, влијанието и на доцнежните критични интерпретации и евалуации.“¹⁵⁸

Критиката значи расправање, тврдење на литературното дело од наша гледна точка. Треба да се анализира текстот и да се поддржи тврдењето со конкретни докази. Многу е важно да се оди понатаму од развојот на темата на приказната или на расказот. Да се даде апстрактно или едно високо ниво на образложение. Критичната анализа значи испитување на литературното дело во длабочината на некои аспекти. Може да се испитува кој било елемент од текстот: развојот на ликот, конфликтите, гледната точка на приказната.

Литературните теории за критиката нè информираат за одредени пристапи кон големите поими во романот. Критичните пристапи или приоди може да бидат следниве: биографија, нов историцизам, формализам, психолошка критика (Фројд), архетипска

¹⁵⁵ Eliuz, Ülkü; (2016): стр. 156.

¹⁵⁶ Aslan, İlker; *Edebiyat ve Tarih İlişkisi; Edebi Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak*; Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi, İstanbul 2014: стр. 1.

¹⁵⁷ Rahman, Hisham Thany; *A Study from a New Historicist Approach of Arthur Miller's Death of a Salesman*; (Middle East University Master Degree Dissertation); Jordan 2016: стр.1.

¹⁵⁸ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*; 7th edition, Cornell University; Heinle & Heinle Thomson Learning; Inc. Thomson Learning TM. Boston 1999: стр. 182-183.

критика (Јунг), феминизам, марксизам, постколонијална теорија и одговор или реакцијата на читателите.¹⁵⁹

Критиката од аспект на новиот историцизам, како дел од историјата и повеќе како израз на силите во историјата, може да се споредува, т.е. да се направат книжевни анализи со динамичен круг, бидејќи делото кажува за идеологијата со која е опкружено делото на пример: ропство, правата на жените итн.

Идеолошката анализа кажува повеќе за делото. Новиот историцизам добива две форми. Првата форма е анализата на делото во контекстот во кој е творено, односно создадено. Втората форма е анализата на делото во контекстот во кој е критично проценето.

Според критичарите и теоретичарите на новиот историцизам тврдат дека литературата не постои надвор од времето и од местото и не може да се интерпретира без да се обртиме во времето кога делото е напишано.¹⁶⁰ Според Монтрос, модерниот историцизам мора да го препознае „не само поетот, туку и критиката која постои во историјата“ и текстовите што се „инспирација од историјата“ и уште повеќе „нашето сфаќање, претставата, интерпретацијата на текстовите од минатото што секогаш се развиваат со мешање на поимите оддалечување и посвојување.“¹⁶¹ Се посочува фактот дека иако се излегува од реалноста, вистината на приказната во текстот се усвојува според нашето сфаќање, т.е. сфаќањето на авторот за тој настан од историјата. Монтрос предлага дека ваквиот начин на критична практика формира продолжен дијалог меѓу „поетиката“ и „политиката“ на културата.¹⁶²

Традиционалниот или таканаречениот стар историцизам, по својата природа е субјективен расказ, често пати расказан од гледна точка на моќните, т.е. „победниците“. Губитниците во историјата немаат повод ниту причина да го искажат тоа во нивната приказна или пак публиката, односно народот не се интересира за нивните загуби. Многу култури кои биле доминирани од други култури се принудени да го заборават своето

¹⁵⁹ Kerr, Douglass; *Approaching Conrad through Theory: 'The Secret Sharer'*. In Stape, JH (Ed.), *The New Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press; Cambridge 2014: стр. 44 и 57.

¹⁶⁰ Laurie G. Kirsznier, Stephen R. Mandell; *Compact Literature; Reading, Reacting, Writing*; Cengage Learning; 8th Edition; Boston 2012: стр: 1824.

¹⁶¹ Doğan, Evrim; *New Historicism and Renaissance Culture*; Ankara Türk Dili ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi; 45, 1 Ankara 2005: стр. 79.

¹⁶² Louis, Montrose; *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture; The New Historicism*; Veeder, H. Aram, Ed. New York: Routledge; New York 1989: стр: 24.

минато. Но, понатаму ќе видиме во анализите на романите од Искендер Пала и од Умберто Еко дека ропството субјективно се нагласува.

Историцизмот е дефиниран како „литературното дело кое ни помага да го сфатиме времето во кое е поставен настанот, односно случката – реалистичките текстови особено обезбедуваат имагинарни прикази на специфични историски моменти, настани или периоди, и покрај тоа фиктивните текстови се зависни историски натписи.¹⁶³ Новиот Историцизам дефинира дека „литературните текстови се поврзани со други дискурси и реторички структури, а тие се дел од историјата која сè уште е во текот на пишувањето.“

Историјата и литературата се две дела на човекот. Секоја врска која се поставува меѓу литературата и историјата е резултат на постоењето на авторитетна или моќна борба.

Историјата како сопственик на целиот текст што досега е напишан, сака да ја посвои и литературата.¹⁶⁴ Новиот историцизам е движење кое се формира во 80-тите години и не претставува раскажување на вистината, туку како излезна точка го застапува сфаќањето дека е текстуално раскажување (textuary narration).¹⁶⁵ Новиот историцизам ги сфаќа литературните дела како историски текстови и притоа нуди еден историски приод. Овој вид литературно критично движење било искористено во периодот на ренесансата.

Историскиот приод во делата кој го предлага новиот историцизам, без да има објективен неспокој со субјективната перспектива се истражуваат социјалниот, економскиот и политичкиот живот кој бил пред очите на народот во тоа време, имајќи ги предвид социолошките и културолошките контексти на тој историски период.¹⁶⁶

Новиот историцизам е една од методологиите користени во учењето на литературниот текст, посебно тие кои се поврзани со нивниот надворешен контекст. Оваа теорија е предложена од страна на Стивен Гринблат во 20 век и нејзината главна доктрина е интерпретација на литературата во средината од која се појавува.¹⁶⁷

Новиот историцизам кој се среќава во областа на историјата и на литературата е претставен со толкувањата и теоретските ставови кои ги изложува Стивен Гринблат во 1980

¹⁶³ Rahman, Hisham Thany; (2016): стр. 17.

¹⁶⁴ Geçikli, Kubilay; *Edebiyatta Yeni Tarihselcilik*; CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt(Volume): 40, broj: 1, Sivas Haziran 2016: стр. 174.

¹⁶⁵ Parlakpınar, Murat; Yalçın-Çelik, S. Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları. Yayın Değerlendirme/Review*; Bilig, Güz, бр. 55; 2010: стр. 272.

¹⁶⁶ Doğan, Evrim; (2005): стр. 77.

¹⁶⁷ Rahman, Hisham Thany; (2016): стр. 17.

година. Мислењето за процена на историјата и на литературата заеднички му припаѓа на Луис Монтрос. На овој начин историјата зборува како еден текст. Според мислењето на Жак Дерида (Jacques Derrida) „нема ништо надвор од текстот“ (There is nothing outside of the text), тоа е еден од главните принципи на новиот историцизам, а тоа значи дека преку текстот може да се креира секоја вистина или факт.¹⁶⁸

Новиот историцизам бил практикуван и развиен од страна на Луис Монтрос (Louis Montrose), Катерин Галагер (Catherine Gallagher) и Алан Лиу (Alan Liu) во Соединетите Американски Држави. Поголемиот дел од новите историчари биле под влијание на францускиот филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault) и на американскиот културолошки антрополог Клифорд Гирц (Clifford Geertz). Во Британија, соодветните теории биле поставени од страна на културолошките матерјалисти како Кетрин Белси (Catherine Belsey), Џонатан Долимор (Jonathan Dollimore), Алан Синфилд (Alan Sinfield) и Питер Сталибрас (Peter Stallybrass).¹⁶⁹ Новиот историцизам е критика на конструкцијата која истотака има надворешна вонисториска метода. Сепак, позајмила одредени аспекти од постструктурализмот како доктрина на мнозинството, во која литературното дело може да има различни конотации со различни луѓе. Теориите кои се најблиски на новиот историцизам се марксизмот, феминизмот и културолошкиот материјализам.¹⁷⁰

Да се истражува литературен текст преку обраќање на историска, биографска, социолошка и културолошка заднина на авторот значи текстот се осврнува врз перспектива на новиот историцизам.¹⁷¹ Новиот историцизам претежно се занимава со значајноста на локалните, политичките и социјалните контексти за да се разбере литературниот текст.¹⁷²

Литературата за новиот историцизам е социолошко и културолошко творештво формирано од повеќе сознанија и не може да се минимизира на едно решение. Затоа, најдобриот начин за реализирање на едно истражување се прави преку културолошката цел и така се произведува делото. Литературата е одредена претстава на историјата и не е јасна категорија на човековото дејство. Природата на сеопштиот човек е социолошко творештво

¹⁶⁸ Parlakpınar, Murat; (2010): стр. 272-273.

¹⁶⁹ Doğan, Evrim; (2005): стр. 78.

¹⁷⁰ Ibid; стр. 80.

¹⁷¹ Rahman, Hisham Thany; (2016): стр.10.

¹⁷² Wayne; D.E.; *New Historicism*, Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd / Books. Oxfordshire 1990: стр. 26.

кое ја надминува историјата, историјата пак е серија од „расцепи“ меѓу годините и човекот. Како резултат на тоа, самата критика е во стапица на својот историцизам.

Првобитниот напор на историцизмот е да го преместува литературниот текст меѓу „неповрзани практики“, што претставува некнижевна активност на едно време со користење на документи, како што се хрониките, летописите, правните извештаи, памфлетите, летоците, брошурите и со анализирање на другите форми на уметност како што се сликарството, скулптурата, музиката и др. Сепак, историјата не се гледа како причина на изворот на литературата.

Врската меѓу историјата и литературата се гледа како дијалектичка. Историскиот текст се интерпретира како производ и произведувач, крај и извор на историјата.¹⁷³ Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt) објаснува дека напорот на новиот историцист е да создаде врска меѓу различните неповрзани практики, како еден обид „да развие термини, да ги објасни начините во која материјалите, всушност, се службените документи, личните документи, извадокот од весниците и друго, кои се пренесуваат од една неповрзана сфера во друга и така настанува естетскиот, односно уметничкиот посед.“¹⁷⁴

Критаката на Гринблат обично е насочена врз драмата од раномодерниот период. Во неговите истражувања, тој се обидува да фати врска помеѓу културата и театарот.¹⁷⁵ Клифорд Гирц, претходник на новиот историцизам, тврди дека „нема како независната природа на човекот во културата“.¹⁷⁶ Гирц, не ја гледа културата како „сложености на моделот на дефинитивното однесување, како што се обичаите, практиката, традициите, одредени навики“¹⁷⁷, но како „множество на механизми, планови, рецепти, норми, одредби, упатства за управување, односно владеење со однесувањето.“¹⁷⁸ Гринблат тврди дека самоподготовката е ефект на ренесансната верзија на овие контролни механизми, а културолошкиот систем на значењето формира специфични индивидуалности со

¹⁷³ Doğan, Evrim; (2005): стр. 82.

¹⁷⁴ Greenblatt, Stephen; *The Form of Powers and the Power of Forms in the Renaissance*; Genre 15, University of Nebraska Press, Nebraska 1982: стр. 3

¹⁷⁵ Doğan, Evrim; (2005): стр. 83.

¹⁷⁶ Geertz, Clifford; *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*; New York: Basic Books; New York 1973: стр. 51.

¹⁷⁷ Greenblatt, Stephen; (1982): стр. 44.

¹⁷⁸ Ibid; стр. 49.

управување на исечокот од апстрактниот потенцијал на дефинитивната историска персонификација.¹⁷⁹

Според Гринблат, литературата ги претставува „функциите во системот во три пресечени или вкрстени патишта, како манифестација на дефинитивните однесувања на одредениот автор, преку кој е формиран неговиот израз на кодови, т.е. однесувањето како рефлексција врз овие кодови.“¹⁸⁰

Во својот есеј *Убивање на селаните*, Гринблат тврди дека историјата и уметноста не се составни делови, туку за нивното творештво се бараат неколку елементи.¹⁸¹

Во подоцнежните критики на Гринблат, новиот историцизам е дефиниран како „одбивност на прописните контексти на истражувањето“ и упатува на „вметнати културолошки предмети во евентуалната историја.“¹⁸² Новиот историцизам не е наклонет да го користи зборот „човек“, како општ термин која се однесува на целото човештво, а ниту термин за „однесување на дефинитивни одлуки на дадените околности во одредено време.“¹⁸³ Интересот кон „одредени случајни состојби“ како „самоформирање и делување во зависност од продуктивни правила и конфликти во дадена култура“, кога реалноста или вистината не е во „сеопштата апстрактност“.¹⁸⁴

Стивен Гринблат ги дава четирите основни поими на доктрината нов историцизам:

1. Литературата е ориентирана на историјата што значи дека сите дела се производ на многу социолошки и културолошки околности и сили.
2. Литературата формира друга претстава и визија на историјата.
3. Литературата не може да биде надвор од границите на историјата и постојано е формирана од страна на социолошки и политички сили. Литературните текстови се производи на идеологијата на тој период кога се напишани.
4. Литературата треба да се интерпретира во правец на историцизмот штом историјата ја формира целата литература.¹⁸⁵

¹⁷⁹ Greenblatt, Stephen; *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago; Chicago 1980: стр. 3.

¹⁸⁰ Ibid. стр. 4.

¹⁸¹ Doğan, Evrim; (2005): стр. 86.

¹⁸² Greenblatt, Stephen; *Shakespearean Negotiations*; Oxford: Clarendon Press; Oxford 1990: стр. 271.

¹⁸³ Ibid. стр. 271.

¹⁸⁴ Ibid. стр. 272.

¹⁸⁵ Rahman, Hisham Thany; (2016): стр. 17.

Италијанскиот поет, писател, комедиограф и политичар Николо Макијавели (Niccolò Machiavelli) кој е познат по својата политичка расправа *Владетелот*, „ги истражувал судбините на државите и народите, а историјата ја гледал како една кутија на искуства и верувал дека искуствата можат да се спроведат, применат и да се практикуваат.

Макијавели ја изразува својата доверба за човековата природа дека таа не се менува и тоа го кажува „динично“. Историјата на Макијавели е хаотична, тој не верува во никаква божја интервенција при историскиот процес. Двата поима секуларизам и индивидуалност, кои ја опишуваат ренесансата го опишуваат и самиот писател Макијавели.¹⁸⁶

Со формирањето и развојниот процес на историцизмот заедно со Хегел се споменува и името на Карл Маркс и има разлики меѓу концепцијата од тој период и од подоцнежниот период. Маркс ја замислувал историјата на човештвото со тоа дека самиот човек работејќи во реалниот свет го материјализира себеси или пак реализира. Човекот според Маркс ја менува историјата согласно со неговите потреби.¹⁸⁷

Историцизмот го покажува своето влијание во првите историски романи. Валтер Скот (Walter Scott) во своите први историски романи вели дека покрај сè, историскиот развој во романите настојува да се развива по својата волја на авторот, но дека промената во секој случај била неизбежна, и пренесува дека историјата има одредени правила, особено ова настојувал да го пренесе во своите романи каде што пишувал за шкотската историја.

Историјата според Скот во секој случај го завршува својот развој, луѓето речиси ја глумат или ја изведуваат улогата дадена однапред. Скот, секако, пред сè е автор на романи, не на историски книги, и формира фиктивно дело и додека го создава внимава да ја процени сегашноста, користејќи го влијанието во моментот кога се развива фиктивното дело или придонесите на минатото. Заедно со Скот, историските романи во рацете на Балзак (Honoré de Balzac), Чарлс Дикенс (Charles Dickens), Виктор Иго (Victor Hugo), Толстој (Count Lev Nikolayevich Tolstoy), Роберт Луис Стивенсон (Robert Louis Stevenson), Ричард Блекмор (Richard Blackmore), Артур Килер (Arthur Cuillere), Артур Конан Дојл (Arthur Conan Doyle), Стенли Џон Вејман (Stanley John Weyman), Антони Хоп (Anthony Hopp), Хенри Рајдер

¹⁸⁶ Geçikli, Kubilay; (2016): стр. 175.

¹⁸⁷ Marx, Karl; *The Communist Manifesto*, The Modern Library, New York 1959: стр. 336.

Хагард (Henry Rider Haggard), Рафаел Сабатини (Rafael Sabatini) го завршуваат развојниот процес.¹⁸⁸

Карл Попер (Karl Popper) во своето дело *The Poverty of Historicism* (*Сиромаштијата на историцизмот*), ја прави критиката на историцизмот и истото движење го проценува во оската на темите генерализација, емпиризам, објективност, процена, целокупност, забелешки, сфаќање на историското правило, претскажување, друштвено уредување и теорија на историскиот развој. Попер бил скептичен околу веројатноста на детерминираниот историски развој или поим за развој, кој не се менува или не се прекинува. Се спротивставува на одредени правила кои го снижуваат историскиот развој.¹⁸⁹

Движењето новиот историцизам почнал да станува познат во академските истражувања на Стивен Гринблат во периодот на ренесансата на англиската книжевност и на Шекспир. Новиот историцизам според некои се проценува во рамките на историското постмодерно сфаќање. Новиот историцизам се проценува во рамките на постструктурализмот и покажува влијание на марксизмот, ги рефлектира трагите на новиот левизам. Со други зборови новиот историцизам е производ на марксизмот кој бил одново проценет од страна на Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) и Луис Алтусер (Louis Althusser).¹⁹⁰

Историчарот Хајден Вајт (Hayden White) кој бил под влијание на новиот историцизам тврди дека историчарите додека ги проценуваат историските настани на еден начин ја пишуваат историјата и им даваат нов живот. Ова метаисториско тврдење на Вајт е еден од прогресите на историската методологија. Новиот историцизам го прифаќа мислењето дека историјата во основа е текстуална. Во новиот историцизам доаѓаат до израз врските на авторитетите. Новиот историцизам под влијание на антропологијата тврди дека во формирањето на литературните дела голема улога играат верите и идеологиите на луѓето од тој период. Идеологијата во новиот историцизам е другото име на власта, авторитетот.¹⁹¹

Личностите кои се маргинарилизирани во историјата се главните ликови во романите на новиот историцизам, а тие можат да бидат жените, лудите, злосторниците,

¹⁸⁸ Geçikli, Kubilay; (2016): стр. 177.

¹⁸⁹ Popper, Karl; *The Poverty of Historicism*; Beacon Press, Boston 1957: стр. 161.

¹⁹⁰ Geçikli, Kubilay; (2016): стр. 178.

¹⁹¹ Ibid. стр. 179-180.

казнетите, луѓето без права, хомосексуалците, робовите и др. Историјата во новиот историцизам е спекулативна и на еден начин ја прикажува интригата.

Во делата на Џонатан Голдберг (Jonathan Goldberg), новиот историцизам е насочен кон половите. Голдберг во своето дело *Queering the Renaissance (Квичење на ренесансата)*, ги бара трагите на хомосексуалноста во периодот на кралицата Елизабета.¹⁹²

Новиот историцизам бил критикуван од првиот момент кога бил прифатен како критика и теорија. Најстрогата критика била направена од страна на Брук Томас (Brook Thomas) во делото *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics (Новиот историцизам и други старомодни теми)*.¹⁹³ Новиот историцизам особено бил критикуван поради придавката „нов“, затоа Стивен Гринблат наместо поимот новиот историцизам го користел поимот „културолошка поетика“.¹⁹⁴

Новиот историцизам овозможува да гледаме во историјата од различен аспект, се фокусира врз фиктивната димензија на историја. Критиките како на пример „нова критика“ или „структурализмот“ го испитуваат пристапот кон делата кои се насочени кон текстот. Историјата и литературата се вреднуваат преку текстот затоа се елиминира разликата меѓу овие два поима.

Новите историцисти секогаш се сомневаат во историските факти и историјата ја гледаат како производ на своите идеологии и тврдат дека историјата не е објективна. Во постмодерните историски романи се презентираат истите пристапи за историјата. Од овој аспект новиот историцизам прикажува една нова перспектива на литературната критика.

Постмодерните филозофи како што се Жан Франсоа Лјотард (Jean-François Lyotard) и Жан Бодријар (Jean Baudrillard) го споделуваат истото мислење „историјата почина“ и со тоа сакаат да потврдат дека историјата го изгубила значењето, дека е поделена на делови и дека веќе не може да упатува на друго нешто.¹⁹⁵ Затоа треба да се разгледат текстовите од постмодерната историја. Ова сфаќање упатува на историското минато и тврди дека историјата е фикција. Овој пристап се труди да ги објасни литературните дела под светлото на нелитературните текстови. Новиот историцизам е истражувачка метода која е

¹⁹² Goldberg, Jonathan, *Queering the Renaissance*, Duke Uni. Press, Durham, North Carolina 1994: стр. 1.

¹⁹³ Thomas, Brook; *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*; Princeton University Press, New Jersey 1991: стр. 15.

¹⁹⁴ Geçikli, Kubilay; (2016): стр. 187.

¹⁹⁵ Uğurlu, Firat; *İhsan Oktay Anar'ın Amat romanında Mitlerin İşlevi*, (Doktora Tezi), İstanbul 2009: стр. 14.

произлезена од теоретските истражувања на списанието *Representation*, кое било под лидерство на Катерин Галагар и Стивен Гринблат.¹⁹⁶

Турскиот писател Ихсан Октај Анар на пример во својот роман *Амат*, историјата ја користи како рефлексија на контекстот. Романот на самиот почеток дава информација за поранешното време (поранешниот живот) во населбата Галата во Истанбул и дава повеќе информации за самата локација. Исто така ги споменува историските и митските имиња и со тоа прикажува историската заднина. Овие имиња, кратки биографии и прикази, митолошки елементи, болести, книги се делови од контекстот.¹⁹⁷ Авторот за да го зголеми степенот на реалност не го започнува романот со коментар, туку цитира директно и цитираниот дел го потенцира во романот и го завршува.¹⁹⁸

Мислењата на главните претставници на ова теорија се крстосуваат во иста точка, а тоа е дека историјата никогаш не може да се пишува објективно. Ниче, вели дека не може да се зборува за историска вистина, и дека во рацете може да имаме само коментари импонирани од минатото. Новиот историцизам го прифаќа релевантното мислење што ја карактеризира историјата како „историја на конфликти на расправија“, па се сомневаат околу вистинитоста на нејзината објективност.

Поимот интензивен опис е токму тој фактор кој му донел популарност на Клифорд Гирц, на целиот свет и во антропологијата.¹⁹⁹ Новиот историцизам е движењето кое го прави популарен поимот интензивен опис во книжевноста. Поимот нов историцизам за прв пат се спомнува во есејот на Мајкл Мекенлес.²⁰⁰ Овој поим станал полноважен преку списанието *Representations* (Симболи) кое било објавено во периодот на ренесансата и како главно име го среќаваме Стивен Гринблат. Гринблат практиката на критичното читање ја нарекол „поетиката на културата“ (poetics of the culture).²⁰¹

¹⁹⁶ Yeşilyurt, Şamil; *Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması*; Turkish Studies, 4/1-II; 2009:стр. 1990.

¹⁹⁷ Yüksel, Aslı; *Amat Romanında Yeni Tarihselcilik*; Filolojik Dergi 'Söylem'; Kitap 1, No: 1, Haziran; 2016: стр: 81.

¹⁹⁸ Yeşilyurt, Şamil; *Kurgusal Gerçeğin Gücü; Yeni Tarihselcilik ve Puslu Kıtalar Atlası*; 38. ICANAS Конгрес на Меѓународни истражувања во Азија и Северна Африка, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara2008: стр. 1817.

¹⁹⁹ Foster, Stephen W; *American Anthropologist* 84; Vol: 84; American Anthropological Association; Arlington, Virginia 1982: стр. 221-222.

²⁰⁰ McCanles, Michael; *The Authentic Discourse of the Renaissance*; Diacritics 10; Baltimore 1980: стр. 77-87.

²⁰¹ Erkol; Çimen Günay; *Bir Yoğun Betimleme Örneği Olarak Edebiyat: Yeni Tarihselcilğin Edebiyat Eleştirisine Katkıları*; Second International Symposium of Literature and Science; Ankara University Press; Ankara 2011: стр. 121.

Новиот историцизам како историска херменевтика го насочува вниманието кон историската димензија на интерпретацијата. Од овој аспект тврди дека цитирањето не е едноставен процес кој е директно поврзан со јазикот и дека треба да се мисли како една многу димензионална и комплексна структура.²⁰²

Според новиот историцизам литературата не е проста рефлексija на историјата, туку е прикажана и оваа претстава има ефект на претворување. Новите историцисти ги збогатиле употребените методи за да се истражуваат факторите кои традиционалната историја ги игнорира или ги прифаќа како мали и незначајни. Благодарение на иновативната перспектива донесена од страна на новиот историцизам во литературната критика биле дискутирани заедно со прашањата кои влијаеле на историската атмосфера во која биле пишувани.

Оваа перспектива ја изразува динамичната врска меѓу историјата и литературата и ги донела текстуалните текстови од „транспарентните прозорци кои ја покажуваат самата историја“ во „составните делови кои помагаат да се формира колективната вистина“.²⁰³

Новиот историцизам како и марксистичката критика, врската меѓу текстот и економската динамика ја зема сериозно и ја смета како важна врската меѓу политиката и текстуалните дискурси.²⁰⁴

Новиот историцизам покажува посебно внимание во феминистичката критика која се фокусира во рамнотежата на силата и структурата и ја заокружува рамнотежата на културата и хегемонските структури, традиционалните перцепции и произволните врски ги проценува како компоненти при пишување на делото.²⁰⁵

Новиот историцизам се трудел од почеток да ја интерпретира врската меѓу „текстуалните“ и „историските“ дискурси и ја вметнал историската текстуалност во основата на критиката во која се истражува објективната и документираната научна историја.²⁰⁶

²⁰² Gadamer; Hans-Georg; *Truth and Method*; çeviren: J.W.Weinsheimer ve D. Marshall; New York Continuum; 1989: стр. 309.

²⁰³ Pieters, Jürgen; *Moments of Negotiation; The New Historicism of Stephen Greenblatt*; Amsterdam: Amsterdam University Press; Amsterdam 2011: стр.34.

²⁰⁴ Gallagher, Catherine; *Marxism and the New Historicism - The New Historicism*; Ed. H. Aram Veese; London; Routledge; London 1989: стр. 38-48.

²⁰⁵ Dimock, Wai-Chee; *Feminism, New Historicism and the Reader; American Literature* 63.4; 1991:стр. 601-622.

²⁰⁶ Erkol; Çimen Günay;(2011): стр. 127.

Новиот историцизам исто така се труди да го истражува европското централизирање кое било присутно во перспективата на минатото. Еден друг фактор кој го дели новиот историцизам од другите е дека се крева врз приврзаноста на постструктуралноста. Новиот историцизам се сомнева во тврдењето дека значењето на делото се крие во текстот и дека на крајот на текстот можно е да излезе на виделина значењето на делото,²⁰⁷ наспроти ова е конкретното тврдење на постмодернизмот т.е. постмодерните романи. Новите историцисти потенцирале дека литературата треба да се земе и како еден основачки елемент во културата и како клуч кој помага да се анализира културата.²⁰⁸

Целта на т.н. метода нов историцизам е да покаже дека во едно литературно дело нема единство, хармонија и идеолошка истрајност. Бидејќи, „литературниот текст наместо да формира, ги носи трагите на одредени недостатоци, а тие смислата ја претвораат во форма на конфликти и несогласувања“.²⁰⁹ Тоа што го кажува текстот не е тој или овој смисол, туку „тоа е разликата и одвоеноста“.²¹⁰ Затоа, се очекува од читателот да ги „улови“ овие контрадикции, а не единството и доследноста²¹¹ на текстот. Веќе читателот не е слободен и од него се очекува да ги следи контрадикциите во делото, работејќи како детектив. Во ваков роман прашањето што се поставува ја губи важноста во текстот, но сепак е важно да се постави прашањето што му е целта на авторот, без притоа да го каже тоа што треба.²¹²

Луис Монтрос, новиот историцизам го изразува како „текстуалност на историјата и историцизам на текстот“.²¹³ Новиот историцизам го брани тврдењето дека треба да се даде иста вредност и да се истражува заедничкиот ефект и рефлексивната.²¹⁴ Мулер, ги дава главните црти на новиот историцист и тие се следните:

²⁰⁷ Ibid. стр. 128.

²⁰⁸ Ibid. 128-129.

²⁰⁹ Eagleton, Terry; *Literary Theory*, Manchester: Manchester University Press, Manchester 1983: стр. 89.

²¹⁰ Ibid. стр. 90.

²¹¹ Öztürk, A. Serdar, *Alternatif Edebiyat Öğretimi: Yeni Tarihselci Metotla Edebiyat Öğretimi*; Ege University Press; İzmir 2001: стр. 110.

²¹² Ibid. стр. 110.

²¹³ Öztürk, A. Serdar; (2001): стр. 106.

²¹⁴ Opperman, Serpil; *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara: Evin Yayıncılık; 1999: стр. 18.

1. Новиот историчист, главно, обрнува внимание на историските и на културолошките услови во своето дело, неговото значење, влијание, како и неговите подоцнежни критични интерпретации и евалуации.
2. Новиот историчист текстот го гледа како посредник и како творец на историјата.
3. Историјата е текстуална, разликите меѓу литературата и историјата се неприродни и погрешни.
4. За новиот историчист литературата е историја, а историјата е литература.
5. Историчарите како автори ја користат литературата и историјата за да ги поврзат настаните.
6. Новите историчисти ја контекстуализираат литературата внатре во другите културни текстови.
7. Среќаваме разновидност и несогласувања во новиот историчизам и нејзината практика.
8. Културолошкиот материјализам е посебен дел (главно британски) во критиката на новиот историчизам.
9. Новиот историчизам истотака се интересира за контекстуализацијана литературното производство и потрошувачка, како и за идеологиите кои функционираат во овие дела.
10. Новите историчисти креираат дела, циркулираат, даваат стратегии и ја користат литературата.
11. Целта на новиот историчизам е да испитува како литературата придонесува, размножува или предизвикува нови културолошки дискурси од истиот или од различен период.
12. Критиката на новите историчисти, веројатно, ја испитува вплетканоста и значајноста на материјалното дело и користењето на литературата (и се дозволува да креира дело и да го поседува, како и да го раздвижи делото).²¹⁵

Колет го дефинира историчизмот како модерна литературна теорија која е концентрирана во настаните, локациите и културата во едно општество и влијае во

²¹⁵ Muller, N; *Theoretical & Critical Perspectives; Literature & History: New Historicism* (2013): стр. 3-4.

напишаното дело. Новите историцисти често гледаат во алузиите на карактеристиките од периодот кога е напишано делото.²¹⁶

Виденман ја сфаќа целта на новиот историцизам како разоткривачка сила на врските кои се рефлектирани, но се прикриени во самиот текст. Таа исто така образложува дека сите текстови се сметаат како дела на одредени услови и затоа се исполнети со културолошки, политички и социолошки елементи.²¹⁷

Новиот историцизам почнал да влијае во светот на критичката литература во почетокот на 1980 година. Историцизмот е критичка теорија која се заснова на паралелно читање на литературни и нелитературни текстови од ист историски период.²¹⁸ Новите историцисти се спротивставуваат на теориите на новата критика и структурализмот, каде што предност имаат текстовите иго бранат тврдењето да се истражуваат едноправно историските и литературните текстови.

Луис Монтрос тврди дека „текстуалноста на историјата и историцизмот на текстот“ не е оформена од константна и објективна реалност, а истотака вели дека тоа е текст што треба да се интерпретира како литературно поле кое се наоѓа во меѓусебна интеракција.²¹⁹

Како што пренесува Серпил Оперман, текстот до периодот на постструктурализмот претставувал јазично заедништво и бил дефиниран како уредени реченични композиции.

Секој устен или писмен текст е прифатен во една целина. Со постструктурални приоди започнал да се истражува поимот текст. Според постструктуралистите текстот не е затворено или завршено дело во една книга.²²⁰ Оперман го интерпретира овој неред врз поимот „интертекстуалност“ од Јулија Кристева. Според Кристева, неопределеноста која произлегува од самата структура на текстот може да се разјасни преку сфаќање на текстот како „јазичен случај.“²²¹

Дефинирањето на текстот како „јазичен случај“ ја претставува главната дебата на историографијата. Имено, хипотезата дека историјата е јазичен случај што настанува и ѝ

²¹⁶ Collette, James; *New Historicism and Hamlet by William Shakespeare*. 2012: стр. 3.

²¹⁷ Wiedenmann, Susanne; Heinrich Heine: *Dreams in a Winter's Tale, A New Historicist Approach*, Munich Grin Verlag, Munich 2007: стр.3.

²¹⁸ Oppermann; Serpil (2006): стр. 16.

²¹⁹ Gür, Murat; Dr. Ayaydın Cebe; *Yeni Tarihselcilik Açısından Tarihin Metinselliği*; TDA 526; University of Nevşehir; Nevşehir 2011: стр. 1.

²²⁰ Oppermann; Serpil; (2006): стр. 2.

²²¹ Ibid. стр.3.

придонесува нова димензија на поимот историја, оддалечувајќи го од традиционалната линија.

Многумина историски теоретичари особено Хајден Вајт и Луис Монтрос дискутирале за „текстуалноста на историјата“. Според нив добивање податоци во врска со историјата можно е само преку писмените текстови. Затоа историската реалност не може да се најде надвор од текстот. Историјата се формира врз писмени текстови. Новите историцисти, во овој контекст ги користеле мислењата на Роланд Барт, Мишел Фуко и Жак Дерида кои биле постструктуралисти.

Според постструктуралистите, нема ништо надвор од текстот. Текстовите како јазични структури не се инструменти кои се осврнуваат надвор од нивната реалност. И новите историцисти, почнувајќи од ова точка ја засноваат основата на теоријата врз мислењето на Дерида, дека „секое искуство и реалност се оформува преку текстови“.²²²

Овој период е сведок на појавата на новото движење во англо-американската литература, која во методолошката софистицираност теоретски е вклучено сè и нуди праведност ако нешто се наметне од страна на Германија и на Франција. Според главната спогодба, движењето било наречено „нов историцизам“ и бил обединет според неговиот презир за литературниот формализам. Посебно, лидерите на ова движење се опишуваат себеси како несреќни со исклучок на социолошките и на политичките околности (познати како „контексти“) од интерпретирањето на литературните дела.²²³

Хајден Вајт бил еден од основачите на новиот историцизам, а историјата ја гледал како една наративност. Тој вели дека историските текстови како и литературните текстови се напишани според одредени литературни правила и тврди дека се отворени за толкување. Историјата како еден вид наративност поседува фикција и уметнички карактеристики како и фиктивните текстови. Спрема тоа историографијата, како што пренесува Оперман, може да се дефинира како текстуализација на настаните кои се случиле во историјата и се евидентирани од страна на историчарите.²²⁴

Фиктивните елементи во историските текстови го разоткрива проблемот колку и веродостојноста на историјата. Затоа новите историчари сè помалку се занимаваат со

²²² Ibid. стр. 3.

²²³ Myers, D.G.; *The New Historicism in Literary Studies; Academic Question*, Northern University, Illinois 1988-89: стр. 27.

²²⁴ Oppermann; Serpil; (2006): стр. 8.

настаните кои се случиле во минатото. Според новите историцисти, историјата не е објективна за да ја рефлектира апсолутната вистина. Оперман во своето дело се осврнува на мрачната страна на историјата и нејзината веродостојност, и пренесува дека објективноста на историјата се нарушува преку процесот на селекција на историските настани во одреден поредок и поради оваа карактеристика историјата целосно ја прифаќа како интерпретирање.²²⁵

Оперман, започнувајќи од текстуалната карактеристика на историјата ги брани мислењата дека историската наративност се формира преку интертекстуална интеракција, а историското минато не може да се испитува надвор од писмените текстови. Секој текст е во комплексна врска со друг текст. Смеслата постојано се менува и семантички и во текстовите и меѓу дискурсите, но разликата меѓу минатото и сегашноста постојано се појавува и во лингвистичка и во дискурсивната промена и таа промена се однесува на разликата во значењето на зборовите кои ги претставуваат објектите и фактите во минатото и во сегашноста.²²⁶

Како што се подразбира од овие коментари дека историските текстови не носат апсолутни податоци, бидејќи се релативни и релевантни и не е возможно информацијата од минатото да се пренесе усно без да претрпи одредени промени. Но во историската наративност, сепак, се вложува труд за да се објаснат многу настани и информации кои потекнуваат од минатото. Целта на историчарот е да ги презентира настаните во еден наративен поредок за да го отфрли мислењето дека настаните се случувале во континуитет.

Оперман се осврнува на мислењата на Илхан Текели и тврди дека главната карактеристика на историјата да биде убедлива лежи во фактот на континуитетот на општествениот живот. Всушност, ни текстовите кои ги користат историчарите ни трансферот на историјата не се континуирани. Историчарот формира расказ благодарение на испрекинати настани, информации и документи.²²⁷

Ова движење многу брзо било прифатено на англиските факултети. Ги имало своите класични текстови (на пример Stephen Greenblatt – *Renaissance Self Fashioning*-Ренесансна самостојна мода).²²⁸

²²⁵ Ibid. стр. 7.

²²⁶ Ibid. стр. 8-9.

²²⁷ Ibid. стр. 12.

²²⁸ Myers, D.G.; (1988-89): стр. 27.

Феноменот континуитет дава смисла за реалност на историјата. Овие мислења за прв пат ги дискутирал Вајт и рекол дека трансформацијата на историјата во расказ се прави преку вовед, завршеток и транзиција. Според Вајт, овие составни делови при раскажувањето ќе го покажат начинот како историјата е презентирана во форма на расказ.²²⁹

Вајт, мисли дека трансформацијата на историјата во расказ се прави по процесот на селекција на настаните. Овој процес го прави историчарот субјектен. Во оваа субјективност се наоѓа идеолошката димензија на културолошките и на социолошките дискурси на општеството, заедно со јазикот кој го користи историчарот. Кога станува збор за сето ова историската наративност не може да се одвои од текстуалноста.²³⁰

Поимот текстуалност на историјата е главна поткрепа на новите историцисти, кои отвораат дискусија при својата историска теорија. Новите историцисти се осврнуваат на проблемот, односно врската меѓу текстот и контекстот. Тие веруваат дека и контекстите денес стигнале преку текстовите. Затоа дискусиите за историските контексти се однесуваат и на прочитаните текстови. Во овој случај, не останува друг начин освен текстуализација во историската наративност. Како заклучок особено со поимот „текстуалност на историјата“, новите историцисти ја затвориле вратата за враќање во пристапот на традиционалната историја во историската наративност.²³¹

Румејса Чавуш според мислењата на Оперман тврди дека новите историцисти ги укинуваат границите меѓу историјата и литературата.²³²

Новиот историцизам, особено е фокусиран врз неразрешени конфликти и несогласувања. Не внимава само на нешто или на некој кој се наоѓа во центарот, туку внимава на маргиналните работи. Наместо да го пофали естетскиот поредок се фокусира на тоа да ги истражува идеолошката и материјалистичката основа. Новите историцисти се заинтересирани за чудни и неизвесни нешта кои не се во рамките на перспектива. На пример тие можат да бидат соништа, веселби, магии, волшебништво, сексуалност, дневници, биографии, игра во игра, книга во книга итн.

²²⁹ Oppermann; Serpil (2006): стр. 13.

²³⁰ Ibid. стр. 14.

²³¹ Ibid. стр. 15.

²³² Çavuş, Rümeysa; *Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş*; Ankara Üniversitesi, Diller Fakültesi Dergisi, Tarih-Coğrafya 42. 1-2, Ankara 2002: стр. 122.

Новиот историцизам е методолошка ориентација која во создадените дела содржи историски и политички елементи и не обрнува внимание на естетиката во романот. Романот не се лоцира како уметнички, туку како историски и политички аргумент. Овој процес помага да се формира историскиот расказ на народите. Во овој случај тоа што не може да ја направи историската книга го прави романот на полесен начин. Авторот кој ја користи историјата како заднина во контекстот на својата идеологија се определува како да го претстави својот идентитет и во тој случај романот носи идеолошка должност. Овој процес романот го носи на различно место од другите литературни дела. Романот е попристапен во споредба со поезијата и со расказот. Оваа карактеристика го прави романот пропаганден инструмент за идните генерации. Од друга страна новиот историцизам е постмодерна теорија и донесува нов пристап кон романите кои историјата ја претставуваат како содржински елемент.

Романите кои ја користат историјата како заднина, навлегува во литературата во танзиматскиот период.²³³ Обидот да се создаде фикција со интерпретирање на историјата започнува во танзиматскиот период и продолжува да влијае сè повеќе во понатамошните периоди. Особено по формирањето на Република Турција, сè повеќе се вреднува романот и почнува да влијае врз интелектуалниот живот на турскиот народ. „Модерниот турски роман доаѓа до израз кога историјата е нестабилна, а литературата е таа која овозможува да се добијат подетални информации. Историските, политичките и социолошките истражувачки записи за настаните и трендовите нè потсетуваат на тоа одамна заборавено време. Глобализацијата се заканува на специфичноста на локалните култури, етничките и религиозните судири. Литературата претставува универзален метод на човечките изрази и неуморно ги истражува начините на артикулација.“²³⁴

Новиот историцизам е дефиниран како метод кој е основан врз аналогното читање на литературни и нелитературни текстови, вообичаено од истиот историски период и обезбедува примарни и секундарни историски извори, вклучувајќи опсервации на социолошки феномени во литературата. Ваквата интертекстуалност овозможува повторна евалуација на историјата од гледната точка на сегашноста.

²³³ <https://www.britannica.com/event/Tanzimat>

²³⁴ Azade, Seyhan; *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel*, New York 2008: стр. 1-2.

Новиот историцизам, како што може да се сфати од името, го потенцира историскиот момент кога било создадено литературното дело. Постојано се среќава еден дијалог меѓу историските услови и литературниот текст во врска со тој историски момент. Овој дијалог продолжува дури и кога текстот се интерпретира и се критикува во тој историски момент. Новиот историцизам укажува на погодбата при мешаните стари и комплексни културолошки, текстуални и политички сили, кои влијаат врз врската меѓу сегашноста и минатото.²³⁵

Новиот историцизам и литературата и историјата ги донел поблиску од кога било порано. Новиот историцизам е критичка метода која лоцира уметничкото дело во неговиот историски контекст и истовремено ги руши границите меѓу уметничкото и другите видови дела, кои ги имаат трагите на уметноста и на историјата. Новиот историцизам паралелно се интересира со читањето на литературните и нелитературните текстови, вообичаено од истиот историски период. Сите текстуални траги од минатото се прочитани врз основа на традиционалното пренесување на литературните текстови. Нема привилегија меѓу литературните и нелитературните текстови на новото историско учење, бидејќи и на двете им се дава иста важност. Затоа текстуалноста на историјата и историографијата на текстот се сметаат за комбиниран интерес.

Општествата кои го завршиле процесот на национализација, ги бараат вредностите на културата и трагите од духовноста во корените на историјата. Настаните кои се случиле во минатото, претставуваат важна вредност од аспект на иднината на државите и на народите. Секое општество, историјата ја гледа како извор и се знае дека од аспект на иднината важни се вредностите од минатото. Особено, „општеството кое одамна ја изгубило способноста да се развие во иднина, веднаш се откажува да се интересира за развојот од минатото“.²³⁶

Има некои витални разлики меѓу новите и старите историцисти. Стариот пристап ги користи историските податоци. Новите историцисти им покажуваат важност на литературните и на нелитературните текстови и ги проучуваат паралелно.

²³⁵ Duncan Salkeld; *New Historicism, The Cambridge History of Literary Criticism*, c.9, Cambridge University Press; Cambridge 2001: стр. 59.

²³⁶ Carr, Edward Hallet; *Tarih Nedir*, İletişim Yayınları; İstanbul 1987: стр. 176.

Новиот историцизам обезбедува критичка метода на интерпретација на едно уметничко литературно дело кое се оформува против реакциите на новата критика, токму како што таа се оформува против реакциите на историската и биографската метода на литературната критика. Новата критика се смета за литературен текст, т.е. самостојна единка. Тие се сомневаат во историјата и ја гледаат како непријател на литературата.

Новите историцисти како оние во Британија, т.е. културолошките материјалисти, го одрекуваат критичниот принцип. Тие литературата и историјата ги сметаат како дел на динамичната размена. Новиот историцизам е втемелен врз преземање на литературното дело кое е производ на времето, местото и околностите на композицијата. Новиот историцист затоа ја одрекува автономијата и на авторот и на уметничкото дело и дискутира дека литературниот текст мора да се чита и да се интерпретира во неговиот биографски, социолошки и историски контекст.²³⁷

Станува невозможно како да се дефинира новиот историцизам или да се разликува од неговите спротивни критички пристапи. Ако Гринблат служи како соодветна цел за зломислениците на стилот на пишување на новиот историцизам, тоа се должи на теоретските претпоставки и предлозите кои се апсорбирани во дебатата на младите научници и бидејќи неговото дело иницира на познат стил на академско пишување, кое дури е и надвор од новиот историцизам, докажал дека е корисен и популарен.²³⁸

Новиот историцизам како педагошка метода, како цел, го има разбирањето и интерпретирањето на литературното дело кое се оформило во доцните 70-тите и почетокот на 80-тите години, особено во истражувањето на англиските текстови од ренесансата.

Стивен Гринблат како еден од главните претставници на новиот историцизам бил првиот кој го измислил терминот при претставување на колекцијата на есеи во жанр. Но истотака предложил дека наместо терминот нов историцизам би го користел терминот културолошка поетика. Но како и да е терминот нов историцизам останува во практиката и зазема посебно место како критичка метода за интерпретирање на литературните текстови.

²³⁷ Tiwary, Narendra; Chandra N.D.R.; *New Historicism and Arundhati Roy's Works*; Journal of Literature, Culture and Media Studies, Number 1, Summer June 2009, Nagaland Central University; Nagaland 2009: стр. 79.

²³⁸ Drakakis, John; Fludernik, Monika; *Introduction: Beyond New Historicism*; Poetics Today 35:4, Porter Institute for Poetics and Semiotics; Duke University Press, North Carolina 2015: стр. 504.

Многу од новите историцисти одбиваат да се идентификуваат со некоја делумна доктрина или идеологија.²³⁹

Неколку обиди на соработниците да постават дополнителни видови анализи покрај делата на новиот историцизам. Пред сè меѓу овие пристапи може да биде и новиот текстуализам кој влијаел врз развојот на новата филологија, што е забележано во еден есеј од страна на Јурген Мејер (Jürgen Meyer).²⁴⁰

Најважната страна на новиот историцизам е интересот за контекстот. Зборот „контекст“ доживува неколку тешкотии при дефинирање на новиот историцист. Доколку текстот некогаш произведува контекст за друг текст, како романот *The Executioner's Song* (*Песната на егзекуторот*) од Норман Маилер (Norman Mailer), тогаш не е лесно да се одвои текстот од контекстот.²⁴¹

На почетокот новиот историцизам бил фокусиран на текстовите од ренесансата, а сега опфаќа поширока област на дејствување, преминувајќи ја изворната локација во Соединетите Американски Држави, кон понови територии низ светот. Дал голем придонес во оформувањето и развојот на постколонијалната и мултиетничката дискусија која доаѓа од некој т.н. трет свет и народи.²⁴²

Новиот историцизам е еклектичен во темелите на неговата теорија, но предизвикал извонредна метода на анализа на културолошките практики кои го пречекоруваат доменот на структуролошката методологија при учењето. Ги комбинира моралот или духот на деконструкцијата со идеолошка ориентација на марксизмот и постмарксизмот и притоа наоѓа богати извори во концептите за силата и историјата кои се претставени од страна на Фуко.²⁴³

Пишувањето во новиот историцизам има реторички и перформативен квалитет. Дејвид Норбрук отишол дотаму што предложил дека недостигот на некои дела на новите

²³⁹ Tiwary, Narendra; Chandra N.D.R.; (2009): стр. 79.

²⁴⁰ Drakakis, John; Fludernik, Monika; (2015): стр. 507.

²⁴¹ Kar, Prafulla C.; *New Historicism and the Interpretation of the Text; Studies in Humanities and Social Sciences*, Vol. II, No. 1; Maryland 1995: стр. 81.

²⁴² Ibid. стр. 75.

²⁴³ Sinha, Yogesh Kumar, *Chaucerian Negotiation with History; The Prologue to the Canterbury Tales; Contemporary Literary Theory: Theory and Practice*. Vol. II. Ed. N.D.R. Chandra, New Delhi: Authors Press; New Delhi 2005: стр. 558.

историцисти се управува како резултат на неговото постструктуралистичко истакнување над претставата и делумно неговото истакнување во реториката.²⁴⁴

Норбрук се спротивставува на „линеарниот разум“, категорија на просветувањето, постструктуралистичката реторика, но тој ги поврзува двата правци кои имаат покомплицирана историја од неговата формулација.²⁴⁵

Татко на новиот историцизам е Стивен Гринблат и за прв пат овој термин го користи во своето дело *The Power of Forms in the English Renaissance (Моќта на формите во англиската ренесанса)*.²⁴⁶

Во 80-тите години, според мислењето на истражувачите кои се занимавале со историската теорија, спротивно на сфаќањето од минатото, започнало да се шири мислењето дека историјата треба да се сфати како фиктивна и институционална.²⁴⁷

Додека дефиницијата на новиот историцист е таа на Фуко. Во неговиот добро познат есеј *What is an Author?(Што е автор?)*²⁴⁸, Фуко предлага дека авторитетот на авторот е изведен од разните институционални сили кои ја расфрлуваат улогата на авторот во комплексна мрежа на сила.²⁴⁹

Најглавната карактеристика на движењето новиот историцизам е тоа што се спротивставува на литературниот формализам. Ако треба да се каже дека лидерите на ова движење (контекст) велат дека се вознемируваат ако ги одрекуваат социолошките и политичките услови при анализа на литературните дела, овие критичари се спротивставуваат на новата критика. Но никогаш не го тврделе тоа директно.

Движењето на *Nouvelle Critique* во Франција и германските филозофски херменевти биле повод, макар во универзитетските средини, ова движење да се оформи многу подоцна. Затоа ова ново движење се спротивставува на новата критика која ја прифаќа официјалната доктрина за да се анализираат литературните дела, истотака се спротивставува и на подоцна

²⁴⁴ Norbrook, David; *Rhetoric, Ideology and the Elizabethan World Picture in Renaissance Rhetoric*; edited by Peter Mack; Basingstoke, UK: Macmillian; London 1994: стр.141.

²⁴⁵ Drakakis, John; Fludernik, Monika; (2015): стр. 509.

²⁴⁶ Greenblatt, Stephen; *The Power of Forms in the English Renaissance*, Norman Okla, Pilgrim Books: Oklahoma 1994: стр. 24.

²⁴⁷ Gür, Benu Funda; *Yalçın Çelik, S. Dilek; Yeni Tarihçilik Kuramı – Çağdaş Türk Romanı Final Ödevi*; Hacettepe University; Ankara 2013: стр. 3.

²⁴⁸ Foucault, Michel; *What is an Author?*; Ediciones Literales; Paris 1969.

²⁴⁹ Kar, Prafulla C.; (1995): стр. 82.

оформените движења во Франција и во Германија. Новиот историцизам е реакција кон литературната анализа, а не на самата литература.²⁵⁰

Настаните кои се случиле во минатото претставуваат вредност за државите и за народите. Секое општество ја гледа историјата како извор и знае дека вредностите од минатото се важни од аспект на минатото.²⁵¹

„Досегашната историја содржи конфликти на класи“.²⁵² Обврската на историчарот е да регистрира и да ги пренесе настаните од минатото на читателите без да даде поддршка на една од страните кои постоеле во историјата.²⁵³ „Не е во прашање една точна историја која потекнува од минатото и е објективно истражувана“, вели Котан²⁵⁴, во своето дело.

Целта кон историската перспектива се менува од личност до личност и од општество до општество. Во овој случај нараторот игра важна улога при пренесување на податоците од минатото. При овој процес важна улога играат приоритетите и личните мислења на историчарот.

Треба да се земат предвид следниве точки кога станува збор за историски информации и документи:

1. Настаните кои настанале во минатото се делови на една целина. Овие дела го претставуваат животот.
2. Историските документите се проценуваат според целите на историчарите и истражувачите. Од оваа причина, целите на тие кои го оформуваат текстот се поважни однастаните во историјата.
3. Материјалот од минатото, односно од историјата, кој излегува на виделина според видот на литературата, благодарение на новата процена добива различна реалност.²⁵⁵

²⁵⁰ Gür, Bensu Funda; (2013): стр. 4

²⁵¹ Kavaz, İbrahim; *Tarihselcilik Anlayışı ve Tarihi Romanlarda Gerçeklik Üzerine Bir Değerlendirme*; Bilig Dergisi; Sayı 63; Ahmet Yesevi Üniversitesi, Ankara 2012; Turkey: стр. 94.

²⁵² Marx, Karl; *Louis Bonaparte'nin 18 Brumaire'i*. Çev (Translated by): Ahmet Acar; Yorum Yayınları; İstanbul 1993: стр. 41.

²⁵³ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 95.

²⁵⁴ Kotan, Şevket; *Kur'an ve Tarihselcilik*; Beyan Yayınları; İstanbul 2001: стр. 26.

²⁵⁵ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 96.

Првиот историски роман бил напишан од Валтер Скот (Sir Walter Scott) во 1814 година, а името на романот е *Waverlay*. Скот за прв пат пишува за еден многу познат историски настан во својот роман и додал фикција со која ги поврзал настаните.²⁵⁶

2.1. НАСОКИ И ПРИНЦИПИ ВО НОВИОТ ИСТОРИЦИЗАМ

1. Литературата е историска. Литературното дело не е еден регистар каде што авторот ги решава стилските проблеми и не е текст во кој авторот пишува само колку да каже нешто, литературното дело е социолошка и културолошка структура, каде што се оформува повеќе од едно чувство. Затоа за да се сфати едно дело на најдобар начин треба првин да се разбере општеството и културата кој го создава делото.
2. Тогаш литературата не е одделна категорија од човековите делувања. Литературата се анализира од гледната точка на историчарот и секој посебно има своја историска гледна точка.
3. Како што се литературните дела така и самиот човек е една целина оформена од страна на социолошки и на политички сили и претставува социолошка структура. Не постои човекова природа која ја надминува историјата. Човекот кој живеел во периодот на ренесансата, секако, дека ѝ припаѓа на ренесансата. Нема некој континуитет меѓу човекот кој живеел во ренесансата и човекот кој живее денес. Историјата е една низа на процепи меѓу луѓето и вековите.
4. Како еден природен резултат историчарот е затворен во својата историографија. Тој што се труди да го разбере минатото како што може да ја надмине идеолошката перспектива и социолошкото развивање. Секако, дека е различно влијанието на литературното дело врз модерниот читател и човекот кој живеел во тој период кога делото било напишано.²⁵⁷

Од друга страна, кој било текст ги рефлектира површинските вистини, но, сепак, тие се составени од идеолошките производи или културолошката формација на историските услови од еден период. Главната точка која го разделува традиционалниот историцизам од

²⁵⁶ Yalçın, Alemdar; *Tarihi Romanlar; Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*; Günce Yayıncılık; Ankara 1992: стр.177.

²⁵⁷ Gür, Benu Funda; (2013): стр. 12-13.

новиот историцизам е следнава: целта на критичното интерпретирање е да се открива оригиналното значење на литературното дело. Но, новиот историцизам тврди дека не е возможно да се открива значењето и ваквите напори се залудни. Новите историцисти се интересираат за идеологијата на делото.²⁵⁸

Секој текст го смета како еден функционален состав и производ на општествено и политичко оформување и покажува дека новиот историцизам е под влијание на марксизмот.

Новите историцисти се заинтересирани за тоа што е чудно, неизвесно, на пример: соништа, веселби на популарни или богати луѓе, магија, еротика, дневници, биографии, лекарски извештаи, регистари на умрени и на новородени и приказни во врска со ментални нарушувања.

Мишел Фуко бил тој што му дал еден правец на новиот историцизам. Мишел Фуко им дава нова димензија на истражувањата од новиот историцизам и притоа ги развива.²⁵⁹

Новите историцисти многу често користат термини како циркулирање, задржување, контекст, хегемонија, идеологија, историја, сила и текстуалност.

- **Циркулирање** – новите историцисти тврдат дека сите нивоа на општеството учествуваат во циркулирањето на силата, преку производство и поделба на најосновниот културолошки или општествен текст. Силата не припаѓа на тоа што е „над или горе“, на адвокати, политичари, на полиција, но повеќе ги следи принципите на циркулирањето, според што секој соучесник е подржувач на веќе постоечката структура на силата.
- **Одржување** – земајќи предвид тоа што културните материјалисти кои биле инспирирани од Маркс биле наклонети да ги анализираат субверзираните точки на литературата. Новите историцисти кои биле инспирирани од Фуко се интересирале за силите на содржината и за начинот на хегемонските сили како ги обединува т.н. *статус кво*.

²⁵⁸ Ibid. стр. 13.

²⁵⁹ Ibid. стр. 14.

- **Контекст** – како што е случајот со културните материјалисти, новите историцисти не го прифаќаат принципот на новата критика за текстовите кои се автономни единици кои треба да се анализираат без да се донесат до тоа што во новата критика го носи терминот „намерна илузија“, т.е. биографска критика или „историска илузија“. Новите историцисти наспроти ова дискутираат дека текстовите секогаш се директно поврзани со историските или со општествените контексти, особено кога текстовите се обидуваат да го потиснат тој контекст со други зборови, психоаналитичката историја служи како потисната свест на литературата.
- **Хегемонија** – е процесот со која доминантната култура ја задржува доминантната позиција. На пример, користењето на институциите за да се формализира силата, односно вработување во бирократијата засилата да изгледа апстрактна, всадување на идеи од страна на хегемонските групи кај населението преку образование, огласи, изданија, мобилизација на полициската сила како и на воениот персонал за да се потисне опозицијата.
- **Идеологија** – новите историцисти се наклонети да ги следат идеолошките мислења на постмарксистите, отколку да ја гледаат идеологијата како погрешно сознание, како нешто што ја прикрива перцепцијата на вистината.
- **Историја** – новите историцисти не го прифаќаат западниот стремеж да се пишува историјата (на пр. политичка историја). Наместо да се заинтересираат за тоа што Лиотард (Lyotard) го нарекува *Petits recites*, особено за „малите приказни“ и запазување на *статус кво*.
- **Сила** – иако овој термин изгледа дека треба да биде јасен, всушност, е модифициран со редефинирање на работата на значаен претходник на новиот историцизам, а тоа е Мишел Фуко. Фуко, во неговите дела зборува дека силата не е само физичка моќ, туку силен човечки детерминатор за односите со другите. Силата исто така се

однесува на (често скришум) начинот со кој истакнатата доминантна група не влијае врз другите.

- **Текстуалност** – според новиот историцизам, сите текстови можат да се анализираат според нивната историографија, како секој историски феноменон (на пр. видеата на Мадона или минијатурен портрет од ренесансата) и може да се анализираат како еден литературен текст.²⁶⁰

Арам Весер (Aram Vesser) во неговата книга *New Historicism/Нов Историцизам* (1989) го нагласува следното:

Секое дело е вметнато во мрежата на материјалните практики.

- Секое разобличено дело, критика и употребата на алатки го оттргнува и го ризикува ловот на практики кои ги изложува.
- Во секое литературно и нелитературно дело текстовите циркулираат неразделно.
- Нема архивиран дискурс кој дава пристап до непроменливи вистини или изрази на непроменливата човекова природа.
- Конечно, критичката метода и јазикот соодветно ја опишува културата под капитализмот, која учествува во економијата која тие ја опишуваат.²⁶¹

Питер Бери (Peter Barry) ги спомнува следниве методи кои ги присвоил новиот историцизам за пристапот во литературата во неговата книга *Beginning Theory/Почеток на Теорија* (1999).

- Тие се трудат прописно да го одвојат литературниот текст, притоа да ја одвојат кумулативната тежина на претходните литературни учења.
- Од аспект на постструктурализмот тие прават, особено во мислењето на Дерида (Derrida) дека секој аспект на реалност е текстуализиран и идејата на Фуко за

²⁶⁰ Tiwary, Narendra; Chandra N.D.R.; (2009): стр. 83-85.

²⁶¹ Vesser, Aram; *New Historicism*. Vichita State University, New York 1989: стр. xi (introduction).

општествената структура е детерминирана со доминантноста на „испрекинати практики“.²⁶²

Од самиот почеток, новите историчари се потпирале на принципите на новата критика, бидејќи според нив авторите не биле светци. Тие повеќе биле посветени на општествено-културолошките или општествено-политичките точки на тој период. Некои текстови биле почувствителни од аспект на културата, па затоа се спротивставувале на другите точки во своите содржини.

2.2. ЗА РЕАЛНОСТА, ИСТОРИЈАТА И РОМАНОТ

Една од најважните карактеристики на литературните дела е тоа што се фиктивни. Уметничкото дело е производ на уметнички гениј. Гениј значи да се поседува талент за да измислува, односно да создава единствено дело. Уметничките области, материјалот кој се користи и делото кое се оформува покажуваат разлики. Има разлика меѓу литературните дела не само од аспект на формата и на содржината, туку и од аспект на пренесувањето. Разликата произлегува од карактеристиката на видот и различните фактори кои ги користат.²⁶³

Кога е во прашање времето во романот, приказната и театарот треба да се земат предвид следниве точки:

1. **Нарација:** литературните текстови се написи кои се оформени за да ја пренесуваат до читателите фикцијата, настанот или состојбата со помош на фантазијата. При раскажувањето јазикот е најзначајно средство.
2. **Време:** времето кое зазема една димензија од битието, сочинува една од основните суштини за која човекот дискутирал. Според формата на перципирањето, на времето може различно да се гледа. Ако времето се сфаќа

²⁶² Barry, Peter; *Beginning Theory; An Introduction to Literary and Cultural Theory*; Manchester & New York: Manchester University Press, 1999: стр. 179.

²⁶³ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 101.

како илјада моменти еден по друг, многу е важно да нема прекини. Има временски епизоди оформени од моменти. Кај моментот има пред и потоа. Времето не застанува, тоа континуирано си тече.

Сегашното време е одлика на пишувањето кое раскажува за настанот или состојбата на минатото време, а понекогаш и на идното време означени како такви, минат или иден настан, а претставен во сегашноста. Секој доживеан настан му припаѓа на минатото. Ова е само една гледна точка за времето. Но, времето во фикцијата не треба да се сфаќа од овој аспект, туку од аспектот на контрибуцијата во текстот.

Еден од факторите кои играат улога во литературното дело е минатото време. Реалната вредност на текстот расте со редоследот на настаните кој се потпира на местото и на времето.

Оформувањето на минатото време, интерпретирањето и донесувањето во некаква состојба, се сретнува како една карактеристика во фиктивниот текст. Фиктивните текстови го збогатуваат времето со насочување во минатото и оформување на сличен текст што е земен од историјата. Дури и авторите кои пишуваат за иднината, силата и инспирацијата ја земаат од минатото. Фиктивното минато време создава во делото атмосфера која е специфична, а кај читателот создава чувство дека доживува реалност.

Настаните иако не се случиле во минатото, потсетуваат на минатото и се искористува историјата. Тоа се главните фактори на фиктивните текстови.

3. **Стилот на утврдување на времето:** времето кој го составува основниот дел и заднината на културата, што ја зголемува вредноста на реалноста во делото се изразува различно во фиктивните текстови. Затоа изразувањето на времето нема само еден, туку повеќе стилови. Без разлика дали станува збор за историско дело или не, за редоследот на настаните кај литературните текстови авторите користат различни средства.²⁶⁴

²⁶⁴ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 102-103.

Некои од нив во врска со времето се следниве:

- Редоследот на настаните се измислуваат со преместување на состојбите и личностите кои нè потсетуваат на тој период.
- Настаните се одредуваат хронолошки.
- Се користи минато време од аспект на граматиката.
- Со потребата да се утврди животното искуство, настанот се преместува во историјата.
- Литературните дела бидејќи се во врска со периодите, не можат да се издвојат од времето, т.е. од историјата.
- Се покажува колку траел периодот.
- Развојот на редоследот на настаните се следи преку зборовни елементи кои го изразуваат времето.²⁶⁵
- Можно е да се користи облека, мебел или општествени навики за да се отелотворува.²⁶⁶
- Времето се користи за да се зголеми вредноста на реалноста во наративните литературните дела како што се романот, расказот и театарот.²⁶⁷

Како се изразува времето во роман, може да се забележи во следниот пример од турскиот роман *Çiçekli Mumlar Sokağı* (*Цветната улица на свекуме*): ‘Hürriyet Marşı, o dönemin gözde komutanları olan Enver Paşa’nın, Resneli Niyazilerin maceralarını yüceltiyordu. Daha sonraları bu marşların her vesileyle çalındığına şahit olunmuştu. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte marşlar yeniden moda haline gelmişti.’; „Ослободителната химна ги возвишува командирите од тој период на пример: авантурите на Енвер-паша и Нијаз-бег од Ресен. Беше сведок дека овие химни беа свирени во секоја прилика. По Првата светска војна овие химни, пак, влегуваат во мода.“²⁶⁸

Како што се забележува со споменувањето на имињата Енвер-паша и Нијаз-бег, нè потсетуваат на периодите на вториот конституционен период и Балканските војни. Почнал

²⁶⁵ Ibid. стр. 103.

²⁶⁶ Tekin, Mehmet; *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*; Ötüken Yayınları; İstanbul 2001: стр. 126.

²⁶⁷ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 103.

²⁶⁸ Karakoyunlu, Yılmaz; *Çiçekli Mumlar Sokağı*, Doğan Yayınları, İstanbul 2010: стр. 65.

со Првата светска војна, а времето заедно со другите настани и личности се разоткриваат. Додека се раскажуваат настаните кои се случиле во текот на Првата светска војна, благодарение на некои фактори се раскажува еден поранешен период. Со спомнувањето на „ослободителната химна“ се потенцира периодот пред Првата светска војна. На овој начин, со користење на фактори на потсетување се повлекува вниманието на времето. Времето кое се наоѓа во текстот ја зголемува вредноста на вистината.²⁶⁹

Важните настани и дејства преку главните ликови повторно се утврдуваат. Настаните од минатото различно се земаат. Нештата кои се искусени во минатото имаат една страна насочена кон времето. Општествените настани, иако припаѓаат на минатото, ефектот што го прават врз општеството продолжува подолго време.

Протагонистот се сеќава на настаните преку асоцијација на минатото. Историската случка зазема главно место во редоследот на настаните.²⁷⁰ На пример во романот *Çiçekli Mumlar Sokağı* (Цветната улица на свеките) се раскажува за Француската револуција. Мислењата кои се донесени со Француската револуција го нарушиле светскиот поредок (world order).²⁷¹

Важните настани и дејства кои се случиле во историјата се пренесуваат преку литературните дела и имаат влијание врз некои вредности. Материјалот што се содржи во делото, авторот го зема од историјата, оттука значи ја користи историјата и документите за да креира фиктивно дело. Ваквите романи се викаат историски романи. „Има разлика меѓу пренесување една историска случка за која авторот бил сведок или при пренесување на историски настан за кој бил информиран преку историските извори и создал фиктивно дело.“²⁷²

Во историските романи се пишува за настаните кои потекнуваат од минатото. Фикцијата претставува користење на интерпретација и избор според информацијата и според документите кои се користени за да се напише романот.²⁷³

²⁶⁹ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 104.

²⁷⁰ Ibid. стр. 104.

²⁷¹ Karakoyunlu, Yılmaz; *Çiçekli Mumlar Sokağı*, Doğan Yayınları, İstanbul 2010: стр. 105.

²⁷² Argunşah, Hülya; *Tarihi Romanın Yükselişi*; Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 65-66-67. Ankara 2002: стр. 415.

²⁷³ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 105.

Историските романи се создаваат и се развиваат со приказните од поранешните периоди во рамки на литературните цели.²⁷⁴

Во романите во кои се зборува за настани од блиското минато, при раскажување на личностите и на настаните „растојанието“ што постои е на најниско ниво, затоа авторот има повеќе шанси да ја распознава, да ја идентификува, да направи избор, да насочува и да ја формира фикцијата на текстот, благодарение на искуството што го поседува.

Турскиот роман *Devlet Ana (Мајка Држава)* е историски, а романот *Ateşten Gömlek (Кошула од оган)* бидејќи зборува за еден одреден период припаѓа во историцизмот. Писателот од почеток го оформува постоечкиот материјал, културата, погледот кон светот, психологијата и искуството.

Историската информација ја прифаќаат како главен „материјал“ и почетна точка.²⁷⁵ Без разлика дали е историски или периодичен роман, авторот има право да се изрази економично.²⁷⁶

Историскиот романиер првин го проучува материјалот што го документирал, а потоа во зависност од делот што му влијаел, прави избор, а потоа додавајќи ги во литературното дело ги оживува.²⁷⁷ Авторот, темата и материјалот за својот роман ги користи за да ги пополнува празнините кои се изоставени и игнорирани од страна на историчарите.²⁷⁸ На овој начин, авторот ја интерпретира историјата и почнувајќи од искусените настани ја пишуваат „историјата за човештвото“. Со ова тие ги користат проценките на историчарите и социолозите кои при истражување ги користат ценетите извори на двете научни области.²⁷⁹

Сличната работа која го врши авторот на некој литературен текст го прави и историчарот. Се забележува дека историчарот се однесува во правецот на своите избори и интерпретација. Историските автори кои го користат истиот материјал, донесуваат

²⁷⁴ Argunşah, Hülya; (2002): стр. 444.

²⁷⁵ Ibid. стр. 440.

²⁷⁶ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 105.

²⁷⁷ Tural, Sadık Kemal; *Tarihi Roman ve Atsız'ın Tarihi Romanları Üzerine Düşünceler; Zamanın Elinden Tutmak*; Ecded Yayınları; Ankara 1991: стр. 195.

²⁷⁸ Argunşah, Hülya; (2002): стр. 440.

²⁷⁹ Tural, Sadık Kemal; *Tarihi Roman Geleneği veya Cezmi; Doğumunun Yüzüncü Yılında Namık Kemal*; Atatürk Kültür Merkezi Yayınları; Ankara 1993: стр. 69.

различни заклучоци и прават различни избори и индивидуата има различни сфаќања околу истата тема.²⁸⁰

Општите теми на историјата се околина, географија, човек и религија. Изворот и целта на историјата е човекот. Во тој случај, една од најглавните теми на историјата е самиот човек.²⁸¹

Додека искусените настани не се ставаат во една состојба не претставуваат некое значење. Но минатото добива вредност кога настаните се трансформираат во форма на текст, благодарение на раскажувачот. Тоа што е важно за читателот или за публиката не е дека настаните се случиле во минатото, туку начинот на пренос на информацијата од страна на историчарот или авторот на фиктивниот текст.²⁸²

Историскиот настан добива реалност кога историчарот се приближува кон тој текст. Историчарот гледа преку своето искуство, како еден интерпретатор, историчарот го интерпретира времето.²⁸³ Многу е блиску тоа што го прават историчарот и авторот на фиктивниот текст, тие темата ја земаат од историјата. Настаните кои се претпоставува дека се случиле во минатото се неизвесни за читателот. Авторот на литературниот текст заедно со измислувањето на фикцијата го развива редоследот на настани со некои фиктивни методи. Историчарот и авторот на романот иако имаат сличности при упатувањето кон минатото, имаат различни цели. Историчарот преку избор и интерпретација на информации и документи ги пренесува во времето. Авторот на роман кој преку интертекстуалност ја зема темата на романот од историјата, тоа што го пренесува го измислува, додека историјата што го претставува изворот за интертекстуалност не потврдува ништо.²⁸⁴

Авторот има право да прави избор при интерпретирање на историскиот материјал, притоа не дозволува изрази кои не се совпаѓаат со реалноста и предизвикуваат нечистотија на информациите (information pollution).²⁸⁵ Една од карактеристиките на периодичните романи е „наклонетоста кон една вистина од минатото“, а друга е „да придонесува во развојот на националната свест“.²⁸⁶ Фетхи Наџи во своето дело *Serbest Fırka Karşısında İki*

²⁸⁰ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 105.

²⁸¹ Öztürk, Mustafa; *Tarih Felsefesi*. Başbakanlık Basım Evi; Elazığ; 1999: стр.39-40.

²⁸² Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 105-106.

²⁸³ Argunşah, Hülya; (2002): стр. 442.

²⁸⁴ Aktaş, Şerif; *Kurtuluş Savaşını Yapan İki İnsan Tipinin Hikayesi*; Milli Kültür Dergisi 12. Ankara 1983: стр. 12.

²⁸⁵ Kavaz, İbrahim; (2012): стр. 106.

²⁸⁶ Tural, Sadık Kemal; *Tarihi Roman Geleneği veya Cezmi; Doğumunun Yüziüncü Yılında Namık Kemal*; Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara 1993: стр. 195.

Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra – Eleştiri Günlüğü (Двајца романиери против партијата на слобода: Кемал Тахир и Тарик Бугра - Дневник за критика) (1987), вели дека при измислување на настаните и активностите кои содржат податоци и документи од историјата, авторот не користи зборови надвор од реалноста, не прави материјални грешки кога станува збор за периодот за кој се зборува во самиот роман.

Важни се литературните дела кои во фикцијата имаат материјал од историјата и раскажуваат за процесите на народноста. Историјата од повеќе аспекти е меморијата на народот. Историските дела се извор за другите општествени науки. Уметникот ги набљудува нештата кои ги среќава во изворите на историјата, ги бира, ги интерпретира и ги проценува. Во литературните дела, уметникот ги измислува настаните и активностите од историјата различно од раскажувањето на историчарот и донесува ново сфаќање за пренесување на таа реалност. Историчарите ги интерпретираат информациите и документите според влијанието на искуството од својата околина и личните потреби.²⁸⁷

Литературата е во интеракција со историјата и со политиката и претставува уметност која создава дела кои во содржината поседуваат историски и политички фактори. Романот како литературно дело понекогаш ја бутка естетиката во заднина, поради неговата врска со историјата и со политиката. Во тој случај романот не претставува уметнички фактор туку политички и историски фактор. Ваквото функционирање на романот, во голема мера, придонесува да се оформи раскажувањето на народната историја. Тоа што не може да го направи историјата го прави романот на полесен начин и ја носи националната свест кај народот. Оваа историска свест не напредува само од една страна. На пример, авторот историјата ја користи како основа.

Без разлика на идејата што ја носи, во контекстот на својата идеологија на турската литература (Нов историцизам во турската литература), може да се истакне исламистичкиот, отоманскиот, турскиот или републиканскиот идентитет. Без разлика која идеологија се наоѓа во центарот, романот секогаш носи обврска да биде носител на идеологијата. Ваквата функција на романот го преместува на различно место. Романот е попристапен, почитан и побрзо „консумиран“ во споредба со поезијата или со расказот. Оваа карактеристика на романот, во процесот на пренесување на историјата на следните генерации има функција на прикриена пропаганда. Од другата страна новиот историцизам како една постмодерна

²⁸⁷ Kavaz, İbrahim; (2012); стр. 107.

теорија, развива еден различен пристап во романите со историска содржина. Теоријата на новиот историцизам, формира една невидлива историја наместо феноменот кој се раскажува во историските романи.²⁸⁸

Процесот да се изработи историјата од страна на историчарот и на уметникот е различен. Не е возможно да се каже „толку така“ за еден историски настан. Како што не е возможно да се прикаже едно гледиште и една интерпретација за настаните од страна на историчарите, секако, и од страна на уметникот.²⁸⁹

Иако се различни јазикот и симболите кои ги користат научниците на историјата и литературата во образованието не треба да се заборава и фактот дека подметот на двете науки е човекот и не треба да се прескокнува фактот дека дисциплините историја и литература се поврзуваат во иста основа, а тоа е „човек – период – случај“.

Класификацијата на романите се прави преку темата што ја обработува. Овие дела се фокусирани на резултатите од историските настани врз луѓето. Тие резултати можат да влијаат врз локацијата на човекот при различни авантури што ги доживува, активностите што ги врши, целите што ги има, реакциите што ги дава кон настаните и трансформацијата со текот на времето.²⁹⁰

2.3. СЛИКА НА ИСТОРИСКА ВИСТИНА

Историјата во традиционалниот роман се труди, без сомневање, да ја пренесе вистината како факт од кој треба да се извади поука. Но, денес, со започнување на истражувањето на историската вистина, направени се некои промени.²⁹¹

Во постмодерните романи историските реалности кои можат да се објаснат со теоријата на новиот историцизам ги носат трагите на едно ново историско сфаќање. Затоа настаните се раскажуваат на различен начин од тоа што сме навикнати. Историските

²⁸⁸ Aslan, İlker; *Edebiyat Ve Tarih İlişkisi: Edebi Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak*; Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi, Sayı: 6, Aralık; İstanbul 2014: стр. 1.

²⁸⁹ Buttanrı, Müzeyyen; *Yeni Türk Edebiyatı – Tarih İlişkisi Bağlamında Türk Tiyatro Eserlerinde Genç Osman Vak'ası*; Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter; 2009: стр. 1767.

²⁹⁰ Erol, Yard. Doç. Kemal; *Tarih - Edebiyat İlişkisi ve Tarihî Romanların Tarih Öğretimine Katkısı*; “Uluslararası Türk Dilinin ve Edebiyatının Bugünkü Sorunları ve Çözümleri Sempozyumu; Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi; Cilt/Volume: 1, Sayı/Issue: 2, Yıldız Teknik Üniversitesi; İstanbul 2012: стр. 61.

²⁹¹ Ergeç, Zehra; *Uzun Beyaz Bulut/Gelibolu' Adlı Romana Yeni Tarihselci bir Yaklaşım*; 1.Uluslararası Niğde Dil Kültür ve Tarih Sempozyumu; 00185; Niğde Üniversitesi; Niğde 2018: стр. 3.

реалности се менуваат, преувеличуваат, интерпретираат и се акцентираат неутврдените точки. Авторот со овој став го потресува читателот, го запрепастува и го прави да стане сомничав. Во случај и да не се менуваат настаните, им се даваат нови значења од страна на авторот.²⁹²

Романите кои ѝ се приближуваат на историјата со постмодерно сфаќање, ги користат историските празнини, легендарните информации и неизвесностите. Со ваквите теми се привлекува вниманието на читателот и на овој начин се бунтува против официјалните историски реалности.²⁹³

Линда Хачион (*Linda Hutcheon*) во своето дело *The Politics of Postmodernism* (*Политиката на постмодернизмот*) (1989), вели дека „the past is not an 'it' (минатото не е 'тоа'), од аспект на конкретната суштина која може да биде природно презентирана повторно и за себе или проективно и може да се преработи во т.н. 'present' interests (актуелна корист)“.²⁹⁴ Според Хачион, минатото не може да се раскажува и да се занимава со објективниот процес, но се занимава со субјективниот процес кога е во прашање сегашната гледна точка на нараторот. Другото важно име на новиот историцизам е Луис Монтрос, кој вели дека постои неразбирлива линија меѓу историјата и текстот – фикцијата, ова е субјективноста на историјата како „the historicity of texts and the textuality of history“ (историцизмот на текстот и текстуалноста на историјата).²⁹⁵

Ако општо ги прегледаме делата на Хасан Али Топташ (*Hasan Ali Toptaş*) ќе видиме дека во методот на раскажување има „матност“, односно „неразбирливост“, ваквата структура е присутна во неговите дела. Оваа неразбирливост и матност, границите на фикцијата и универзумот на јазикот ги влече во една асоцијативна димензија. Затоа романите на авторот не се одвиваат во една права линија. Луѓето, суштествата, местата и објектите од различни светови, се наоѓаат во еден т.н. обичен свет и заедно се во хармонија.²⁹⁶

Делата на Топташ се напишани со многу фиктивна нарација. Карактеристиките време и место на неразбирливиот и неизвесниот свет се презентирани со фиктивна нарација

²⁹² Yalçın-Çelik, Dilek; (2005): стр. 220.

²⁹³ Ergeç, Zehra; (2018): стр. 4.

²⁹⁴ Hutcheon, Linda; *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, New York 1989: стр. 57.

²⁹⁵ Montrose, Louis A. (1989): стр. 20.

²⁹⁶ Okatan, Ferhat; *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodernist Ögeler*; Sivas Cumhuriyet Üniversitesi; Sivas 2014: стр. 5.

на читателот. Следниве романи на авторот *Gölgesizler (Без сенка)*, *Kayıp Hayaller Kitabı (Книга на изгубени сониишта)*, *Bin Hüzünlü Haz (Илјада тажни задоволства)* и *Uykuların Doğusu (Истокот на спиењето)* се интерпретирани преку т.н. обичен универзум со процес на развој на светот на фикцијата. Авторот користи фиктивна нарација, бидејќи за него е важно асоцијативното интерпретирање.²⁹⁷

2.4. ПЛУРАЛНИОТ ПРИСТАП КОН ИСТОРИСКАТА РЕАЛНОСТ

Плуралноста „е пристап кој прифаќа дека во основа има повеќе од еден принцип во објаснувањето на реалноста.“²⁹⁸ Новите историцисти тврдат дека не може да се зборува за само една историска реалност и треба да се пристапи кон настаните и фактите од различни аспекти. На пример, авторот Букет Узунер во романот *Uzun Beyaz Bulut – Gelibolu (Долг бел облак-Галиполе)*, зборува за големата победа на турскиот народ која зазема место во светската историја и победата во Галиполе ја разгледува од различна перспектива. Во текот на ослободителната борба во Галиполе, отоманската војска ги предава сите тајни и оружја на Германците.²⁹⁹

Новите историцисти се сомневаат во секоја историска информација, мислат дека личниот интерес ја насочува историјата. Узунер во својот роман се сомнева во Германците кои се со Турците. Таа тврди дека генералот Сандерс, со погрешни одлуки ги забавува Турците во Чанаккале (Галиполе) и со овој потег ги задржува Германците на европскиот фронт. Узунер, наместо да ги поврзе само на една разумна основа причините и резултатите на ослободителната војна во Чанаккале, таа создава плурална перспектива, имајќи ги предвид и другите веројатности кои се независни едни од други.³⁰⁰

Најдобриот израз кој може да ја опише постмодерната литература која се спротивставува на традиционалните уметнички и естетските вредности е плуралноста во внатрешноста на еден свет. Во постмодерната литература рефлектирањето на денешниот човек и општеството во културолошките, општествените, економските и другитесфери, нема индивидуалност, единство и целина. Модернизмот бидејќи ги брани и ги прифаќа

²⁹⁷ Ibid. стр. 7.

²⁹⁸ Akarsu, Bedia; *Felsefe Terimler Sözlüğü*; Türk Dil Kurumu Yayınları; Ankara 1975: стр. 41.

²⁹⁹ Uzuner, Buket; *Uzun Beyaz Bulut / Gelibolu*; Everest Yayınları; İstanbul 2012.

³⁰⁰ Ergeç, Zehra; (2018): стр. 4.

индивидуалноста, центрирањето, единството и целината, не е реален. Реална е плуралноста и разновидноста. Постмодернизмотима за цел да ги спои и помирува уметноста со животот и да ја рефлектира идејата во уметноста.³⁰¹ Еден постмодернистички роман се формира преку метафикција, интертекстуалност, пародија, иронија, игра, колаж, отуѓеност, плуралност, користење на историјата и традицијата итн.³⁰²

По 1980 година почнуваат да се пишуваат постмодернистички романи. Од таа година се менува гледната точка на романите со историска содржина. Сомнителноста кон историјата, мислењето дека постои повеќе од една вистина, ги тера научниците наново да се анализира историјата. Ова го симболизира плуралното историско сфаќање.³⁰³

Романот *Hocaefendi'nin Sandukası* (Сандакот на Хоџа ефендија) од Емре Конгар и романот *Beyaz Kale* (Белата тврдина) од Орхан Памук, почнуваат со историјата.

Орхан Памук како наратор го користи ликот Фарук Дарвиноглу, а во романот на Емре Конгар наратор е самиот автор. Ликот кој ни дава чувство дека романот на Емре Конгар е вистинит се вика Калевела и бил Евреин и Англичанец, а напишал една хроника која била раскажувана од страна на турското младо момче Рашид. Тој се сомневал дека Калевела е англиски шпион и тврди дека сето ова е едно писмо. Емре Конгар по пристапот на плуралност од постмодерната литература, им нуди некои алтернативи на читателите и го развива полето на читање.³⁰⁴

Кога станува збор за плуралност во романот, првото име на кое се сеќаваме е рускиот формалист Михаил Бакхтин. Одрозот на ваквите мислења ги рефлектира заедно позитивноста и негативноста во романот и го дијалогизира тоа што е свето и тоа што е вообичаено, секојдневно. На некој начин се формира плурална естетска средина за песна со плурални гласови. На пример во романот *Beyaz Kale* (Белата тврдина) од Орхан Памук се прави една синтеза меѓу Истокот и Западот. Ликовите се и од Западот и од Истокот, а тоа ни покажува дека овој роман е напишан врз пристапот на плуралност. И во романот *Kırmızı Saçlı Kadın* (Русокосата жена) од истиот автор се среќаваат ликови од различни

³⁰¹ Çetışli, İsmail. *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ yayınları; Ankara 2009: стр. 163.

³⁰² Aydoğdu, Yusuf; *Postmodern Bir Roman Çözümlemesi: İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar'ı*; Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 5/ Cilt: 5/ Sayı:9/ Bahar Bingöl 2015: стр. 238-239.

³⁰³ Argunşah, Hülya; *Tarihi Romanda Postmodern Arayışlar*; İlmî Araştırmalar 14, İstanbul 2002; стр. 19.

³⁰⁴ Ibid. стр. 25-26.

националности. Тоа покажува дека и овој роман е напишан врз плурален принцип и плурална перспектива.

Плуралност е став и разбирање да се филтрира разумот на постмодерниот автор, а плуралната перспектива е типот на овој став. Понекогаш користењето на овој став самостојно не може да го направи романот постмодернистички. Во романот *Русокосата жена* од Орхан Памук, во првиот и во вториот дел зборува Енвер за кого читателот мисли дека се вика Џем, но во третиот дел нараторот е русокосата жена и во секој дел има лична перспектива на „јас“.³⁰⁵

Не треба да се меша плуралната перспектива и плуралноста во постмодерниот роман.

2.5. ЗА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИОТ ПРИСТАП ВО РОМАНОТ ВО ТУРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Развојот на турскиот роман се дели на два периода. Пред 1980 и по 1980 година. Во романите напишани пред 1980 година, авторите започнале со некои иновации, а новите историски фактори ги интерпретирале, па се потрудиле да формираат нова нарација со што не успеале да ја надминат границата на раскажувањето. По 1980 година се случиле општествени, политички, културолошки и технолошки промени и со преместување на постмодернизмот во литературата произлегува едно ново сфаќање за човекот. Во овој период, не се одрекуваат целосно од претходното историско сфаќање на романот.³⁰⁶

Историските романи по 1980 година можат да се делат на три вида и тоа се; историски романи со хронологија (популарни историски романи и биографски романи или мемоари), историски романи со модернистичка фикција и историски романи со постмодерна фикција.³⁰⁷ Во основата на сите овие видови се наоѓа еден настан, една фигура, една локација или еден карактер. Иако во сите видови на некој начин се појавува историјата, пристапот е различен кај секој од нив. На пример, Тарик Бугра и Ихсан Октај Анар се автори

³⁰⁵ Karabulut, Mustafa; *Biricik, İbrahim; Postmodern Romanın Nasıl Liği Bağlamında Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın Romanı*; Journal of Turkish Language and Literature; Littera Turca; Volume:4, Issue:1, Winter 2018, Doi Number: 10.20322/littera.370796: стр. 157-158.

³⁰⁶ Aslan, İlker; (2014): стр. 1-2.

³⁰⁷ Yalçın-Çelik, Dilek (2005): стр. 76.

кои пишуваат историски романи, но и двајцата имаат различно мислење за историјата. Тарик Бугра, додека го пишувал романот *Османџик*, пристапил кон историјата со помош на модернистичката фикција, додека пак Ихсан Октај Анар романот *Puslu Kitalar Atlası (Амлас на магливите континенти)* го пишува од друг аспект. Анар интервенира во историјата, излегува надвор од познатата историја и оформува нов фиктивен текст.³⁰⁸

На новиот историцизам кој претставува постмодерна теорија, најглавната карактеристика му е да ги уништи разликите меѓу литературата и историјата. Според ова сфаќање, историските текстови, наместо да ги рефлектираат научните факти, се прифаќаат како фикции кои ја интерпретираат историјата.³⁰⁹

Постмодерните романи кои се напишани под влијание на оваа теорија се очекува читателот повторно да ги прочита. Сфаќањето за пишаната историја е различна од традиционалната. Накратко, постмодерните историски романи претставуваат нова и променета форма на раскажување на историјата, како фикција. Постмодернизмот на историските романи им ја менува содржината. Примерите од овој вид, почнувајќи од 1980 година, па наваму секојдневно растат во турската литература.

Орхан Памук е првиот турски автор кој пишува ваков вид романи и по него започнува еден период во кој другите турските автори се осврнуваат на историската фикција.

Постмодерни романи во турската литература се следниве:

1. Zuhâl Kuyaş – *Aşela* (Зухал Кујаш – *Ашела*);
2. Nedim Gürsel – *Boğazkesen, Resimli Dünya* (Недим Ѓурсел – *Богазкесен и Сликовитсвет*);
3. Şemsettin Ünlü – *Yukarışehir, Toprak Kurşun Geçirmez, Yüz Uzun Yıl* (Шемсетин Унлу – *Горниот дел од градот, Земјата не прима куршуми, Сто долги години*);
4. Emre Kongar – *Hoca Efendi'nin Sandukası* (Емре Конгар – *Сандакот на Хоџа ефендија*);

³⁰⁸ Aslan, İlker; (2014): стр. 2.

³⁰⁹ Yalçın-Çelik, Dilek (2005): стр. 83.

5. Orhan Pamuk – *Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı* (Орхан Памук – *Црна книга, Се викам Црвено*);
6. İhsan Oktay Anar – *Puslu Kıtalar Atlası, Kitab-ül Hiyelel* (Иксан Октај Анар – *Атлас на магливите континенти, Кутабул Хијел*);
7. Haldun Çubukçu – *Yıldızsayan* (Халдун Чубукчу – *Бројач на ѕвезди*);
8. Selim İleri – *Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver* (Селим Иљери – *Џемил Шефкет-бег и два револвера во ормарот со огледало*);
9. Adnan Özyalçın – *IV Murat, Mirgün Bahçeleri* (Аднан Озјалчинер – *Четвртиот Мурат, Бавчите на Миргун*);
10. Zülfü Livaneli – *Engereğin Gözündeki Kamaşma* (Зулфи Ливанели – *Заслепеноста на отровната змија*);
11. Cumhur Orancı – *Saydam* (Џумхур Оранџи – *Бистар*);
12. Erendüz Atasü – *Dağın Öteki Yüzü* (Ерендуз Атасу – *Другата страна на планината*);
13. Elif Şafak – *Pinhan, Şehrin Aynaları* (Елиф Шафак – *Пинхан, Огледалата на градот*);
14. Murat Erman – *Beyaz Ateş Adası* (Мурат Ерман – *Островот на белиот пламен*);
15. Erdem Katırcıoğlu – *Kuşkucu Thomas* (Ердем Катирџиоглу – *Скептичниот Томас*);
16. Ahmet Altan – *Kılıç Yarısı* (Ахмет Алтан – *Раната од мечот*);
17. Ahmet Ümit – *Patasana* (Ахмет Умит – *Патасана*);
18. Vecdi Çıracıoğlu – *Kara Büyülü Uyku* (Вецди Чираџиоглу – *Црн магичен сон*);
19. Reha Çamuroğlu – *İsmail* (Реха Чамуроглу – *Исмаил*);
20. Nıfzı Topuz – види биографија;
21. Ayşe Kulin – види биографија³¹⁰.

Романите кои се напишани со постмодерно историско сфаќање почнуваат да се објавуваат по 1980 година. Овој период започнува со романот на турскиот добитник на нобелова награда Орхан Памук и во 1985 година, тој го објавува романот *Beyaz Kale* (*Белата тврдина*). Историјата во овој роман се користи како еден мотив во заднина. Иако е формиран еден мост меѓу фикцијата и традиционалната историја, историјата која се раскажува не се совпаѓа со историската вистина. Односно во ваков тип на романи,

³¹⁰ Türkeş; Ömer; *Romana Yazılan Tarih, Toplum ve Bilim*, nr. 91, Kış 2002, s. 207. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul 7-9 ноември 2013: стр. 210.

читателите не дискутираат за историската вистина. Тоа што не се знае што е фикција, а што реалност е важна карактеристика на романите на новиот историцизам.

Во романот на Памук, уште од почеток се разликува дека историјата е користена како еден мотив. Орхан Памук вели дека еден роб нашол манускрипт и преку ликот на Фарук Дарвиноглу, тој ги пренесува своите мислења околу историјата. Во основата на сфаќањето за новиот историцизам лежи фактот „скептичното гледиште за историјата“, а тоа се наоѓа и во центарот на романот *Белата Тврдина* (*Beyaz Kale*). Како што се потврдува, историјата е раскажување и не може да се замисли независна од својот преносител, т.е. историчарот.

Во *Белата Тврдина* (*Beyaz Kale*) тоа се потврдува уште на почетокот. Фарук Дарвиноглу кој нашол манускрипт на италијанскиот роб му пренесува зборови за историјата.³¹¹

Главната заедничка карактеристика на овие романи се користење на историјата како заднина, менувајќи ја содржината на историските лица и настани за да ја напише фикцијата од почеток и да го смени значењето.

Вистинитоста на историјата, заедно со постмодернизмот го руши продолжението на традиционалното историско раскажување.

Во романите кои се напишани со постмодерно сфаќање, не се знае точно што е историја, а што фикција. Освен тоа нема потреба од такво сфаќање во историските романи. Историјата, исто како другите фактори, се користи да го збогати романот. Како што е во случајот со романот *Белата Тврдина*, во традиционалните историски наративи, се уништува силната, храбрата, вештата слика на императорот и се покажува како човек кој нема доверба во себеси.

Постмодерните историски романи немаат проблем да ја пренесат историската вистинитост. Во основата е сфаќањето на новиот историцизам што вели дека не може да има само една и прецизна историја и да се тврди дека не може да се пренесува. Постмодернизмот ја поместува историјата од своето место и тврди дека може да постои и друга историја. Со оваа карактеристика, уште еднаш се потенцира дека историографијата во постмодернистичкиот роман, не може да биде вистинита.³¹²

³¹¹ Aslan, İlker; (2014): стр. 8-9.

³¹² Ibid. стр. 10.

Протагонистот Фарук Дарвиноглу од романот „Белата тврдина“ од Орхан Памук на почетокот на книгата го вели следново:

„На почетокот, не знаев што да правам освен да ја прочитам книгата повторно и повторно. Бидејќи сè уште бев скептичен за историјата, наместо научната, културната, антрополошката или историската вредност на манускриптот, сакав да се заинтересирам за приказната која се раскажува.“³¹³

2.6. НОВИОТ ИСТОРИЦИЗАМ И ПОСТМОДЕРНАТА ИСТОРИЈА

Историските романи иако играат важна улога при преносот на културните кодови на следните генерации, ја испитуваат и вистинитоста на текстовите заедно со постмодернизмот. Заедно со постмодерната традиција се поставуваат прашањата што е историја, како се пишува, дали може да се покаже објективен став итн.

Постоењето на постмодерноста со ново сфаќање ја основа теоријата на новиот историцизам. Заедно со теоријата на постмодернизмот се менува гледната точка кон историјата, поимот „историја“ се поместува и добива ново значење. Ова значење го руши традиционалното историско раскажување и тврди дека се оформува под влијание на авторот. На некој начин ова значи да се руши тоа што се признава како свето (holly, divine, blessed).³¹⁴

Навистина некои историчари кои ја прифаќаат новата форма на историографијата повеќе сакаат да ја користат полифониичната структура. На пример, во *Alain Boureau - Histoire d'un Historien Kantorowicz* (Ален Буро – приказна за историчарот Канторовиќ), (Paris Gallimard 1990), додека историчарот ја проследува животната приказна многу ги користи податоците од литературата и често се осврнува на неа и со тоа формира идентичност со Musil (Музил), Leo Perutz (Лео Перуц), Stefan George (Штефан Георге) и Hofmannsthal (Хофманстал).³¹⁵

³¹³ Pamuk, Orhan; *Beyaz Kale*; İletişim Yayınları; Ankara 1982: стр. 7.

³¹⁴ Aslan, İlker; (2014): стр. 6.

³¹⁵ Aktulum, Kubilay; *Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarih'i Yeniden Yazmak*; *Toplum ve Bilim*, nr. 91, Kış 2002, s. 207. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul 7-9 ноември 2013: стр. 34.

Без разлика за која идеологија опслужува, сфаќањето на новиот историцизам тврди дека историјата е субјективно интерпретирање, наместо сфаќањето дека историјата е света и божествена и вели дека романот не ја рефлектира вистината. Како што не може да има само едно историско раскажување, не се знае историската заднина на историјата која е материјал на самиот роман. Историјата како фиктивните текстови е целина напишана од страна на авторот и се состои од фикција. Затоа историјата е отворена на прашања при пренесување на културолошкиот код и при конфигурација на самата историја од почеток.³¹⁶

Новиот историцизам е теорија која историјата ја истражува преку литературните текстови, но со постмодерно сфаќање. Историјата според новиот историцизам не е пренос на реалното, туку е текстуално раскажување. Историјата без разлика што се базира на конкретни документи можно е да не биде вистинита. Историскиот факт, не може да се создаде од лица кои ја пренесуваат таа историја. Затоа реалноста на историјата е заеднички процес со реалноста на текстот и така се развива.³¹⁷

Додека го опишува историскиот роман Алфред Доблин (Alfred Döblin), го вели следново: „Историскиот роман пред сè е роман, не е историја“.³¹⁸ Со што тврди дека историскиот роман не може да се прочита како историски текст. Ова тврдење се изразува и во делото *Berlin Alexanderplatz* на Алфред Доблин кое е објавено во 1929 година.³¹⁹ Затоа Доблин упатува на „историскиот текст“, односно на претходното сфаќање за историјата, а не на новото сфаќање за новиот историцизам во кое се потенцира фикцијата. Додека објективноста ја прави историјата научна област, новиот пристап на новиот историцизам кој се нарекува „фикција“ ја зближува историјата кон уметничката област. Влијанието на ова сфаќање за новиот историцизам, не значи отфрлување на објективното историско сфаќање. Секако, го поддржува класичното сфаќање дека историјата е научна област.³²⁰

Според Серпил Оперман, може да сфатиме што се случило во минатото според историските текстови кои ги имаме при рака. Не е можно да се предвиди точната историја и да се рефлектира објективно.³²¹ Ако се гледа од овој аспект, историјата се состои од една целина на текстови кои можат да се интерпретираат. Историјата, не може да се издвои од

³¹⁶ Aslan, İlker; (2014): стр. 6.

³¹⁷ Ibid. стр. 7.

³¹⁸ Göğebakan, Turgut; *Tarihsel Roman Üzerine*, 1. Baskı, Ankara 2004: стр. 13.

³¹⁹ Ibid. стр. 21.

³²⁰ Aktulum, Kubilay; (2013): стр. 146.

³²¹ Oppermann; Serpil; (2006): стр. 7.

гледништето на историчарот и не може да се темели врз една објективна база. Ниту еден историски пренос не е независен од периодот кога се случил тој настан. Многу е важно за преносот на историјата во кој период се напишани тие документи. Затоа е дискутабилно прашањето дали историјата е само една целина на вистината.

Постмодерното историско сфаќање во овој контекст мисли дека историјата не ја рефлектира целосната вистина. Бидејќи историјата се раѓа заедно со интеракцијата на јазикот и на таков начин се развива со векови. Книжевниот јазик, секако, дека зазема важно место во историските текстови. Ова покажува дека историјата е текстовна наратива..³²² Серпил Оперман (Serpil Oppermann) за врската на историјата и јазикот го пренесува следново:

„Поимите вистина, точност, прецизност, реалност во надворешниот свет не може да се издвојат од процесот на јазикот. За да се разберат и за да се интерпретираат треба да се разгледаат поимите кои се во втор план и кои се останати заедно со маргиналните. Значењето патува меѓу минатото и сегашноста и не може да се мобилизира и не може да се центрира. Од овој аспект, историјата не може лингвистички, транспарентно да се пренесува во сегашноста.“³²³

Според новиот историцизам, историјата е еден вид расказ. Дерида со својата популарна изрека „нема ништо повеќе од текст“ се лоцира во центарот на оваа теорија. Преносот на историската реалност се прави преку текстови и преку нив читателите стигнуваат до оваа реалност. Според новите историцисти историјата е составена од фикција. Новите историцисти ја уништуваат разликата меѓу литературата и историјата и прават постмодернистичките романи да бидат прочитани како литературни дела и тврдат дека овие дела можат да се сметаат како историски документи.³²⁴

Неизбежната врска на историјата со јазикот, ја разоткрива формата на интерпретирањето. Неможноста на објективното раскажување на историјата произлегува од врската на историјата и јазикот. Дискурсот се прави преку јазикот. Тогаш историскиот дискурс не е возможно да биде објективен концепт кој пристигнал без грешка и проблеми од минатото до денес. Историјата е еден расказ која излегува на виделина од страна на

³²² Aslan, İlker; (2014): стр. 7.

³²³ Oppermann; Serpil (2006): стр. 7.

³²⁴ Alun, Munslow; *Tarihin Yapısökümü*; Ayrıntı Yayınları; İstanbul 2009: стр. 94.

историчарот. Расказот пренесуван од страна на историчарот, произлегува од изборот на самиот историчар, а не од суштината на историските настани. На некој начин, изборот на историчарот го изразува и пренесува неговото гледиште. Историчарот бира еден дел од историската нарација и одлучува кои настани ќе бидат претставени во неговото раскажување, а кои не. Овој процес на избор и селекција го лоцира историчарот во субјективната форма.

Најважната карактеристика на теоријата на новиот историцизам е да ја потенцира карактеристиката на историското творештво. Тоа укажува дека историјата не може да пренесе прецизни и точни податоци, но може да произведува дискурси во врска со животите, настаните и луѓето од минатото.³²⁵ Новите историцисти се обединети во гледиштето дека историјата не може да биде објективна и дека минатото може да се претстави прецизно.³²⁶

Како што се знае дека целта на традиционалниот историски роман е да го информира читателот за одредена тема. Затоа настаните се формираат околу одредени историски лица и целта е да се пренесе одредена лекција. Оттука, постмодерните историски романи кои се уредени според теоријата на новиот историцизам, немаат цел да пренесат лекција или да подучуваат. Прашањето што се отвора е дека и историјата е фикција. Значи историјата добива вредност и значење според гледната точка на авторот и се формира според различни перспективи.

Во традиционалните историски романи се содржат големи приказни и лица со силни карактери кои се трудат да ја сменат историјата, додека според постмодерното сфаќање во новите фиктивни историски текстовиповеќе остануваат како лица кои се отфрлаат во историјата. Немаат цел да ги сменат настаните и редоследот на настаните. Затоа секогаш ќе има разлика меѓу историјата пишана од страна на историчарот и историјата која е доживеана и што и да биде заклучокот, читателот секогаш ќе биде скептичен.³²⁷

Историското раскажување на постмодерната литература е во фокусот на развој на теоријата на новиот историцизам. Според постмодерната теорија и литературата и историјата

³²⁵ Aslan, İlker; (2014): стр. 7-8.

³²⁶ Oppermann; Serpil (2006): стр. 20.

³²⁷ Gündüz, Osman; *İhsan Oktay Anar'ın Tarih Algısı ve Anar'ın Romanlarında Tarihsel Malzemenin Kullanılışı*; Toplum ve Bilim, nr. 91, Kış 2002, s. 207. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul 7-9 Ноември 2013, стр. 178-179.

претставуваат нарација. Постмодерната литература додека располага со историскиот материјал од почеток го интерпретира и го пишува.³²⁸ Всушност и историјата и историографијата нудат расказ кој го раскажува минатото.³²⁹

Заедно со постмодернизмот се менува и литературното сфаќање, го деконструира историското раскажување и покрај традиционалното раскажување формира нова нарација.

Постмодерните историски романи ги оставаат во заднина текстовите кои носат историски траги и формираат нов расказ. Тука не е важен процесот на традиционалното историско раскажување. Заедно со постмодерната теорија државите, големите имиња, локациите од историјата го губат своето значење и авторот на романот ги менува историските фигури и ги интерпретира од почеток. Постмодерното раскажување може да поседува и историски фигури, но и тие истотака може да бидат и целосно фиктивни фигури.

Целосно фиктивните фигури кои се во центарот на историските романи, заедно со другите елементи можат да го развиваат расказот, а вистинските историски фигури да се фрлат во заднина.³³⁰ Значи во теоријата на новиот историцизам, историските настани и лицата се претвораат во една хипотеза и го носат романот во фикција.³³¹

Новите историцисти, бидејќи го гледаат текстот како средство на власта тврдат дека текстот никогаш не може да остане неутрален. Бидејќи текстот што се раскажува при преминот во писмена форма доживува една деформација. Затоа усната историја во споредба со писмената е подоверлива. Денес доверливоста на писмените текстови е доведена во прашање.³³² Со развојот на технологијата сменет е и концептот на реалност.³³³

Поимите вистинитост и интерпретација се важни почетни точки на постмодернизмот. Постмодерните филозофи го вметнале поимот „релативност“ кој потекнува од Ајнштајн и од Ниче. Секое читање содржи одново формирање на нови информации. Ако станува збор за субјективно дело кое е под влијание на предрасуди, не може да се поврзе само со еден извор, секоја вистина се формира од почеток.³³⁴

³²⁸ Aslan, İlker; (2014): стр. 8.

³²⁹ Oppermann; Serpil; (2006): стр. 22.

³³⁰ Aslan, İlker; (2014): стр. 8.

³³¹ Yalçın-Çelik, Dilek; (2005): стр. 32.

³³² Buket, Uzuner; (2012): стр. 314.

³³³ Baudrillard, Jean; *Simülarklar ve Simülasyon*; (Çev. Oğuz Adanır); Doğu Batı Yayınları; Ankara; 2003: стр. 17.

³³⁴ Okatan, Ferhat; (2014): стр. 23.

Историјата во новиот историцизам се наклонува на тоа да се пишува фикција на вистината од почеток. Во основата на оваа теорија лежи една т.н. скептична гледна точка.

Вистинитоста на историските романи напишани со сфаќањето на новиот историцизам е отворена за дискусија и нема целосна јасност. Сè е уништено, сменето или обновено. Настаните во романот можно е да не се развиваат во разумна рамка. Во својата фикција можно е да се каже дека се развива во нелогичен контекст. Историјата во ваков вид историски романи, се дели на мали истории и на тој начин се раскажува. Постмодернизмот го уништува традиционалното авторство на историското раскажување и спојувајќи ги двете оформува нова форма или вид на роман.³³⁵

2.7. ОПШТЕСТВЕНАТА ЗАДНИНА И ЛИКОВИТЕ ВО ИСТОРИСКИОТ РОМАН

Едно дело за да се прифати како историски роман не е доволно во својата содржина како главно обележје да ја има историјата. Како што вели Алфред Доблин (Alfred Döblin), историскиот роман пред сè е роман, а не историја. За да се нарекува историски роман едно дело, треба да содржи некои карактеристики на историски роман.³³⁶ Тургут Гогебакан (Turgut Gögebakan) во врска со историскиот роман, во своето дело вели дека „е роман кој раскажува еден историски период или настан, како да е вистински, но во уметничка форма“.³³⁷ Истотака го додава следново „авторот на историскиот роман ќе го проследува историскиот настан, почнувајќи од одредено ниво на совест и ќе го има во предвид факторот дека делото носи карактеристики на роман.“³³⁸ Гогебакан во своето дело тврди дека историската совест е еден од неопходните карактеристики на историскиот роман.³³⁹ Пред сè авторот треба да го дискутира историскиот проблем и во литературен контекст.³⁴⁰

³³⁵ Aslan, İlker; (2014): стр. 8.

³³⁶ Aslan, Bahtiyar; *Ateş Denizi'ni Tarihî Bir Roman Olarak Okumanın İmkânları*; nr. 91, Kış 2002, s. 147. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul, 7-9 ноември 2013; стр. 147.

³³⁷ Gögebakan, Turgut; (2004): стр. 15.

³³⁸ Ibid. стр. 15.

³³⁹ Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 148.

³⁴⁰ Gögebakan, Turgut; (2004): стр. 15.

Авторот во своето дело честопати се ориентира на настани и периоди кои носат карактеристики на криза. Гогебакан пренесува дека овие карактеристики понекогаш не се доволни за да се нарече дека тој роман е историски.³⁴¹

На пример романот *Ateş Denizi (Морето на пламенот)*³⁴² од Бешир Ајвазоглу (Beşir Ayvazoğlu) содржи неколку историски настани во едно. Секако, дека овој роман е историски, не дека содржи повеќе историски настани, туку поради формата на самата содржина. Првата приказна е една рамка, приказна околу пишувањето на самиот роман.³⁴³ Првиот дел е *Öndeyiş (Предговор)* каде што авторот зборува за авантурата при пишувањето на романот. Бешир Ајвазоглу, пренесува дека за да го напише романот се подготвувал подолго време.³⁴⁴ Се знае дека романот бил објавен по 6-годишна работа. Авторот дури на втората страница го пренесува следново:

Cemil Bey hakkında vefatının doksanıncı yılı dolayısıyla bir makale yazmış, mezarı kayıpsa da, nereye defnedildiği bilindiğine göre, hiç olmazsa onu hatırlatan, görenlerin bir Fatiha okumadan geçmeyecekleri sembolik bir mezar taşı dikilmesi gerektiğinden söz etmiştim.

*Поради деведесеттата годишнина од смртта на Џемил-бег, напишал еден есеј, иако не се знае кај му е гробот, спомнав ако се знае каде е погребан, барем да има симболична надгробна плоча, луѓето кои поминуваат од таму, да се сетат и да читаат молитва, сурата Фатиха (од Коранот).*³⁴⁵

Авторот спомнува за некој што пишува роман, биографија, исто така чита што тој пишува. Затоа треба да се каже дека станува збор за метафикција. Една од причините која романот го прави постмодернистички е токму ова. Во историскиот роман ликовите се многу важни. Авторот како и во другите негови дела, треба да размисли и да работи на изборот на лицата кои ќе бидат од реалниот живот, а кои не, и кој ќе биде главниот лик. Walter Scott

³⁴¹ Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 148.

³⁴² Ayvazoğlu, Beşir; *Ateş Denizi*; Kapı Yayınları; 2013.

³⁴³ Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 148.

³⁴⁴ Ibid. стр. 148.

³⁴⁵ Beşir Ayvazoğlu; (2013): стр. 2.

(Валтер Скот) бил првиот романиер кој успеал во историската реалност да вметне фиктивна приказна.³⁴⁶

Гогебакан, тврди дека Скот нуди две варијанти во врска со тоа како се користи фикцијата кај историските романи. Една од овие варијанти е типот на роман наречен Ваверли (Waverley) издаден во 1814 година. Скот, тука вметнува фикција во еден историски настан. Втората варијанта на роман е кога врз познат, вистинит историски настан се вметнуваат фиктивни фигури и настани околу фигурата. Овој тип се викал Иванхо (Ivanhoe) издаден во 1809 година.³⁴⁷ Во оваа точка излегува една очигледна разлика меѓу историски роман и постмодернистичкиот роман/историографската метафикција.

Историскиот текст ликовите ги зема од реалниот живот, но можат да бидат и фиктивни ликови. Според Јакуп Челик (Yakup Çelik), секој тип на човек може да биде тема на историски роман, но во историските текстови секогаш се наоѓаат важни ликови.³⁴⁸ Кратко кажано нема историски текст за мали луѓе или малите луѓе не се вметнуваат во историскиот текст. Историскиот текст е фокусиран повеќе на настани, затоа може да се каже дека ги игнорира „обичните“ луѓе. Додека постмодернистичкиот роман ги користи настаните и се фокусира на обичните луѓе.³⁴⁹

Ајвазоглу во својот роман иако ги вметнал историските ликови, сепак, главниот лик е обичен човек т.е. фиктивен лик. Настаните се оформуваат околу него. Од друга страна, тоа што треба да направи авторот е да ги одреди настаните што ќе се случуваат со свеста на главниот лик.³⁵⁰

Во вториот дел го гледаме главниот лик Галип Тахируглу кој очигледно има врска со диванскиот турски поет Шејх Галип, но исто така е и фиктивен лик.³⁵¹ Авторот ги отвора тетратките на Галип Тахируглу и ги претставува во форма на роман. Читателот, веќе гледа преку очите на Галип Тахируглу и го чита тоа што тој го чита. Но кога ќе се почне со читање на мемоарите на Лејла Хикмет, нараторот на книгата се менува.³⁵²

³⁴⁶ Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 149-150.

³⁴⁷ Göğebakan, Turgut; (2004): стр. 24.

³⁴⁸ Çelik, Yakup; *Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki Tarihi Romanda Kişiler*. Bilig, Ankara 2002 S.22, стр.61.

³⁴⁹ Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 150.

³⁵⁰ Çelik, Yakup, (2002): стр. 61.

³⁵¹ Beşir Ayvazoglu; (2013): стр. 135.

³⁵² Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 150.

Во постмодернистичките романи изборот на „обичните“ луѓе како главни ликови, овозможува полесно да се изразат општествените услови. Кога ликовите се обични луѓе тоа ја зголемува можностите на фикцијата.³⁵³ Јакуп Челик, тврди дека обичниот човек ќе овозможи активностите да се поистоветат со ликот кој не потекнува од историјата и дека ќе овозможи да се претстави човековата димензија на работата.³⁵⁴

Тургут Гогебакан давајќи ги како пример романите на Валтер Скот, вели дека „во романите на Валтер Скот, читателот има прилика да ги следи и социо-економските услови во заднина и романите кои се формираат во овие услови. Скот на овој начин го вади фактот, односно историскиот материјал, да остане историски материјал, и притоа го прави романот суверен.“³⁵⁵ Во точката до која се доаѓа, важно е да се почувствува социоекономската и социокултуролошката атмосфера на тој период, преку фиктивни ликови. Како што може да се забележи и Бешир Ајвазоглу во својот роман го зазема истиот став.³⁵⁶

2.8. ВРСКАТА МЕЃУ РОМАНОТ И ВИСТИНАТА

Кога се отвораат дискусии во историските романи тогаш станува збор за историската реалност или за точката во која се обвинуваат членовите на династијата или императорите. Дилемата произлегува од фактот кога читателот веќе ја знае историјата и чита роман во кој се раскажува познатата содржина, но со изменети податоци. Оваа дилема може да се менува според гледната точка во историјата. Проблемот се зголемува, кога некои читатели, читаат дека историјата што веќе ја знаат се фалсификува. Особено кога некои врвни ликови или херои се омаложуваат и клеветат, тогаш се отвораат големи дебати. Секако, дека причините можат да бидат различни и има разлика меѓу историската реалност и фиктивниот свет во литературата. Романот е фиктивна уметност и не е точно да се бара директна реалност меѓу историјата и фиктивниот свет. Историчарот првин го прегледува документот, потоа го трансформира во текст и на крај го интерпретира.

Најдобро е во текот на читањето да се потруди читателот да разбере која е димензијата на врската меѓу романот и реалноста. Романот е литературна област во која

³⁵³ Ibid. стр. 150.

³⁵⁴ Çelik, Yakup; (2002): стр. 53.

³⁵⁵ Gögebakan, Turgut; (2004): стр. 25.

³⁵⁶ Aslan, Bahtiyar; (2013): стр. 151.

треба да се мешаат мислењата, фикцијата, имагинарниот свет и чувството. Покрај тоа што е искусено треба да се пишува и тоа што евентуално може да биде искусено. Тоа што ги разликува романот и делата како расказот, бајката, епопејата, хрониката и *mesnevî* (*mesnevi*, *mathnawî*, *masnavî*) од другите дела како што се истражувањата, биографијата, мемоарите и *seyahatname* (патописни книги) е тоа што првиот дел секогаш е фиктивен.³⁵⁷

Од романот не се очекува да го пренесе директно тоа што се случило, но да ја изведе универзалната карактеристика на литературата и уметноста за да биде во форма на роман.³⁵⁸ „Различни се животните вистини во романот“.³⁵⁹ Овие разлики не се лаги, измислици, лажно претставување, туку за да му даде карактеристика на роман е различна контрибуцијата на авторот. За ова може да се даде примерот дека историското дело се реставрира.³⁶⁰ Ако се реставрира во согласност на оригиналот, ова историско дело не ја губи историската карактеристика. Постмодернистичките романи треба да се проценуваат како овој пример, односно треба да се пристапи на делото како на една целина. Не може да се каже дека секој дел од романот треба да ги носи историските факти.³⁶¹

Еден читател треба да знае дека романот што го чита е една комплицирана книга што се наоѓа меѓу реалноста и фикцијата. Читателот не треба да очекува дека чита историја, туку треба да е свесен дека чита еден постмодернистички роман. Секако, дека може да очекува постмодернистичкиот роман да биде напишан во хармонија со историјата, да се интерпретира на тој начин и да биде фиктивен, соодветно со историските информации.

2.9. ФАКТОРОТ НА АВТОРОТ ВО ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИТЕ РОМАНИ

Колку што е важен настанот за еден роман толку се важни и мислењето, чувствата, фиктивниот и имагинарниот свет и фикцијата. На пример, двајца автори нема да имаат исти

³⁵⁷ Şerif Aktaş; *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., Ankara 1991: стр. 11 и 14.

³⁵⁸ Koçak, Murat; *Tarih Romanda Tekerrür Eder mi*; nr. 91, Kış 2002, s. 147. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul, 7-9 ноември 2013: стр. 62.

³⁵⁹ Selçuk Çıkla, *Romanda Kurmaca ve Gerçeklik*; Hece Dergisi, Sayı 65, 66, 67, Ankara Mayıs, Haziran, Temmuz 2002.

³⁶⁰ R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 1983: стр. 291.

³⁶¹ Koçak, Murat; (2013): стр. 62.

или слични пристапи за 1453 година (освојувањето на Истанбул), ако едниот е Турчин со исламско потекло, а другиот христијанин со потекло од Западот.

Според авторот кој е Турчин со исламско потекло, крајот на војната ќе биде победа. Направени се големи напори, напишани се епови, но според христијанскиот автор, тоа ќе биде големо разочарување. Според нив, искусени се големи несреќи и Истанбул е освоен.³⁶²

Треба да се каже дека „романот не е ист со секојдневниот живот“.³⁶³

Милан Кундера вели дека „романот ја истражува егзистенцијата, а не реалноста, односно фактот. Егзистенцијата не е тоа што се случило. Човекот е зона на своите прилики. Човекот е сето тоа што може да постигне“.³⁶⁴

Авторот на романот, треба да ги усоврши празнините и непознатите нешта, благодарение на својата имагинарна фикција и чувствата.³⁶⁵ „Во најблескавиот период на постмодернизмот, приказните од овој стил се нарекуваат 'големи наративи' и нема друго решение освен да ги деградира врските меѓу настаните од минатото, но критиките кои се направени за историските наративи од овој стил не резултирале со добри резултати“.³⁶⁶

3. ЗАПАДОТ И ИСТОКОТ НИЗ ИСТОРИЈАТА, ИСТОРИОГРАФИЈАТА И ФИКЦИЈАТА И ВО ДЕЛАТА НА УМБЕРТО ЕКО И ИСКЕНДЕР ПАЛА: КОМПАРАЦИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

3.1. ПОСТМОДЕРНИЗМОТ И ГЛЕДНА ТОЧКА НА ЗАПАДОТ ВО ПОСТАПКИТЕ НА НАРАЦИЈА ВО ДЕЛАТА НА УМБЕРТО ЕКО

ИМЕТО НА РОЗАТА / IL NOME DELLA ROSA И ФУКООВОТО НИШАЛО/ IL PENDOLO DI FOUCAULT

Италијанскиот автор и литературен критичар, Умберто Еко е роден на 5 јануари 1932 година во малиот град Алесандрија во Италија, а починал на 19 февруари 2016 година во

³⁶² Ibid. стр. 62.

³⁶³ Rasim Özdenören, *Edebiyat ve Hayat*, Zambak Yayınları, İzmir 2012: стр. 29.

³⁶⁴ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (çev. İsmail Yerguz), Afa Yayınları, İstanbul 1987: стр. 53.

³⁶⁵ Koçak, Murat; (2013): стр. 64.

³⁶⁶ Felski, Rita; *Eleştirinin Sırları*; Dergâh Yayınları; İstanbul 2018: стр. 243.

Милано. Не само што бил италијански литературен критичар и автор, туку исто така бил и семиотичар.

Неговиот најпознат роман е *Името на розата*, кој бил објавен во 1980 година. Откако докторирал на Универзитетот во Торино во 1954 година, работел како културолошки уредник на италијанското радио и телевизија, а истотака предавал на истиот универзитет од 1956 до 1964 година. Потоа предавал и на универзитетите во Фиренца и во Милано, а во 1971 година добива професорска титула на Универзитетот во Болоња.³⁶⁷

Италијанскиот писател од 1971 година, па натаму работел како професор на Универзитетот во Болоња.³⁶⁸ Неговите први студии и истражувања биле од областа на естетиката, а неговата прва работа била *Opera Aperta (Отворено Дело)* (1962; ревиз. изд. 1972, 1976; *The Open Work*), која била предложена во модерната музика, во поезијата и во литературата на контролираните различности, во кои како претставници се вбројуваат Франц Кафка и Џејмс Џојс (James Joyce), каде што дадената порака во основа е двосмислена и ја повикува јавноста поактивно да се придружи во интерпретираниот и креативниот процес. Од тоа дело тој оди понатаму и истражува за комуникацијата и семиотиката во опсегот на книгите (volume) *A Theory of Semiotics* (1976) и *Semiotics and the Philosophy of Language (Теорија на семиотиката и филозофијата на јазикот)* (1984), двете книги биле напишани на англиски јазик. Тој истотака има издадено еден практичен прирачник *Come si fa una tesi di laurea* (1977); *How to Write a Thesis-Како да се пишува теза*) како да се пишува научен есеј и како да се истражува.

Многу од неговите богати уметнички дела на италијански јазик, се од областа на критиката, историјата, комуникацијата, вклучувајќи го *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea - Потрага по совршен јазик - The Search for the Perfect Language* (1993) и *Kant e l'ornitorinco - Кант и платинусот - Kant and the Platypus* (1997). Еко бил уредник на илустрираните книги (volume) *Storia della bellezza - Историја на убавината - History of Beauty* (2004) and *Storia della bruttezza - Историја на грдоста - On Ugliness* (2007), а напишал и друга илустрирана книга со наслов *Vertigine della lista - Бесконечноста на листовите - The Infinity of Lists* (2009), која била производ во спој со една изложба организирана во Музејот Лувр (Louvre Museum) во Париз, во која тој истражувал за

³⁶⁷ Е-форма на меѓународната енциклопедија Britannica; <https://www.britannica.com/biography/Umberto-Eco>.

³⁶⁸ Eco, Umberto; *Gülün Adı*; Can Yayınları; İstanbul 2016.

западната страст. *Costruire il nemico e altri scritti occasionali* – Измислување на непријателот и други привремени списи - *Inventing the Enemy, and Other Occasional Writings* (2011) избрани делови отпрвин прикажани како предавање со широк број на теми од фашистичките реакции на Joyce's *Ulysses* (1922) сè до заклучоците на Викиликс (WikiLeaks).

Името на розата е приказна за мистериозните убиства кои се случуваат во 14 век, во еден италијански манастир, но во суштина се бара вистината од перспектива на теологијата, филозофијата, науката и историјата и потоа станува меѓународен бестселер.

Режисер на филмската верзија (1986) од овој роман е Жан-Жак Ано (Jean-Jacques Annaud). Еко продолжил да ги истражува врските меѓу вистината и илузијата во неговиот втор роман *Il pendolo di Foucault* (1988; *Foucault's Pendulum*) – Фукоовото Нишало.

Во романот *L'isola del giorno prima* – Островот на претходниот ден - *The Island of the Day Before* (1995) ги користи фиктивните епистоларни делови и неговата нарација за да го следи патот на италијанскиот истражувач, кој тргнува да го истражува значењето на мерењето на географската должина.

Во романот *La misteriosa fiamma della regina Loana* – Мистериозниот пламен на кралицата Лоана; *The Mysterious Flame of Queen Loana* (2004) тој го следи напорот на книжарот за да си го реорганизира животот, по губење на меморијата, по доживеана состојба на кома, низ разгледување на литературата и списанија од неговата младост.

Во романот *Il cimitero di Praga* – Прашките гробишта - *The Prague Cemetery* (2010) тој го измислува создавањето на протоколот на ционистите, измамнички документ за планот на доминацијата на Евреите.

Во романот *Numero Zero* – Нулти број (2015) се раскажува за еден новинар кој бил вработен во мистериозно пропагандно издание на еден италијански весник. *Pape Satàn aleppe* е колекција на колумни напишани од страна на Умберто Еко за едно италијанско списание и биле објавени во 2016 година, неговиот наслов е земен од мистичниот ред на Божествената комедија на Данте Алигиери.³⁶⁹ Од 1986 година, па наваму неговите дела се преведени во Турција.³⁷⁰ Романот *Името на розата* има 20 изданија на турски јазик.³⁷¹

³⁶⁹ Е-Форма на меѓународната енциклопедија Britannica; <https://www.Britannica.Com/Biography/Umberto-Eco>.

³⁷⁰ Güzel, Ekrem; *Umberto Eco'nun Gülün Adı Romanı İle Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi*; Turkish Studies – International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/2 Spring 2012 Ankara: стр.585.

³⁷¹ Umberto Eco; *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 20. Basım, İstanbul 2010.

Умберто Еко е академик, покрај литературните дела има објавено и истражувачки дела. За толку познат автор во Турција, чии дела претрпеле многу изданија, има многу малку истражувања со кои се следи неговото влијание врз турскиот роман. Тие истражувања што веќе се спроведени се лимитирани. И тие што ги има содржат малку информации и коментари. Секако, дека се очекува големо влијание од еден странски писател во Турција кој постигнал повеќе од 20 изданија на своите романи.³⁷²

Денес секој кој е информиран за сфаќањето околу интерпретирањето, т.е. сфаќањето за „*lettore modello*“ го вели следново: „текстот е машина со цел да го произведе примерниот читател“.³⁷³

Неговите дела интензивно ги рефлектираат карактеристиките на посмодерниот текст, а тие се фикцијата – метафикцијата – интертекстуалноста.³⁷⁴ Вистината на постмодернизмот е тоа што не ја прифаќа ни метафизиката ни физиката како препорака, односно не се осврнува на овие науки, туку го прифаќа фиктивниот, виртуелниот свет и претставува хиперреализам.

3.1.1. ПОСТМОДЕРНИЗМОТ И ГЛЕДНАТА ТОЧКА НА ИСТОКОТ ВО ДЕЛАТА НА ТУРСКИОТ ПИСАТЕЛ ИСКЕНДЕР ПАЛА

Искендер Пала е роден во Ушак, Турција во 1958 година. Завршил средно образование во гимназијата во Кутаџа, Турција во 1975 година и дипломирал на Универзитетот Истанбул на факултетот за книжевност во 1979 година. На истиот универзитет докторирал на темата „Ашки, животот и книжевната личност и неговиот диван“. Ментор му бил проф. д-р Али Алпарслан во 1983 година. Во 1993 година станал доцент, а во 1998 година станал професор. Помеѓу 1979 и 1982 година бил службеник во Семинарската библиотека по туркологија на Универзитетот Истанбул.

³⁷² Güzel, Ekrem; (2012): стр. 585.

³⁷³ Eco, Umberto; *Yorum ve Aşırı Yorum* (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları; İstanbul 2003: стр. 74.

³⁷⁴ Şahin Yılmaz, Zennube; *Umberto Eco'nun Gülün Adi Romanında Anlatıcı ve Kurmaca Dünya the Narrator and Fictional World in the Novel Name of the Rose by Umberto Eco*; Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research Cilt: 11 Sayı: 55 Şubat 2018 Volume: 11 Issue: 55 February 2018: стр.195.

Помеѓу 1982 и 1984 година бил подофицер, од 1984 до 1986 година бил полковник, а од 1987 до 1994 година бил војник во активна служба со различни војнички чинови при Министерството за воената морнарица на Република Турција.

Од 1986 до 1987 година бил професор со скратено работно време на Универзитетот Богазичи во Истанбул, од 1996 до 1997 година бил професор со полно работно време на Универзитетот Мимар Синан за убави уметности во Истанбул и од 1997 до 2017 година бил професор со полно работно време во Универзитетот Култур во Истанбул³⁷⁵. Еден период предавал на Универзитетот Ушак³⁷⁶. Во 2011 година бил во управниот одбор на Високата институција за култура, јазик и историја на Република Турција „Ататурк“, и бил член во научниот совет на литературната енциклопедија на турскиот свет, член на сојузот на писатели на Националниот институт за турски јазик во Република Турција.

Почнувајќи од 8 октомври 2018 година тој е член на управниот одбор на културолошките и уметничките политики на претседателството на Република Турција и сè уште продолжува со службата на оваа функција.

Ги добил следниве признанија, плакети и награди: во 1989 година признание од Сојузот на писатели на Република Турција за енциклопедискиот речник во врска со диванската поезија, со истиот речник во 1990 година добил плакета од Високата институција за култура, јазик и историја на Република Турција „Ататурк“, во 1996 година му била доделена наградата од Сојузот на писателите на Република Турција за делото „Од јазикот на поетите“, потоа во 2001 година бил награден со признание на Народен херој на Ушак од страна на сојузот на локалните телевизиски канали, во 2001 година ја добил наградата за Научник на годината од страна на „Ајдинлар Оцаги“ – филијала Кајсери, Турција, во 2002 година бил награден со почесен медал од страна на American Biographical Institute, во 2003 година бил награден со наградата за автор кој најдобро го користи турскиот јазик од страна на Турскиот јазичен институт и гувернерство на град Караман, Турција и во 2013 година му била доделена големата награда за култура и уметност од страна на претседателството на Република Турција.³⁷⁷

³⁷⁵ <https://www.iku.edu.tr/>

³⁷⁶ <https://www.usak.edu.tr/>

³⁷⁷ İslam Ansiklopedisi (Исламска Енциклопедија); Türk Diyanet Vakfı (Национална фондација за религија на Република Турција); islamansiklopedisi.org.tr (<https://islamansiklopedisi.org.tr/muellif/iskender-pala>).

Тој е фокусиран врз делата поврзани со старата турска книжевност и особено со диванската литература.

Неговите дела се:

Истражувања/Есен:

- *Aşkî ve Divanı 'ndan Örnekler* (Анкара; 1988) – *Ашки и примероци од неговиот диван*;
- *Hayriye - Şair Nabi* (1989) – *Хајрије – Поетот Наби*;
- *Natık Kemal'in Tarihi Biyografileri* (1989) – *Историските биографии на Намик Кемал*;
- *Divan Edebiyatı* (1992) – *Диванска литература*;
- *99 Soruda Türkçe Kültürü* (1994) – *Културата на турскиот јазик во 99 прашања*;
- *Türk Düğmeciliği ve Bahriye Düğmeleri* (1995) – *Турското производство на копчиња на морнарите*;
- *Gâlib vardır Şeyh Galib 'den İçeri / Şeyh Galib Kitabı* (1995) – *Има еден Галиб внатре во душата на Галиб / Книга за шеик Галиб*;
- *Şi'ri Kadim – Divan Edebiyatı Şiir Şerhleri* (1997) – *Шири Кадим – Парафразирања од диванската книжевност*;
- *Klasik Şiirde İstanbul'dan Hayat Sahneleri* (1997) – *Сцени од самиот Истанбулски живот во класичната поезија*;
- *Şiirler Şairler ve Meclisler* (1997) – *Поезии, поети и меџлиси*;
- *Aşkname* (1997) – *Ашкнаме (Книга за љубовта)*;
- *Kudemanın Kırk Atlısı – Edebi Biyografiler* (1998) – *Четириесетте коњаници на Кудеман – Литературни биографии*;
- *Bâkî* (1998) – *Баки*;
- *Leyla ile Mecnun* (1998) – *Лејла и Меџнун* (турската верзија на приказната Ромео и Јулија која е напишана на неколку јазици. Напишана е и објавена пред приказната на Ромео и Јулија од Шекспир);
- *Necatî* (1998) – *Неџати*;
- *Yunus Emre* (1999) – *Јунус Емре*;

- *Âh Mine'l Aşk* (1999) – *Ах Минел Ашк* (Превод од отоманско-турски јазик: Воздишка/тагување по љубовта);
- *Kırklar Meclisi – Edebi Biyografiler* (2000) – *Меџлисот на четириесет* (Нокта пред вознесението на небото на профетот Мухамед. Господ го повикува Мухамед на небото, т.е. одржаниот состанок пред мирац – литературни биографии);
- *Âyine* (2000) – *Ајине* (буквалниот превод е огледало. Во исламскиот мистицизам огледало е светот, т.е. светот е рефлексивна на Алах(Бог));
- *İki Dirhem Bir Çekirdek* (2000) – *Два дирхема едно семе*;
- *Fatih Sultan Mehmet* (2002) – *Фатих султан Мехмет*;
- *Tavan Arası* (2002) – *Меѓу таванот* (соба на таванот);
- *Görgü* (2002) – *Поведение*;
- *Akademik Divan Şiiri Araştırmaları* (2003) – *Поетско истражување за академско-диванска поезија*;
- *Düşte Kalan* (2004) – *Тоа што останува во сонитата*;
- *Su Kasidesi* (2005) – *Касида за водата*;
- *Kitab-ı Aşk* (2005) – *Книга за љубов*;
- *Kırkinci Kapı* (2005) – *Четириесетата врата*;
- *Kadılar Kitabı* (2006) – *Книга за кадиите*;
- *... ve Gazel Yeniden* (2006) – *...и повторно Газел (лирика)*;
- *Kırk Ambar* (2007) – *Четириесет амбари*;
- *Mevlit* (2009) – *Мевлуд* (религиозна церемонија за раѓањето на профетот Мухамед. Поезија за оваа религиозна церемонија);
- *Sözün Özünden Dünden Bugüne Atasözleri* (2010) – *Поговорки од минатото до денес од суштината на зборот*;
- *Mir'at Tarihi* (2010) – *Историја на миратот (мирац)*;
- *Boğaziçi'ndeki Mücevher Dolmabahçe* (2011) – *Богатството Долмабахче на Босфорот*.

Речници/Антологии/Колекции:

- *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü I-II* (1989)– *Енциклопедскиот речник во врска со диванската поезија*;

- *Edebiyat Şaka ve Nükteleri* (1993) – Литературни шеги и смеа;
- *Divan Edebiyatında Müstesna Güzeller* (1995) – Посебните убавици на диванската литература;
- *Kronolojik Divan Şiiri Antolojisi – Divanü’l Devâvin* (1995) – Хронолошка антологија за диванската поезија – Дивануд Девавин;
- *Şairlerin Dilinden* (1996) – Од јазикот на поетите;
- *Aşina Güzeller* (1998) – Добро познати убавици;
- *Âyine* (2000) – Ајине;
- *Kahve Molası* (2002) – Пауза за кафе;
- *Gül Şiirleri* (2002) – Поезии за розата;
- *Perişan Gazeller* (2002) –газели-лирики за бедност;
- *Efsane Güzeller* (2002) – Легендарни убавици;
- *Divane Güzeller* (2004) – Налудничави убавици;
- *Kırk Güzeller Çeşmesi* (2004) – Чешма на четириесетте убавици;
- *Şahane Gazeller (Antolojiler)* (2004-2010) – Неверојатни газели-лирики;
- *Dört Güzeller* (2008) – Четирите убавици;
- *Güldeste* (2010) – Антологија/зборник;
- *Hoş Sada* (2013) – Мелодично.

Монографии:

- *Mevlana* (2010) – (Мевлана Џелаледин) Руми;
- *Muhteşem Şair Muhibbi* (2011) – Љубител на прекрасен поет.

Поедноставни текстови:

- *Hilye-yi Saadet (Hakani Mehmet Bey'den)* (1991) – Карактеристики кои ја опишуваат среќата (од Хакани Мехмет-бег);
- *Osmanlı Deniz Savaşları (Muhârebât-ı Bahriyye-i Osmanîyye, Süleyman Nutkî'den)* (1993) – Отоманските морски војни од Сулејман Нутки;
- *Turgut Reis (Ali Rıza Seyfioglu'ndan)* (1994) – Тургут реис од Али Риза Сејфиоглу;
- *Bahriyemiz Tarihinden Flasalar (Savfet Bey'den)* (1994) – Приказни од историјата на морнарицата(од г-дин Сафет);

- *Osmanlı Bahriyesinin Mazisi (Hüsni Tengüz'den, resimli albümü)* (1995) – *Минатомо на отоманската морнарица; (од Хусну Тенгуз – сликовит албум)*
- *Gazâvâtı Hayrettin Paşa (kom., elyazmadan)* (1995) – *Воинот Хајретин-паша*

Романи:

- *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* (2003) – *Смртта во Вавилон, љубов во Истанбул;*
- *Katre-i Matem* (2010) – *Лалето на Истанбул;*
- *Şah ve Sultan* (2010) – *Шахот и султанот;*
- *Od: Bir Yunus Romanı* (2011) – *Оган: Еден роман за Јунус (турски поет Јунус Емре);*
- *Efsane: Bir Barbaros Romanı* (2013) – *Барбароса (турскиот морнар Барбароса);*
- *Mihmandar: Bir Eyüp Sultan Romanı* (2015) – *Воин: Еден роман за Ејуп султан;*
- *Bülbülün Kırk Şarkısı: Peygamber Efendimizin Hayat Hikayesi* (2015) – *Четириесетте песни на славејчето. Животната приказна на профетот Мухамед;*
- *Mesela* (2016) – *На пример;*
- *Karun ve Anarşist* (2017) – *Карун³⁷⁸ и анархистот.*
- *Abum Rabum* – *Абум Рабум* (2017)
- *İtiraf* – *Исповед* (2019)

Мемоари:

- *İki Darbe Arasında* (2010) – *Помеѓу два пуча (coup)*.³⁷⁹*

Искендер Пала е критикуван во турската лиература и е претставен како втор пример на Орхан Памук, бидејќи откако станал популарен се мисли дека и тој се трудел да биде допадлив, да „кокетира“, да го задоволи западниот свет со своите интерпретации во своите постмодерни романи напишани со методологија на нов историцизам, користејќи ја особено интертекстуалноста делумно или целосно како постмодернички елемент. Тој во своите

³⁷⁸ <https://www.britannica.com/biography/Croesus>

³⁷⁹ *Податоците се земени од (İhsan Işık; Yazarlar Sözlüğü (Речник за писатели; 1990-1998/Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi (Енциклопедија за писатели); 2001-2004/Encyclopedia of Turkish authors; 2005/ Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi (Илустрирана и текстовно-примерна енциклопедија за писатели и културолошки личности во Турција); 2006,2007/Encyclopedia of Turkey's Famous People (2013)/Seyyid N. Erkal-İskender Pala: Bizim Olanı Bilmeden Biz Olamayız-Merdiven Sanat, 1998/TBE Ansiklopedisi, 2001.

романи користи ориенталистичка и популистичка склоност. Со ориентализмот тој се труди да го зголеми популизмот во своите романи, т.е. тоа значи дека во својата историја донесува едно западно интерпретирање кое во литературните теории се нарекува „Westernisation“, т.е. усвојување на културата на Западот.

Орхан Памук во својот роман *Се викам Црвено* (*Benim Adım Kırmızı*), баклавата ја претставува како обично слатко, со тоа сака да го уништи тоа што е отоманско и нè тера да се заборави отоманската историја, т.е. сака да му каже на западниот свет; Тоа што го знаете за Истокот е вистина, јас како личност која потекнува од оваа историја и култура, како личност која ги знае клучните точки на калиграфијата, суфизмот, конфликтот меѓу Истокот и Западот, го потврдувам тоа што го знаете – рекол, професорот Сара Момент Атис, американски професор по турска литература за овој труд на Орхан Памук и пред да добие Нобелова награда зборува закокетирање со западниот свет.

Истата склоност ја има и кај Искендер Пала со романот *Katre-i Matem* (*Лалето на Истанбул*). И кај двајцата автори се забележува истиот стил кон отоманската историја. Калиграфијата која претставува една тема за разговор на Западот, во романот на Орхан Памук е причина за убиство, додека лалето и одгледувањето на лалиња е причина за убиство во романот на Искендер Пала.³⁸⁰

Едновременно ја водел програмата „*Şairane*“ (поетски) и програмата „*Divançe*“ (Мал диван) на државниот канал ТРТ. Исто така како што дознаваме од него, преку овие ТВ програми, прво почнал со романите на Пејами Сафа. Првите романи што ги прочитал од него биле 9. *Hariciye Koğuşu* (*Деветто хируршко одделение*) и *Yalnızız* (*Сами сме*). Потоа откако ги прочитал романите од Омер Сејфедин, Рефик Халит Карај, Решат Екрем се запознал со отоманската историја и литература додека престојувал во градовите Ерзурум и Истанбул во текот на првиот циклус на студии.

³⁸⁰ Zekeriya, Başkal; *Yerli Oryantalizm Denemeleri*; Hece'dekiler-Hece Aylık Edebiyat Dergisi (Месечно литературно списание); ISSN 1301-210X; Yıl: 3; Sayı: 153; Eylül 2009; Ankara: стр. 53-54.

3.2. ЗА ИСТОРИЈАТА И ЗА ФИКЦИЈА

**„КОЛКУ УБАВА БЕШЕ ПРЕТСТАВАТА НА ПРИРОДАТА, СЕ УШТЕ НЕДОПРЕНА
ОД ЧЕСТО ИЗВРТЕНАТА МУДРОСТ НА ЧОВЕК!“**

ИМЕТО НА РОЗАТА

„СЕДУМ ДЕНА, СЕДУМ ГРЕВОВИ, СЕДУМ УБИСТВА, ЕДЕН РОМАН.“

Умберто Еко во романот *Името на розата*, ја користи историјата како огледало за да направи коментар на марксистичката перспектива и филозофија на западната култура. За да се спасат мнозинството од студените актуелни политички и општествени проблеми, постмодерните автори, историјата ја користеле како засолниште.

Откако романот *Името на розата* бил преведен на турски јазик и објавен во турската литература започнал трендот на постмодерните романи во турската литература.

Со користење на постапки кои биле активни во делото на Умберто Еко. Без да бидат приклучени важните историски настани и личности во романот, биле напишани фикции во врска со возбудата или убиствата на обичните луѓе, кои притоа биле збогатени со актуелната естетика и актуелните општествени проблеми. На пример романите *Се викам Црвено* од турскиот автор Орхан Памук, *Атласот на магловити континенти* (*Puslu Kitalar Atlası*) и *Амат* (*Amat*) од турскиот постмодернистички автор Ихсан Октај Анар, биле напишани со истата формула на романот *Името на розата*.

Овие романи се поразлични од старите класични историски романи. Иако се напишани врз основа на фактите од историската архива и научно-историското богатство, намерата не е да се произведува текстот според историската точност, туку да се деконструира историјата базирана на документација. На некој начин во последно време расте бројот на книги со историски и со биографски содржини, може и да се подигне свеста за историјата.

Играњето со интелектуалните практични шеги од страна на историјата на Еко е дискутирана како интелектуална игра, а играта е дел од неговиот хумористичен репертоар. Фикцијата на Еко била погрешно сфатена, а неговата комедија била игнорирана. Оттука, *Името на розата* се чита како една историска мистерија со убиства, *Фукоовото нишал* се

чита како лош трилер, а *Островот на претходниот ден* се чита како историски роман. Еко вели дека иронија е тоа како постмодернизмот ја признава историјата.

Минатото мора да биде спомнато за да се чуваат лекциите живи. Спомнувањето на историјата произведува дилема. Во овој роман Еко го исмејува мотивот кој нè носи до историските одлуки донесени од страна на католичката црква. Неизбежно расте бројот на прашања во умовите на неговите читатели за тековната врска меѓу црквата и државата.

Адсон од Мелк, искушеник, е способен да ги разбере политичките струи во религиозната дебата. Еко вели дека ништо не е ново. Тој ги повторува овие идеи, настојувајќи да формира нова генерација. За таа цел, Еко, сметајќи на неговата популарност од првиот роман, со неговиот осврт врз историскиот жанр успева да оствари нов жанр, детективски роман и трилер. И несомнено книгата може да биде адаптирана во филм со многу акција. За жал романот на Еко претворен во филм не ја освојува публиката. Фокусот на Еко е сменет. Романот, *Островот на претходниот ден* е вешт роман, додека *Името на Розата* без неговите шеговити граници, претставува историски роман.

Романот содржи латински изрази како на пример;

omnis mundi sreatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum

Што во превод значи: „секое битие на светот, како слика нам ни се огледува“. Потоа среќаваме книжевни алузии, средновековна историја, теологија и теорија на знаците. Романот повеќе е средновековен роман отколку РОМАН на 20 век. Историската заднина помага да се разјасни заплетот на романот, но исто така разоткрива како историјата се повторува. Секој период го има своето православие и кривоверство, што може да се смени во следниот век.

„СЕКОЈ ФАКТ СТАНУВА ВАЖЕН КОГА Е ПОВРЗАН СО ДРУГ“ – ФУКООВОТО НИШАЛО.

*Додека го планирав Фукоовото нишало, се шетав во коридорите на Conservatoire des Artes et Metiers, сè до вечерните часови дури да се затвори, каде што поминуваат најтемелните настани од романот. За да не ги напишам погрешно имињата на улиците и крстосниците, за да може да ги опишам вечерните прошетки од Conservatoire до Place des Vosges, од таму сè до Ајфеловата кула, се шетав во градот рано наутро од два до три часот со касетофон (tape-sound recorder) за да можам да регистрирам сè што гледам.*³⁸¹

Еко ги разгледувал политичките борби на сила на партизаните. Овие борби ги формирале структурите на романите *Фукоовото нишало* и *Таинствениот пламен на кралицата Лоана*.³⁸² Еко во *Името на розата* зборува за енциклопедиската наука и теологијата со што ги храни своите романи, во *Фукоовото нишало* зборува за таинствените друштва и теории на заговор, а во *Бодолино* зборува за неискреноста.³⁸³

Фукоовото нишало содржи компоненти од филозофија, наука, математика, физика. Во романот се наоѓаат големи нарации со детективска структура. Книгата е втемелена врз „таинственост“ (окултизам), врз кабалата и алхемијата и е опкружена со теории на заговор, ги раскажува плановите и целите на езотеричните заедници и го вклучува системот на вербата. *Фукоовото нишало*, со цитатот од Хераклит „сè тече сè се менува“ покажува дека е дело со филозофски црти и заклучоци. Еко се труди да ги држи во едно филозофските и религиозните мислења, ја користи книгата за гностицизам во II и III век во околината на источното Средноземно Море.³⁸⁴

Целосна склоност кон „окултизмот“ во *Фукоовото нишало*, од контекстот што може да се забележи, се потпира на довербата дека науката на природата може да се прикаже преку таинствени волшебни формулации. Но далеку од рационалноста и научните композиции, окултизмот, учењето на Питагора, учењето на Платон, еврејската кабала,

³⁸¹ Ego, Umberto; (2011): стр. 16.

³⁸² Demir, Sedat; *Göstergebilim*, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları; İstanbul 2009: стр. 84.

³⁸³ Ibid. стр. 134.

³⁸⁴ Ibid. стр. 165-166.

исламскиот мистицизам како истражување на супериорните и таинствените факти, се содржат сите информации кои се скриени од народот.³⁸⁵

Фукоовото нишалo, главно, ја изработува темата за најголемата теорија на заговор, и ги има предвид езотеричните друштва кои се формирале во текот на историјата (темпларите), активностите на политичките студенти од 60-тите и од 70-тите години. Покрај тоа романот застапува и други различни теми како религијата на домородците на Африка и на Бразил, христијанство, гностицизам, окултизам, таинствени друштва, езотерично-политички верувања, митови за вечниот Гроф Сен-Жермен, сатанизам, масонство, езотерични верувања и факти за Евреите и нацистите, факти за *Фукоовото нишалo* и др.³⁸⁶ Науката во романот *Фукоовото нишалo* е претставена низ различни аспекти. Наместо да се спомнува вообичаената наука, се претставуваат алхемијата и кабалата.

Кабалистичките верувања се доктрини кои тврдат дека треба да се организираат одредени церемонии за да се контактираат натприродните суштества. Ова не враќа во историјата на религиите и нѝ приложува одредени мислења околу разликите меѓу христијаните и Евреите – Библијата и Тора. Според Еко промената на христијанството не настанала веднаш. Тие што ја смениле религијата (христијанството) биле личности кои се заинтересирале за кабалистички доктрини. Нивната цел била да формираат теза – антитеза за овој процес.

Фукоовото нишалo заедно со овие и различни информации е одговор на многу прашања кои ги има во нашите умови, но ќе се отвораат и нови прашања. Најголемата причина за ова е тоа што книгата е напишана откако биле прегледани илјадници дела. Одредени делови од оваа книга, се сфаќаат откако ќе се направат различни истражувања.

Ако се прочита површински, нема ништо да се разбере и веднаш ќе ви здодее. Но откако ќе се направи подлабоко истражување, тогаш оваа книга може и да го смени животот. Нејасноста на книгата ја прави да не се сфаќа толку лесно. Бидејќи во романот се спомнуваат различни историски имиња и различни историски настани. Што беше тоа што Хитлер го бараше кај Евреите? Со тоа дава многу различни гледишта, книгата создава забуна кај читателите со информациите што ги дава во романот. Човекот не се менува, не

³⁸⁵ Ibid. стр. 167.

³⁸⁶ Ibid. стр. 168.

успеа да се развие и покрај научниот развој. Најголемата причина е начинот на управување со кој човекот живее.

Ова гигантско дело допира во различни сфери на животот и овозможува да им се обраќате на различни личности од историјата. Тие се личности кои може да ги најдете во книгите напишани во текот на историјата, и овозможуваат да се дознае, истовремено, колку се едноставни, како се создадени, но и зошто имаат милиони следбеници.

ИСТОРИСКИТЕ ЛИКОВИ ПАТРОНА ХАЛИЛ, СУЛТАН АХМЕТ ТРЕТИ, ВЕЗИРОТ ИБРАХИМ-ПАША И СУЛТАН МАХМУД ПРВИ ВО ЕДЕН РОМАН НАКИТЕН СО ЛАЛИЊА, ОСОБЕНО СО ТЕМНОВИОЛЕТОВИ ЛАЛИЊА

Една од најважните карактеристики на новиот историцизам е тоа што класичната историјата се анализира во рамки на фикцијата. Во романите на Искендер Пала како што веќе спомнавме има интерпретација на самата историја, но тој се труди да го задоволи западниот свет преку формирање на емпатија со ликовите и настаните од реалната историја, а со тоа го тера читателот да се распраша за тие факти што ги знае дали се точни или не. Во двата романи од Искендер Пала, кои подетално ќе се анализираат во ова истражување се среќаваат токму овие карактеристики, а тоа се романите *Babil'de Ölümler İstanbul'da Aşk* (*Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*) и *Katre-i Matem* (*Лалето на Истанбул*). Како на пример Патрона Халил кој по потекло е Албанец и служи за Отоманската Империја, покрај лошата репутација во историјата, авторот го ублажува негативното однесување на овој лик и тој ја прави своја интерпретација за овој историски лик.

Според историските извори тој е убиец на невини луѓе, односно тој е бандит. Но во романот се претставува како занаетчија кој бил почитуван од страна на насите занаетчији во Капали чаршија (популарната затворена чаршија) во Истанбул и дека во времето на бунтот познат како Ера на лалиња (Lale Devri) (ерата на лалето во Отоманската Империја) со кој султанот Ахмед (Ахмед Трети) бил симнат од власт и на негово место бил донесен неговиот внук Махмут Први, а везирот Ибрахим-паша бил обесен од страна на бандитската група - бунтовници која го започнала бунтот. Во романот авторот ни пренесува дека Патрона Халил бил добар и наивен човек кој бил измамен од страна на историските ликови.

Со толтата управуваа тројца, кафеџијата мајстор Али, зарзаватчијата Муслу Беше, Албанецот Патрона Халил-ага.³⁸⁷

Халил-ага беше познат по праведноста, што бараше тогаш меѓу оваа банда копилиња? Што бараше тука меѓу овие што повикуваа на востание, кога народот го сакаше, неговиот збор меѓу еснафите во Капали чаршија се почитуваше како мислење на водач? И тоа во најпрвите редови...³⁸⁸

Кога ќе се разгледат фактите од историските извори ќе видиме дека Патрона Халил не предизвикува бунт за турскиот народ туку дејствува за своја корист. Но Искендер Пала во својот роман го претставува како добар и наивен човек бидејќи бил користен од други луѓе. Оваа фикција ја измислува според историските текстови кој ги има прочитано, бидејќи како што Умберто Еко е експерт за средниот век на Западот, така и Искендер Пала е експерт за диванската литература, т.е. засредниот век на Отоманската Империја, а особено е експерт за најпопуларниот период од овој век кој е наречен ерата на лалињата.

Оттука гледаме дека Искендер Пала донесува различна перспектива т.е. интерпретација за читателите во врска со главниот лик што го предизвикува бунтот.

Овие зборови од романот ни пренесуваат дека Патрона Халил е наивен и убеден на некои работи од страна на бандитите:

Кара Шахин забележа дека овој човек со добра душа беше убеден на некои работи од некои луѓе кога ги слушна неговите наивни зборови.³⁸⁹

Се знае дека Искендер Пала лично отишол на тие места кои се споменуваат во романот. Елементите кои се среќаваат во романот од аспект на општеството и на културата, Искендер Пала добро ги познавал. Авторот има добро знаење за историјата на Отоманската Империја, за што дознаваме преку текстовите што ни ги пренесува. Сите овие податоци докажуваат дека Искендер Пала го познава контекстот и атмосферата во своите дела.³⁹⁰

³⁸⁷ Искендер Пала; *Лалето на Истанбул*; Прозарт Медиа. Скопје 2015; стр. 342.

³⁸⁸ Ibid. стр. 346.

³⁸⁹ Ibid. стр. 378.

³⁹⁰ Çavuş, R. (2002). стр. 123.

Едно од најважните правила на новиот историцизам е тоа што историските процеси можат да се интерпретираат и да се менуваат. Така треба да се анализираат историските интерпретации во романите на Искендер Пала. Има сличности меѓу историските романи на Искендер Пала и официјалните историски страници.

Интерпретацијата на Искендер Пала е различна од аспект на анализирањето и на интерпретирањето на историјата. Според него зад историските настани лежат различни факти. Затоа историјата треба да се интерпретира и да се чита од различни гледишта.³⁹¹

Раскажувањето на историјата во турскиот постмодернистички роман е најшироко користена во литература по 1980 година. Новиот историцизам е теорија фокусирана врз врските меѓу постмодерниот роман и историјата и според ова сфаќање од аспект на формите на раскажување и фикцијата, романот нема да се оддалечи од историјата и историјата од романот. Бидејќи и двете дисциплини се формирани од фиктивни целини.

Една од најважните цели е да соработи повторно со историјата и да се испитува нејзината точност, да се интерпретира историјата од денешната перспектива.

Романсиерите кој ги вклучуваат историските ликови и настани од историјата ги користат празнините од историјата и според сфаќањето на постмодернизмот, апсолутноста се заменува со релативноста, објективноста со субјективноста, додека се критикува и испитува реалистичката литературна традиција се формира променлива, контрадикторна и флексибилна текстура на романот.³⁹²

Сите романи на Искендер Пала може да ги пресметаме во рамките на историски романи, но се менува количината на користење на постмодернистичките елементи и методологијата на новиот историцизам во сите романи. Во двата романи од овој автор кои се подетално анализирани во ова истражување содржат најмногу траги од постмодернизмот и новиот историцизам, а тие се *Katre-i Matem* и *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* (*Палето на Истанбул* и *Смрт во Вавилон Љубов во Истанбул*)

Кога велíme *Lâle Devri* (ера на лалињата) кој е посебен за Отоманската Империја, станува збор за период во кој се случуваат настаните во романот *Katre-i Matem* (*Палето на Истанбул*). Периодот на лалиња е мистериозен период во кој човекот кој го врши бунтот

³⁹¹ Kırbaş, Ufuk – Çelik, Yakup; *İskender Pala'nın Romanlarında Yeni Tarihselciliğin İzleri*; Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi; Volume 1, Issue 26;2015: стр. 139.

³⁹² Yalçın-Çelik, S.D. (2005): стр. 18.

познат под името Патрона Халил во историјата е попознат како алкохоличар, насилник и силедија. Во романот се пресликува профилот на социјалниот живот во Истанбул од тој период. Лалето не е само цвеќе во тој период, тоа е стил на живеење особено султаните и неговите везири покажувале интерес кон лалињата и секоја година барале од одгледувачите на лалиња различни бои. Дури и поетот Недим како историски поет од тој период, т.е. од диванската литература зазема прилично значајно место во романот, кој е главен лик на состаноците во сарајот на везирот Ибрахим-паша.

Везирот благодарение на овој поет му наредувал да пишува поезии со кои ќерката на султанот Ахмед Трети, Фатма султан била пофалена, галена и сакана од страна на везирот.

„СЕДУМ ТАЈНИ И ЛЕГЕНДАРНАТА ЛЈУБОВ НА ЛЕЈЛА И МЕЏНУН“

Во споредба со другите романи овој роман опфаќа подолг временски период, односно 450 години. Почнува со периодот кога живеел и творел големиот турски поет Фузули т.е. Мехмет-ефенди од Хиле, кој ја пишува книгата L&M, книгата за Лејла и Меџнун што претставува приказна која може да се спореди со Ромео и Јулија на Шекспир.

*Јас сум робот на мојот господар Фузули и од мојот четиристотини педесеттиот роденден досега постојано чекам со врзана нога на исто место.*³⁹³

Овој роман почнува во периодот на величествениот Султан Сулејман кој преку неговиот офицер и советник Џелалзаде Мустафа се сретнал со поетот Фузули во библиотеката на античката базилика, односно во Академијата на науките во Багдад и во името на Султанот Сулејман побарал од Фузули да ја преработи приказната за Лејла и Меџнун што претставува една од најголемите љубовни приказни на сите времиња, споредлива со љубовните приказни како Ромео и Јулија. Како што забележуваме овој роман започнува во багдадската библиотека во Ирак. Срцето на библиотеките се книгите.

Во романот *Името на розата* од Умберто Еко, срцето е библиотеката на манастирот, а станува збор за манастир од средниот век кој се наоѓа во Мелк, Австрија.

³⁹³ Пала, Искендер; *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*; Прозарт Медиа, Скопје 2017, стр. 448.

*Книгата, опремена со навистина мошне ишури историски податоци, тврдеше дека е веродостојна копија на еден ракопис од XIV век, пронајден своевременно во Мелк од големиот ерудит од XVIII век, кој е особено заслужен за историјата на бенедиктинскиот ред.*³⁹⁴

Додека другиот роман од Умберто Еко што се нарекува *Еко роман*³⁹⁵ исто како и романот на Искендер Пала *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*, претставува еден долг период од 500 години. Постои совпаѓање на епохите. Се спомнува историјата на розикрујанците³⁹⁶, темпларите и окултизмот.

*Замислете, кралот на Кастилија и Арагон, го подари целиот регион на нив. Покрај тоа, во тестаментот, ако умира без да има наследник, го оставаше кралството на нив. Но темпларските кнезови немаа поверение, веднаш почнаа соразмена, добија проклети пари, всушност беше половина дузина тврдина во Шпанија. Кралот на Португалија им подари една шума. Темпларските кнезови кои видоа дека шумата сè уште е под окупација на муслиманите, ја нападнаа шумата.*³⁹⁷

*Да ви кажам. Темпларите каде се појавија. Од каде доаѓа Иг де Пајен(Hugues de Payens)? Во Шампањ во Троја. Во тоа време Шампањ беше предводена од Иг де Пајен. По неколку години, во 1125 година, и тоа во Ерусалим се приклучи на темларите. Потоа се врати во својата татковина.*³⁹⁸

Покрај постарата историја има и делови од поновата историја, т.е. од периодот на Казабон, кој е главниот лик во романот.

³⁹⁴ Еко, Умберто (2006); стр. 5.

³⁹⁵ Еко, Умберто (2011); стр. 15.

³⁹⁶ <https://www.britannica.com/topic/Rosicrucians>

³⁹⁷ Еко, Умберто (2011); стр. 131-132.

³⁹⁸ Ibid. стр. 181.

*Најверојатно требаше да биде некаде кон крајот на месецот април, 1945 година. Германската армија беше поразена, се растурија фашистите. Ревизијата ... буквално премина во рацете на партизаните.*³⁹⁹

Популарниот роман *Лалето на Истанбул* од турскиот автор Искендер Пала, почнува со периодот на Ахмед Трети, 23. султан на Отоманската Империја, а завршува со периодот на Султанот Махмуд Први кој владеел во ерата на лалиња и е 24. султан во отоманската историја.

*Како што го макам моето перо во мастилото сега, само две недели по Септемвриското востание кое беше обележано со тоа што султанот Ахмет III беше лишен од престолот, а зетот Невшехирли Ибрахим-паша лишен од животот – сè уште сум неодлучен дали да пишувам или за настаните на кои бев сведок.*⁴⁰⁰

Методологијата на новиот историцизам, се спротивставува на класичното историско сфаќање. Стивен Гринблат во врска со ова го кажува следново: „Новиот историцизам, како што го сфаќам јас, не го прифаќа тоа дека во историските процеси не се влијае и не се менува, но е склон да пронајде критериуми кои го дефинираат влијанието на личноста и се труди да наоѓа граници.”⁴⁰¹

Еден од најважните принципи на новиот историцизам е тоа што историските процеси можат да се интерпретираат и менуваат затоа романите на Искендер Пала треба да ги проценуваме во овие рамки.

Романите *Лалето на Истанбул* и *Смрт во Вавилон*, *Љубов во Истанбул* се под влијание на постмодернизмот и новиот историцизам, додека пак во другите романи не се забележуваат овие карактеристики.

Во романот *Лалето на Истанбул*, еден од главните настани е бунтот на Патрона Халил. Истиот случај се појавува и во романот *Смрт во Вавилон*, *Љубов во Истанбул*, но во него е опфатен период од 450 години и овој историски факт не се ни забележува, бидејќи

³⁹⁹ Ibid. стр. 837.

⁴⁰⁰ Пала, Искендер (2015); стр. 11

⁴⁰¹ Greenblatt, S.; “*Yeni Tarihçilik*”. Türkçesi: Türkan Mignon, HeceEleştiri Özel Sayısı, Yıl: 6 Sayı: 65/ 66 / 67; Ankara 2002: стр. 744.

во текот на тие години се случуваат многу настани. Додека пак во романот *Лалето на Истанбул* целиот роман се простира меѓу периодот на султанот Ахмет Трети и Махмуд Први. Со бунтот Патрона Халил, султанот Ахмет Трети бил симнат од тронот, а наместо него е поставен неговиот внук Махмуд Први.

Огнот кој со месеци се жареше во кафеаните на бродарите, меѓу јаничарите, во бозацилниците и амамите, во меаните и хашишките текиња, почна да се распламтува, да гори. Денес требаше да биде денот кога ќе се почувствува силината на тој оган. Толпите што го исполнуваа плоштадот Султан Бејазит доаѓаа или беа доведени, собрани од некого од меаните од Саматја, Фенер, Балат, Тахтакале, Баликпазари, Хаској, Кумкапи и Галата.⁴⁰²

Со толпата управуваа тројца: кафеџијата Мајстор Али, зарзаватчијата Муслу Беше и Албанецот Патрона Халил-ага. Тој пред три ноќи ги имаше повикано своите двајца другари покрај коритата во амамот Бејазит и направиле некакви тајни планови, копнеејќи да ја прегрнат веќе убавицата од планината Каф и давајќи збор дека секој од нив ќе собере околу себе триста луѓе, си дадоа доверба еден на друг и најпосле се поделија, договарајќи средба в петок, рано претпладне на плоштадот Бејазит.⁴⁰³

Во романот *Името на розата* од историски аспект се спомнува и католичкиот свет од Ватикан.

Две години подоцна, во Авињон беше избран новиот папа, Жак од Каор, старец 72 години, со име Јован XXII, и да не даде Господ некој друг папа да го усвои тоа толку неомилено име кај праведниците. Во 1322 година Лудвиг Баварски го победи својот соперник Фридрих.⁴⁰⁴

Во романот *Фукоовото нишало* се спомнува и за историјата на Фукоовото нишало.

⁴⁰² Пала, Искендер (2015); стр. 341.

⁴⁰³ Ibid. стр. 342.

⁴⁰⁴ Еко, Умберто (2006); стр. 21.

Се истресов со еден разговор, разговор помеѓу машко дете со очила и за жал со едно девојче без очила: Ова е Фукоово нишалo – рече детето. Првиот експеримент беше изведен во една визба во 1851 година, потоа во опсерваторијата (во Париз), а потоа под куполата на Пантеон; една жица долга 67 метри со едно небеско тело тешка 28 килограми. Од 1855 година, во помала димензија, виси од средната дупка на еден носач.⁴⁰⁵

Потоа се надоврзува на Сефиратот. Се спомнуваат десетте сефирати.

Првин ги испробав десетте сефирати: Кетер, Хохма, Бина, Хесед, Гвура, Тиферет, Нецах, Ход, Јесод, Малкут. Дури и Шекинах гомешав... Не излезе ништо; кој и да било, би било прво нешто што ни доаѓа на ум.⁴⁰⁶

ЗА ФИКЦИЈАТА

Името на розата е еден од најдобрите романи, преку кој може да се дознае повеќе за постмодернистичката форма. Тука се содржани повеќе елементи кои можат да се наведуваат како постмодернички. Некои од нив можат јасно да се забележат, како на пример: фракција, пастиш, колаж, недефинитивен крај, магичен реализам, интертекстуалност, амбивалентност, вклученост на читателот, фрагментација на вистината, минимализам, историска метафикција, постмодернистичко средновековие и др.

Сепак, делото изгледа како мистерија на убиства. Од теолошка, филозофска, научна и историска перспектива прецизно се гледа испитувањето на значењето на *вистината*, а користена е и постмодерната техника двојно кодирање, упатувајќи го текстот на публиката со поинаков начин на перцепција и сфаќање.⁴⁰⁷

Романот *Името на розата* е приказна на интелектуално ниво, ВО која се зборува со јазик на повисоко ниво.⁴⁰⁸ Во овој роман толкувања на процесот на настаните кои доаѓаат

⁴⁰⁵ Eco, Umberto (2011); стр. 26.

⁴⁰⁶ Ibid. стр. 58.

⁴⁰⁷ Kakar, Muhammad Luqman; A review of 'The Name of the Rose' by Umberto Eco's as a Postmodernist Text., Islamabad 2019; стр. 1.

⁴⁰⁸ Eco, Umberto; (2011); стр. 25.

еден по друг, така е со седумте труби на апокалипсата (каде станува збор за јавачи на апокалипсата), друго ограничување е фикцијата на приказната која се дава само во границите на еден конкретен период и некои од ликовите имаат окултни опсесии.⁴⁰⁹

Еко тврди дека изгледот на детективската фикција е прецизна, бидејќи жанрот како една целина, не само во доцнежните пародии на класичните дела, ги размножува прашањата кои се сметаат како дефиниција на „метафизички“ традиции. Криминален роман се состои од претпоставки и откривање на криминалот чекор по чекор, овој процес го задоволува читателот “.⁴¹⁰

Умберто Еко во своето дело *Confessions of a young novelist (Исповеди на млад романсиер)*⁴¹¹, пренесува дека во 1978 година му било предложено да пишува еден креативен роман, т.е. детективски роман кој содржи кратки приказни. Но, Умберто Еко прво им одговорил дека не е заинтересиран да пишува таков роман, но потоа рекол дека ако седне да пишува детективски роман, тој роман би содржел најмалку петстотини страници и дека романот би поминал во еден средновековен манастир. Тој пренесува дека откако завршил состанокот со членовите на издавачката куќа, заминал дома и кога стигнал ги извадил од фиока листовите на кои си вадел забелешки од претходните години. На тој лист биле забележани имињата на монасите.

Умберто Еко имал намера да пишува роман, но ни самиот не бил свесен за тоа. Тој момент сфатил дека би било интересно „да отруе еден монах додека читал една таинствена книга.“ На тој начин романот *Името на розата* го гледа светлото на денот. Умберто Еко пренесува дека во текот на две години го напишал романот, бидејќи во самата фикција навлегува со приказната во текот на средниот век, а естетиката на средниот век, всушност, му била докторскиот труд и затоа не му требало повеќе да истражува на оваа тема. Кога веќе се зафатил со пишување, сфатил дека имал еден куп забелешки, т.е. еден шифоњер со забелешки околу средниот век. Материјалот му бил при рака, а нему му останало само да избере што ќе додаде во тој роман. Пренесува и дека не му се случило истото и за другите романи, односно за другите романи требал да истражува сè повеќе и затоа пишувањето на останатите романи траело повеќе од две години.

⁴⁰⁹ Ibid. 26.

⁴¹⁰ Eco, Umberto; *Reflections on The Name of the Rose*. London: Secker and Warburg; London 1985: стр. 54.

⁴¹¹ Eco, Umberto; (2011): стр. 12.

Почетната точка од каде произлегува романот е поттикот на Умберто Еко да пишува еден роман во врска со „труењето на еден монах“. Секако, дека во вистинска смисла немал намера да отруе еден монах, туку со сето ова да го отвори прашањето за религијата, како на пример зошто монах, а не обичен човек!? Тој бил одушевен од идејата еден монах да биде отруен. А зошто како локација е даден манастирот. Кога имал 16 години посетил еден манастир која се викал Санта Сколастика.⁴¹² Романот е составен од седум дела. Првиот ден е поделен на прв час, трет час, шести час, пред деветтиот час, по деветтиот час, вечер и повечерие.

Во турската верзија на романот се користени малку поразлични временски поделби. Особено се користени временските периоди, т.е. имињата за исламската молитва. Во италијанската верзија временскиот период *mattutino* на македонски е преведен како утрена а на турски е преведен како *geseyarısı* (полноќ) и се однесува на временскиот период меѓу 2.30 и 3 часот по полноќ. Потоа временскиот период *laudi* во турската верзија е преведен како *alacakaranlık* (самрак), во македонската верзија на романот е наречен хвалитни И се однесува на временскиот период меѓу 5 и 6 часот наутро и завршува в зори.

Временскиот период *prima* од италијанската верзија во турската верзија е наречена *tansökmü* (зора/мугри), а во македонската верзија е преведен како првиот час и се однесува на временскиот период околу 7.30 часот, малку пред изгрејсонце. *Terza* од италијанската верзија во турската верзија е наречена *sabah* (утро), а во македонската верзија е преведен како третиот час и го претставува временскиот период околу 9 часот.

Sesta временскиот период од италијанската верзија во романот на турски е преведен како *öğle* (пладне), а на македонски јазик е наречен шестиот часи се однесува на пладне кога монасите во манастирот работеле на поле, а зиме тоа е време за ручек.

Временскиот период *pona* од италијанската верзија на романот на турски е преведен како *ikindi* (икиндија), а на македонски е преведен како деветтиот часи се однесува на временскиот период меѓу 2.30 и 3 часот попладне.

Vespro временскиот период од италијанската верзија на романот на турски е преведен како *günbatımı* (зајдисонце), а на македонски е преведен како вечер и се однесува на временскиот период околу 4.30 пред зајдисонце, времето за вечера пред да се спушти мрак.

⁴¹² Ibid. стр. 19.

Compieta временскиот период од италијанската верзија на романот на турски е преведен како *akşam* (вечер), а на македонски е преведен како повечерие и се однесува на временскиот период околу 6 часот, а околу 7 часот монасите одат на спиење.⁴¹³

Sabah (утро), *öğle* (пладне), *ikindi* (икиндија), *akşam* (вечер) се временските периоди за молитва кај приврзаниците на исламската вероисповед. Најверојатно за да се рефлектира тоа божествено и благословено чувство од романот кај турските читатели од исламската вероисповед се користени овие временски периоди во турскиот превод.

Првиот ден почнува со првиот час. Вилијам од Баскервил и Адсон од Мелк пристигнуваат во манастирот.⁴¹⁴ Првиот монах што зборува со нив е Ремицо од Варадино.⁴¹⁵ Потоа доаѓа опатот Абоне и зборува со нив. Тоа што е интересно во првата глава од романот, која е наречена првиот ден, е еден дел од текстот на латински:

Est sicut civitas sine opibus, castrum sşne numeris, coquina sine suppellectili, mensa sine cibis, hortus sine herbis, pratum sine fleribus, arbor sinefoliis, а во превод значи:

*Манастир без книги е како град без градби, крепост без бројна војска, маѓерница без опрема, трпеза без јадења, градина без билки, ливада без цвеќе, дрво без лисје.*⁴¹⁶

На почетокот на издавањето на овој роман се мислело дека станува збор за метафичкација, бидејќи на почетокот не било спомнато дека, всушност, романот е интертекстуалент текст од Адсоновиот ракопис, кој потекнувал од Мелк. А и манастирот кој се спомнува во романот се наоѓа во Мелк.

Кога станува збор за постмодерна фикција, Брајан Мекхејл во својот труд наречен *Constructing Postmodernism (Конструирање на постмодернизам)*⁴¹⁷, содржи две главни фикции *science-fiction* (научна фикција) и *detective fiction* (детективска фикција), кои користат таканаречени опкружени простори (enclosed spaces) како на пример: палати, магични шуми, градини опкружени со ѕидови и куќи. Исто така и манастирот во Мелк

⁴¹³ Еко, Umberto, *Gülün Adı*; Can Yayınları; 2016: стр. 15 / Еко, Умберто: *Името на Розата*. Табернакул, 2006: стр. 13-14.

⁴¹⁴ Еко, Умберто: *Името на Розата*. Табернакул, 2006: стр. 35.

⁴¹⁵ Ibid. стр. 37.

⁴¹⁶ Ibid. стр. 58.

⁴¹⁷ McHale, Brian; *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge: 1992: стр. 247.

претставува опкружен простор, а најважниот простор од самиот манастир е библиотеката, т.е. лавиринтот како семиотика и самиот фенер кој го носи Вилијам го осветлува лавиринтот, додека заедно со неговиот помошник Адсон, го истражуваат местото кое има збунувачки правци и намерно го крие патот кон еуфоричното сознание на вистината. Всушност, фенерот кој служи како предмет за осветлување на библиотеката, т.е. лавиринтот истотака е симбол за просвета, т.е. стигнување до скриената вистина меѓу зборовите, симболите и знаците.

Романот илустрирано претставува опуштена игра со филозофски расправи, брилијантна историска фикција, возбудлива интерпретација на ликовите и концепциите, заплетканост на содржината која доаѓа заедно со детективската приказна. Библиотеката едни можат да ја претстават како место за стекнување на знаење. Текстовите во романот се ехо на текстови како антички, модерни, современи и на тој начин се создава извонреден пример на метафикција.⁴¹⁸

Според фикцијата, романот *Името на розата* е триделен детективски роман, бидејќи расказот е фокусиран како прво во откривање на злосторството, потоа се распоредуваат членовите на таа заедница, има ликови од романот во кој Вилијам се сомнева кој може да биде злосторникот, а како трето тоа што го прави романот да биде долг и да содржи повеќе од петстотини страници е истрагата и решението на случајот.

Како што пренесува Бран Никол во својот труд *Postmodern Fiction (Постмодерна фикција)*, Умберто Еко е наследник на Хорхе Луис Борхес. Тој вели дека романот *Името на розата*, со обемот (број на страници) се смета како продолжение на традицијата на Борхес, а тоа е „метафизички детектив“. Се зборува за текстови, се спомнуваат други дела и автори, има нејасни и таинствени текстови. Го опишува лавиринтот и како централен дел на романот, но и метафоричниот простор е клуч за читателот и место за детективските истражувања на ликот детектив (Вилијам) за да го разјасни злосторството и да го најде чинителот.

Во овој роман се чувствува влијанието на Борхес. Ликот, т.е. монахот кој е слеп и може да се каже дека живее во срцето на библиотеката, т.е. лавиринтот, е тој кој на

⁴¹⁸ Gregg S. Lloren; *Finding One's Way Through the Labyrinth of Words, Signs, and Symbols: The Semiotics of Fiction and Reality in Umberto Eco's The Name of the Rose; National Conference, Inter/Section: Crossroads and Crosscurrents in Literatures and Cultures*, The Pontifical and Royal University of Sto. Tomas, The Catholic University of the Philippines; 2008: стр. 5.

индиректен начин е злосторникот, кој ја кине отровната бесценета книга и ги голта страниците од таа книга без да ги цвака. Овој лик од романот е Хорхе, а презимето, всушност, Еко го дава од неговиот претходник со името на градот од кој потекнува монахот од романот. Всушност, ликот од романот го носи името Хорхе од Бургос. Веќе се знае дека текстот претставува интертекст од француската верзија напишана во 18 век. Тоа може да се забележи од паратекстот, т.е. од белешките на Умберто Еко, како стигнал до овој текст.

Романот произлегува од забелешките на Адсон, нараторот на книгата, и претставува ремек-дело напишано комбинирано со метафичија и интертекстуални елементи. Додека се истражуваат убиствата се забележува дека во отровната книга се спомнуваат имиња на некои филозофи од источниот и од западниот свет. Тој го претставува романот како превод од друг превод.

Дејството поминува во еден италијански манастир во Мелк, Австрија во 1327 година, и почнува со убиството на еден монах, каде што два сродни прототипа на детективска фикција се враќаат во еден случај настанат пред петстотини години, кога имало серија на убиства на монаси во еден манастир. Ликот кој нè потсетува на Шерлок Холмс е Вилијам од Баскервил.

Додека монасите веруваат дека убиствата се доказ на ѓаволот во самиот човек, по воскресувањето на Исус Христос, Вилијам се одлучува да го реши овој криминал, благодарение на методите од класичната детективска приказна со емпириски заклучоци. Вилијам бил успешен во решавањето на кодовите од Аристотеловиот текст кој ги оставил Венанциј или при сложувањето на структурата на лавиринтот од комплексната библиотека на манастирот, но не бил толку успешен во редоследот на убиствата, во таа точка тој бил поразен. Но неговите грешки го носат до криминалот на Хорхе и до неговата библиотека која нè потсетува на лавиринт.

Европа во 13 век се наоѓа во политички неред. Императорот и Папата се наоѓаат во една борба на авторитети. Црквата имала големо влијание врз народот и затоа императорот не можел со целосен авторитет да управува со државата. Судирот меѓу христијанските секти, стремежот и убиствата се содржат во овој роман. Фиктивно детективскиот роман е формиран врз фикцијата на политичките и религиозните темели и се опишува религиозниот, политичкиот, интелектуалниот и светот на вербата.

Додека забележуваме дека има судири меѓу папата, црквата, државата и сектите, исто така има судири околу настаните што се случуваат во библиотеката на манастирот. Како што може да се види од содржината на романот дека во текот на седум дена се случуваат седум убиства, а за последните две убиства не се објаснува доволно, бидејќи настануваат откако ќе се одговори прашањето зошто тие луѓе биле убиени, а Вилијам и помошникот Адсон се трудат да ги решат убиствата, тргнувајќи од трагите за да се најде злосторникот. Додека опатот мисли дека ова е една заклетва за манастирот, според сомневањата на Вилијам, убиствата носат друга тајна. По реченицата во зодијачкото писмо:

Secretum finis Africae manus supra idolum age primum et septimum de quatuor.

Страшниот отров што донесува пречистување...

Најдоброто оружје за уништување на непријателот...

Користи ги простите, бедните и грдите луѓе, извлечи задоволство од нивната немаштија... Не треба да умрат... Не во домовите на благодарниците и на властелите, туку од селата на ратаите, по обемно јадење и пијанчење... Тела куси, лица изобличени.

Обесчестуваат девственици и легнуваат со блудници, не злонамерно, без страв.

Една поинаква вистина, еден поинаков приказ на вистината...

Почитуваните смокви.

Бесрамниот камен се тркала по рамнината...

Пред очите.

Треба да се мами и да се вчудовидува со измама, да се кажуваат нештата спротивно од она во што се верува, да се каже едно, а да се мисли друго.

Ним иштурците ќе им пеат на земјата.⁴¹⁹

Романот *Името на розата* го постигнал тринаесетото печатено издание. Умберто Еко во почетокот на својата книга вели дека на 16 август 1986 година, прочитал еден ракопис напишан од Дом Адсо, кој бил по потекло од Мелк и бил преведен на француски јазик од страна на Дом Џ. Мабилон (Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842) – (Абе Вале

⁴¹⁹ Еко, Умберто (2006) стр. 430-431.

–Abbe Valet – француската верзија пронајдена во библиотеката Sainte Geneviève каде што не се спомнува дека ракописот е напишан од Дом Адсон и има различен опис).

Првин стигнал до Линц, блиску до австриската граница, а од таму до Виена, каде што се сретнал со еден пријател и продолжил да го чита ракописот долж реката Дунав. Додека читал вадел и забелешки. Потоа стигнал до Мелк каде што ги барал трагите на ракописот, но не успеал да ги најде во библиотеката на манастирот во Мелк. Пријателот заминал во Салзбург и Умберто Еко останал без ракописот, но ги чувал забелешките што ги извадил од него.⁴²⁰

Забелешките на Умберто Еко на латински јазик се следниве:

*Vetera analecta, sive collectio veterum aliquot opera et opusculorum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomaton, epitaphiorum, et, cum itinere germanico, adaptationibus aliquot disquisitionibus R.P.D. Joannis Mabillon, Presbyteri ac Monachi Ord. Sancti Benedicti e Congregatione S. Mauri. – Nova Editio cui accessere Mabilonii vita et aliquot opuscula, scilicet Dissertatio de Pane Eucharistico, Azymo et Fermentatio, ad Eminentiss. Cardinalem Bona. Subjungitur opusculum Eldefonsi Hispaniensis Episcopi de eodem argumentum Et Eusebii Romani ad Theophilum Gallum epistola, De cultu sanctorum ignotorum, Parisiis, apud Levesque, ad Pontem S. Michaelis, MDCCXXI, cum privilegio Regis.*⁴²¹

Адсоновиот ракопис е поделен на седум дена, а секој во временски периоди што се соодветствува на литургиските часови. Поднасловите напишани во трето лице, веројатно биле додадени од Вале (Vallet).⁴²² Долу е дадена шемата за да ги насочи читателите за животот во манастирот кои го нарекуваат Les Heures bénédictines (Paris, Grasset; 1925).⁴²³

Утрена: (Адсон понекогаш ја нарекува и бдение, употребувајќи го постариот израз): меѓу 2.30 и 3 часот по полноќ.

Хвалитни: (во постарата традиција биле наречени утрена): меѓу 5 и 6 часот наутро, така што завршуваат в зори.

⁴²⁰ Еко, Umberto; *Gülün Adı (Името на Розама)*; Can Yayınları; 2016: стр. 10.

⁴²¹ Ibid. стр. 11.

⁴²² Еко, Умберто; (2006): стр. 13.

⁴²³ Еко, Umberto; (2016): стр. 12.

Прв час: околу 7.30 часот, малку пред изгрејсонце.

Трет час: околу 9 часот.

Шести час: пладне (во манастирот, во кој монасите не работеле на поле, зиме тоа било и време за ручек).

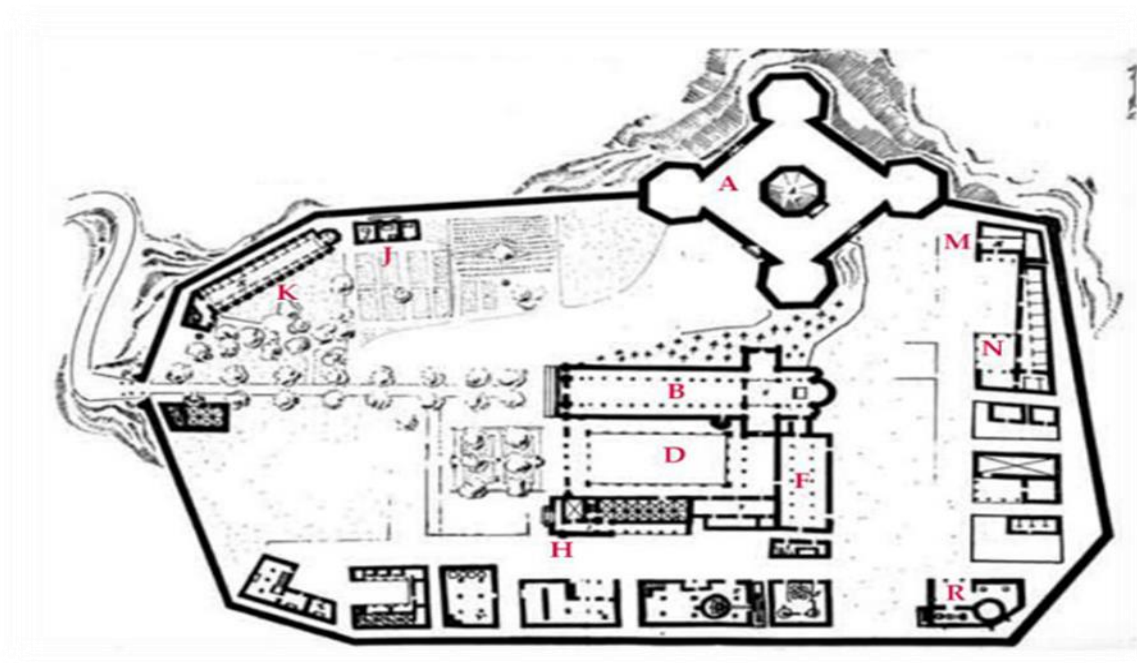
Деветти час: меѓу 2 и 3 часот попладне.

Вечерна: околу 4.30, пред зајдисонце (правилникот пропишува да се вечера пред да се спушти мрак).

Повечерие: околу 6 часот (околу 7 часот монасите одат на спиење).

Ова сметање е засновано на фактот дека во северна Италија, при крајот на ноември сонцето изгрева околу 7.30 часот, и заоѓа околу 4.40 часот попладне.⁴²⁴

Во книгата исто така има една сликовита шема со сите делови на манастирот:



Сл. 1. Скица на манастирот

⁴²⁴ Еко, Умберто; (2006): стр. 13-14.

Деловите на Манастирот:

A –Здание

B –Црква

D –Клаустер

F –Конаци

H –Сала за заседание

J – Бањи

K –Болница

M –Кочини

N – Обори

R–Ковачница.⁴²⁵

Романот *Името на розата* привлекува голем интерес низ целиот свет што трае и денес. Интересот произлегува од необичната карактеристика во врска со урбанизацијата и како резултат на тоа појавата на буржоазијата и процесот на оформување на демократските институции кои се точки на фокус на средниот век, а познато е дека Умберто Еко има големо знаење околу овој период.⁴²⁶

Еко пренесува дека навистина тој денешниот ден го познава од други извори, а средниот век го знае од прва рака. Романот го рефлектира светот на средниот век, но романот апсолутно е модерен, т.е. постмодернистички роман кој носи модерни црти. Тој го искажува фактот дека читателот треба да формира аналошки врски меѓу тогашниот и денешниот век. Тоа што го прави значаен е тоа што романот му придава долготрајност на оригинален и модерен начин, од друга страна станува збор за историски роман од средниот век, детективска приказна и тоа што е најважно романот е напишан со вештина и со примена на исклучително значајни постапки на нарација на историјата во контекст на фикцијата. Настаните од романот на Еко или Адсоновиот ракопис од Мелк се случуваат во северна Италија, кога се случувале борби меѓу религиозната и политичката власт. Адсон од Мелк е

⁴²⁵ Ibid. стр. 15.

⁴²⁶ Повеќе податоци за овој факт може да се најде во: Brockmann, Stephen; *Umberto Eco and the meaning of the Middle Ages*; Wisconsin 1988.

следбеник на Вилијам од Баскервил (Baskerville), кој пак бил испратен како љубезен и скриен дипломатски член во манастирот.

Вилијам порано бил испитувач, а откако пристигнал во манастирот се соочил со проблемот да ги реши мистериозните убиства, пред состанокот кој требал да се одржи меѓу преставниците на манастирот и на императорот во изолираниот свет на манастирот, како што беше спомнато се случило едно мистериозно убиство и понатаму убиствата продолжиле во текот на 7 дена и тој се соочил потребата да ги реши мистериозните убиства.⁴²⁷

Романот се состои од седум дела, т.е. дена. Токму на седмиот ден, Вилијам конечно ги решил мистериозните убиства. Авторот го пишува делото со детективска логика и со дадените клучни зборови го решава мистериозниот проблем со убиствата. Иако христијанските институциони дебати даваат чувство дека го укинуваат редоследот на настани, романот го пренесува токму тоа за да биде интересен за читателот.

Романот на Умберто Еко не само од аспект на детективноста, туку и од аспект на презентирање на интелектуалните конфликти, може да се натпреварува со романите напишани за Шерлок Холмс и комесарот Мејгрит.⁴²⁸

Во третото издание на книгата која била објавена во јуни 1983 година, Умберто Еко кажува како изворот, т.е. Адсоновиот ракопис, стигнал кај него и објаснува за процесот на пишување и додека ги одговора прашањата на читателите се осврнува и на романот *Името на розата*. За името на романот тој вели дека е клуч за интерпретирање и според зборовите на Еко романот е „машина за произведување на интерпретација“, но во секој случај вели дека еден роман треба да носи едно име.

Умберто Еко околу името на романот ги пренесува следниве мислења: „Розата е симболично нешто и ирелевантно има многу различни значења, дури и нема значење; розата е мистериозна и една роза го искусува тоа што другите рози го искусиле, една роза е една роза.“⁴²⁹

Има турски постмодерни автори кои под влијание на овој роман од Умберто Еко напишале свои романи. Еден од нив е Орхан Памук. Романот *Се викам Црвено* од Орхан

⁴²⁷ Eco, Umberto; (2016): стр. 19-20.

⁴²⁸ Ibid. стр. 22.

⁴²⁹ Eco, Umberto; *Gülü'n Adı*. Şadan Karadeniz (Çev.); (21. bs. – 21. издание), 2010 İstanbul: Can Yayınları: стр. 700-701.

Памук од аспект на фикцијата и мотивот носи траги од романот *Името на розата* од Умберто Еко. На пример Хакан Сазјек пренесува дека на романот му дал име според *Името на розата* со што се спротивставувал на клишето со доминантниот иновативен менталитет и тврди дека двата романи имаат идентичности од аспект на убиствата и начинот на пристапот кон овие убиства.⁴³⁰ Освен тоа и двата романи зборуваат за животот и за културата од средниот век. Во романот *Името на розата* се случуваат мистериозни настани и убиства во скриениот дел од библиотеката наречен *finis Africae*.⁴³¹ А истотака има убиства и во романот на Орхан Памук. Романот *Името на розата* зборува за мистериозните настани кои се случуваат во еден средновековен манастир и ги рефлектира општествените настани од тој период. Во текот на седум дена се вршат седум убиства и секој ден се трага по извршителот на убиствата. Ова е главната фикција на романот. Има постар свештеник Хорхе кој ги предупредува сите за опасноста во книгата. Но сите од манастирот тргнуваат по книгата. Книгата се чува во еден скриен оддел во манастирот. Поради оваа книга седум свештеници во седум дена на мистериозен начин биле убиени. Вилијам кој работел како испрашувач ја прифатил понудената работа да го најде убиецот. Стариот монах упорно ги спречувал монасите да се зближат со книгата и еден по еден ги елиминирал. Според него книгата била спротивна на христијанското верување и требало да биде сè подалеку од луѓето: „Бидејќи оваа книга била напишана од страна на еден филозоф. Секоја книга напишана од негова страна уништувала еден дел од илијадагодишното христијанско искуство“.⁴³² Всушност, во книгата се дава поддршка за луѓето да бидат оддалечени од нови мислења, страст и книги и да се продолжи со средновековната парадигма и доминација. Во романот *Се викам Црвено*, исто така има спротивставување на европското сликарство на сид (фрески) за кое се мисли дека е против исламската религија и традиција. Има конфликти меѓу реформистите и традиционалистите. Тие што сакале да се занимаваат со европското сликарство не биле прифатени од традиционалистите и религиозните луѓе. Сликарот кој црта фрески на турски се нарекува наккаш и традиционалниот наккаш Зариф од овој роман се спротивставува на мајсторските наккаши (Зејтин, Љејљек, Келебек) кои се занимаваат со европското сликарство и тврдат дека тоа што го правеле било голем грев од

⁴³⁰ Sazyek, Hakan; (2002): стр. 504.

⁴³¹ Güzel, Ekrem; (2012): стр. 588.

⁴³² Eco, Umberto; (2010): стр. 593.

аспект на религијата⁴³³ и вели: „Yaptığınız resim çok büyük günahtır biliyor musun? – dedi saflıkla. Kimsenin cüret edemediği bir küfür, bir zındıklık. Cehennem’in en dibinde yanacaksınız. Azabınız, acılarınız hiç dinmeyecek. Beni de ortak ettiniz.“⁴³⁴ „Сликата што ја цртавте претставува голем грев, дали знаете? – рече простодушно. Тоа е клетва, тоа е безверништво. Ќе изгорете во најдлабоката точка на пеколот. Нема да заврши маката, болката. И мене ме направивте соучесник.“

Иако криењето на книгите не е толку очигледно како во романот *Името на розата*, во романот *Се викам Црвено* гледаме дека книгите се кријат во библиотеката на императорот. Освен библиотекарот кој работи во таа библиотека никој друг не може да влегува.⁴³⁵ Истиот случај на многу очигледен начин се среќава и во романот *Името на розата*. Во библиотеката што е наречена лавиринт може да влегуваат само библиотекарот Малахија и неговиот помошник Беренгариј. Во романот *Смрт во Вавилон*, љубов во *Истанбул* од Искендер Пала, исто така станува збор за една книга, дури во романот има и библиотека и библиотекар кој се вика Канун Којучу.

Вилијам ги истражува убиствата на Аделмо Отрантски кој работел во големата библиотека на манастирот како сликар, грчко-арапскиот преведувач Венанциј, Беренгариј помошникот во библиотеката, библиотекарот Малахија и експертот замедицински билки Северино и се трудел да пронајде зошто убиецот ги убил токму нив, со која цел. А кон крајот на романот, бидејќи опатот бил заглавен во столбиштето умира заедно со Хорхе кој ги изел листовите од отровната книга.

Благодарение на заплетот на настаните од романот сфаќаме дека иновативното мислење во романот е соочувањето со тешкотиите од средниот век. Заедно со ова се обработува темата како католичката црква во средниот век се спротивставува и на политичкиот авторитет, но и на христијанските групи или секти кои ги прогласува за изопачени, абнормални. Религиозните движења од средниот век кој се опишуваат во романот, им даваат прилика на читателите да ги следат иако се преставени во еден фиктивен свет.⁴³⁶

⁴³³ Güzel, Ekrem; (2012): стр. 590-591.

⁴³⁴ Pamuk Orhan; *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul 2005, стр. 27.

⁴³⁵ Güzel, Ekrem; (2012): стр. 590.

⁴³⁶ Ibid.; стр. 587.

Умберто Еко додека го пишува својот роман извршувал многу важни истражувања за средниот век. Дури и пишува и една книга за уметноста и убавината на средниот век.⁴³⁷ Во романот *Името на розата*, Вилијам е тој што е испратен да ги истражува убиствата и да го најде убиецот, додека во романот *Се викам Црвено*, Наккашот Кара, кој со години живеел надвор од Истанбул, е испратен да ги истражува убиствата на Зариф и Ениште и бил должен да му помогне на Башнакаш (главниот сликар) Осман и да го пронајде убиецот.

Еко, пренесува дека случајно ја именувал книгата *Името на розата* и дека името нема многу врска со содржината на романот. Тој вели: Идејата за *Името на розата* случајно ми дојде на ум, ми се допадна, бидејќи розата има полно значење, е симболичен предмет, дури и нема некое значење...⁴³⁸

Во романот *Името на розата* не им се дозволува влез на свештениците во библиотеката, дури и книгите ги криеле од нив. Ова може да се земе како информација дека црквата од средниот век имала свои парадигми и не дозволувала некоја информација да се пренесува од еден до друг свештеник. Во романот станува збор за спречување на уривањето на парадигмите или донесување на нови иницијативи за да се сменат овие парадигми.

Библиотеката се истакнува не како извор на информации, туку како едно мистериозно место каде што се вршат мистериозни работи и со архитектурата нè потсетува на лавиринт, оттука:

*Колку што е духовен лавиринтот, исто така е и еден световен лавиринт. Може да влегувате, но не можете да излезете.*⁴³⁹

И да влезете во библиотеката, таа претставува лавиринт од кој не можете да излезете. Оттука, кој и да влегува внатре за да собере податоци не успева да излезе надвор со тие податоци. Податоците во врска со библиотеката се пренесуваат од страна на библиотекарот, па по неговата старост од помошникот библиотекар. Пред да умре главниот библиотекар, мора да го пренесе своето знаење на тој што ќе го преземе неговото место.

⁴³⁷ Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1999.

⁴³⁸ Umberto Eco: *Gülün Adı Üstüne Umberto Eco'nun Açıklaması. Gülün Adı*; İstanbul 1987стр. 633.

⁴³⁹ Eco, Umberto; *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 20. Baskı, İstanbul, 2010: стр. 59.

Најстариот свештеник на црквата, Хорхе, иако е слеп, напамет ги знае имињата на сите книги во библиотеката и се спротивставува на новитетите на истражувања во библиотеката, бидејќи тоа претставува правило на црквата и го вели следново:

*Едниот дел, т.е. суштинската работа на овој манастир е да се кријат и да не се откријат податоците...Велам да се кријат, а не да се истражуваат или откријат, бидејќи карактеристичното интерпретирање на објективноста на науката завршено е со пророкот.*⁴⁴⁰

Сите свештеници знаеле грчки јазик и биле истражувачи, а биле убиени за да не може да се преведуваат податоците, затоа што свештеникот Хорхе не сакал да го пренесува тоа што го знае.

Во романот се истакнува страста на создавањето и фактот да се има право на глас во манастирот. На пример Вилијам ова го разликува кај Бенциј и се изразува со овие зборови: „Бенциј стана жртва на голема страст. Оваа страст е различна од страста на Беренгариј. Беренгариј го истражуваше тоа што се криеше од него. Сега веќе ги има тие податоци“.⁴⁴¹

Во романот додека се прави истражување се испитува и ракописот на услужителите од библиотеката. На ваков начин се мисли дека ќе се пронајде убиецот.

*Сега почнувајќи од крајот да го погледнеме каталогот, последниот ракопис му припаѓа на Малахија, гледаме еден многу готички ракопис. Многу малку страници се исполнети. Потоа следат нестабилни ракописи.*⁴⁴²

Еко, во овој роман како период се одлучува за средниот век и се обраќа на еден историски период. Локацијата на романот е манастирот, каде што се прикажуваат општествените настани на тој период и мистериозните убиства во манастирот.⁴⁴³ Во овој контекст, *Името на розата* е мешовит роман меѓу детективски и историски роман.⁴⁴⁴ Дури

⁴⁴⁰ Eco, Umberto; (1987): стр. 504.

⁴⁴¹ Güzel, Ekrem; (2012): стр. 591.

⁴⁴² Umberto Eco; (1987): стр. 553.

⁴⁴³ Şahin Yilmaz, Zennube; (2018): стр. 196.

⁴⁴⁴ Lichtsinn, Vanessa: *Dielabyrinthische Bibliothek in Umberto Ecos der Name der Rose*. Germany: Grin Verlag, Munich 2006: стр. 3.

Еко, на крајот од романот објаснува за читателите дали романот е детективен роман или не. Дури кажува дека не е случајно што романот почнува слично како и детективските романи.⁴⁴⁵

Нараторот, додека ги пренесува настаните, често пати влијае врз текстот и со тоа покажува дека нараторот не е надвор од центарот. Со податоците што ги предава или објаснувањата што ги дава на читателот, потенцира што ќе се случи во следните страници и со тоа го информира читателот. Оваа состојба кажува дека авторот е доминантен и во иднината и во сегашноста на романот.⁴⁴⁶

Оваа состојба може да се прикаже како еден обид да се формира дијалог меѓу нараторот и читателот. Ова го донесува читателот во активна позиција. Бидејќи читателот со помош на нараторот се вклопува во тој фиктивен свет. Има делови во романот кои кажуваат дека во романот има фикција во фикцијата. Вилијам во еден дел зборува за книгата на Аристотел. Цитатите од книгата на Аристотел, кажуваАТ дека во овој роман се користени постмодерните постапки метафикција и интертекстуалност.⁴⁴⁷

Еден од најинтересните ликови на овој роман е Салваторе, кој користејќи зборови од различни јазици оформува еден „измешан јазик“, и се забележува дека се измислуваат „ficticio“ дела напишани од „celebrity“ автори придружени од „ghost writers“, „dialogo“ со веќе тестирани техники, а другите автори „équire“ се одговорни да ги напишат другите изрази за да се оформи „bestseller“ роман, не за да се прочита туку за да се продаде, организиран според барањата на пазарот.⁴⁴⁸ Овие примери не се за да оформат примерни читатели, туку исто како и во секторот на храната, облеката или медиумот, овие книги се погодни да бидат потрошувачки книги за секој да го развие истиот вкус.⁴⁴⁹

Библиотеката привлекува внимание со таа карактеристика што е сцена на различни сцени. Дури и станува центарот на манастирот. Романот бидејќи пренесува еден настан од средниот век, упатува на свештениците и религиозните и моралните карактеристики на тие свештеници. Управата на народот е оставена во рацете на свештениците и забраната која е

⁴⁴⁵ Eco, Umberto: (2010): стр. 726.

⁴⁴⁶ Şahin Yilmaz, Zennube; (2018): стр. 197.

⁴⁴⁷ Ibid. стр. 197.

⁴⁴⁸ Zizek, S. (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis: стр. 48.

⁴⁴⁹ Karaman, Yasin; *Postille: Eco'dan Sonra Gülin Adı*; Moment Dergi; 2016, 3(1): стр. 268.

донесена за библиотеките од нивната страна е тие луѓе да немаат пристап до информациите, тоа покажува дека средновековните свештеници претставувале поседување моќ.⁴⁵⁰

Други текстови кои можат да бидат пример за интертекстуалност се среќаваат во многу делови на романот.⁴⁵¹

Еден женски лик е вметнат во содржината на романот. Адсон се вљубил во оваа жена. Тој води љубов со неа. Но една вечер, уште еднаш, скришум жената влегува во манастирот.⁴⁵² Во ова свето место жена, а! Истовремено, заедно со еден свештеник.⁴⁵³ Жената која скришум влегла во манастирот е еден симбол. Симбол на забраната.⁴⁵⁴

Адсон на крајот од романот вели „сега што останува е да се молчи“⁴⁵⁵, и ако се бара врска меѓу овој дел и седмиот предлог на *Tractatus Logico-Philosophicus*, каде што кажува дека треба да се молчи, се поставува прашање дали тоа претставува прекумерност во практикување на интерпретацијата, кога Вилијам беспомошно го набљудува пожарот, цитира зборови од мистериозен човек чие име не се спомнува, всушност, нè потсетува на логичкиот позитивист *Tractatus*.⁴⁵⁶

Темата на романот се случува во месец ноември, 1327 година и трае седум дена. Заднината на романот се состои од историска и од теолошка суштина. Постои дебата околу богатството на пророкот Исус меѓу сектите Доминикан и Франсискан. Франсисканите се залагале за тоа дека прогресот на благосостојбата и борбата за владеење на римската црква е против христијанската вера и биле против сопствеништвото на имот, додека го тврделе ова и се противиле да се стане сопственик на имот, преставниците на Папата ги суделе и ги палеле.⁴⁵⁷

Емпирискиот автор на романот *Името на розата* повеќе не е со нас, но романот продолжува да биде со нас. Романот претставува добар фиктивен водич, без разлика дали ќе се прочита како детективски, историски, филозофски или ќе го прочитате за прагматички цели за кои треба да се пишува некој текст, тоа што не треба да се заборави е следново: *stat*

⁴⁵⁰ Şahin Yilmaz, Zennube; (2018): стр.198.

⁴⁵¹ Ibid. стр.200.

⁴⁵² Ibid. стр.200

⁴⁵³ Eco, Umberto: (2010): стр. 462.

⁴⁵⁴ Şahin Yilmaz, Zennube; (2018): стр. 200.

⁴⁵⁵ Eco, Umberto; *Gülün Adı*. (8. Basım). (Ş. Karadeniz, Çev.); Can Yayınları; İstanbul 1997: стр. 563.

⁴⁵⁶ Wittgenstein, L. (1996). *Tractatus Logico-Philosophicus* (O. Aruoba, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; İstanbul 1996: стр. 171.

⁴⁵⁷ Karaman, Yasin; *Postille*; (2016): стр. 270.

rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus / (од некогашна ружа останува само името, само име имаме).⁴⁵⁸

Во романот има две перспективи, прво лице еднина и прво лице множина. Многу ликови се претставени со своите имиња што ги носеле во историјата. Причина за конфликтот лежи меѓу протагонистот и неговиот пријател кои се спротивставуваат на манастирскиот свештеник (антагонист). Овој конфликт може да се разгледа низ две перспективи. Овој конфликт е меѓу човекот кој ги испитува етичките вредности и изградениот систем. Овој систем вели дека „да се смееш, да се забавуваш е грев“, со тоа луѓето ги става во еден тесен круг, а продолжува со својата сила.

Ако се најдат исчезнатите и забранетите книги се мисли дека луѓето ќе почнат да прашуваат, со тоа некои свештеници се за новитети, додека пак свештеникот Хорхе сака да сокрие сè што знае. Како локација се наведува една римска црква во Италија. Има различни начини за телесната и умствената слобода.⁴⁵⁹

Во 14 век во кој се случува содржината на романот, без разлика каков му е статусот во општеството и без разлика колку е убав човекот, секој христијанин треба да се однесува соодветно.⁴⁶⁰

Името на розата за кратко време станува феномен во светот. Поради христијанската доктрина и пресликувањето на Вилијам, како „средновековен детектив“, давање на ваква димензија на романот го прави специфичен на некој извесен начин. Како што веќе е познато филмот *Името на розата* е снимен во 1986 година и главните ликови ги толкуваат Шон Конери (Sean Connery – Вилијам од Баскервил) и Кристијан Слејтер (Christian Slater – Адсон од Мелк). Многу е чудно што Умберто Еко пишувал романи со детективски карактеристики и ако се оди со компарација со романите напишани за Шерлок Холмс, ќе видиме дека имаат сличности. Преку интригата која трае во романот, главниот лик, пристапот и интерпретирањето на „знаците“ на коректен начин, е составен дел од потрагата по вистината за седум гревови завршени со убиства во една локација, а тоа е манастирот во потесна смисла лавиринтот, т.е. библиотеката.

⁴⁵⁸ Ibid. стр. 271.

⁴⁵⁹ Erol, E. Gülbuğ; *Ortaçağ Etik Değerleri Bağlamında bir Uyarılma Örneği Olarak Gülün Adı Filminin İncelemesi*; İletişim Fakültesi Dergisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv ve Sinema Bölümü, 2012: стр. 225.

⁴⁶⁰ Ana Britannica Ansiklopedisi; Ana Yayıncılık; İstanbul 1992: стр. 563.

Има една детективска приказна, но во суштина станува збор за еден текст во кој се зборува за слабите точки на човекот. Еко го претставува егото на свештениците од темните периоди на средниот век во кој секогаш свештенството го гледало народот од една висока точка, истовремено романот ја покажува дискутабилната структура на христијанството. Нараторот на романот Адсон, кој ја претставува невиноста и наивноста, заедно со помошта на Вилијам, ги разјаснува во својата глава неплодните дебати на свештениците, кои се заглавиле во клишеата. Погрешно е да го замислиме Вилијам, само како набљудувач. Младиот Адсон води љубов со една девојка која живеела надвор од манастирот, а за да добие храна за своето семејство, благодарение на домаќинот Салваторе, прави „грев“ и дава слика на жена која размислува за поврзаноста меѓу наивноста и гревот и почнува да ја бара смислата на својата егзистенција.

Умберто Еко има еден стил со кој раскажува без да забрза, туку чекор по чекор ги набројува околните фактори и го привлекува читателот во манастирот и овие детали го прават романот ремек-дело на дескрипцијата. Особено кога се раскажува за „забранетата библиотека“, каде што се вршат убиствата базирани врз една книга и станува збор за едно совршенство кое ги привлекува читателите во еден вид лавиринт. Ваквите интриги како на пример ставање „сид“ пред знаењето, наместо да се донесе забрана е најочигледната точка што не привлекува, т.е. пристапот кон знаењето претставува смрт.

Во овој роман Умберто Еко користи симболи, знаци, метафори, анегдоти, митови, легенди, приказни, ликови, настани, верувања, мисли, филозофија и слични точки. Овој роман е толку длабок што тие луѓе кои се „без интелектуални склоности“ во популарната култура ги нарекуваат ваквите романи „здодевни“. Овој тип на роман е од таков вид, бидејќи не тече додека се чита. *Името на розата* не можат да ја стават во една категорија, па има луѓе што не се задоволни. Ако барате „мистичност“ читајте го Ден Браун, ако сакате да читате љубовни романи тогаш адресата е очигледна бидејќи има и такви автори, ако барате историја можете да ги најдете во учебниците, но ако го читате романот *Името на розата*, тогаш треба да ги почитувате правилата на Умберто Еко. Но ако се сретнете со изразот „готски роман, многу депримиран роман“ не се изненадувајте.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Yıldırım, Necip; *Gülü'n Adı: Kitap İçinde Kitap – Umberto Eco Üzerine bir Deneme*; Serazat 2017; стр. 3.

Во романот *Името на розата*, бидејќи станува збор за текст кој е веќе напишан од страна на Дом Џ. Мабилон и Абе Вале станува збор за „интертекстуалност.“⁴⁶² Без разлика дали се знае изворот или не, ако текстот бил препишан, тогаш се појавува една цивилизација во романот *Името на розата*, заедно со нејзините контрасти, апсурдности, смешни страни, грешките и добрите дела. Ќе се прошетате во мрачните и страшните коридори на манастирот, ќе ја почувствувате таа бессоница на свештениците кои се будат пред изгрејсонце за утринската богослужба, ќе го почувствувате тој мирис на прасињата кои се колат во кланица; ќе ги слушате црковните песни на свештениците, ќе се вознемирате од интригите на католичката фракција и немилостивоста на папата и нема да ви оди пред очите како луѓето живи се палат на поврзани столбови од страна на судот за инквизиција.⁴⁶³

Иако изгледа дека Умберто Еко сака да исмејува некои аспекти на католичкото христијанство, со богат опис на христијанскиот храм сака да ги импресионира читателите. Има многу латински изрази во книгата и тоа им помага на католичките читатели да се потсетат на нештата кои ги научиле во текот на средното образование. Умберто Еко е европски мислител⁴⁶⁴ и го нуди тоа што го знае, лоцирајќи го во еден манастир.

Името на розата е познат по карактеристиките дека е „историски“ и „детективски“ роман. Причината за проценувањето со овие карактеристики е поради начинот на измислување на потенцијалниот свет. Во историскиот роман има временска и просторна фикција и се обрнува внимание да има складност меѓу реалниот свет и историските податоци, а во детективскиот роман се внимава да има внатрешна хармонија.⁴⁶⁵

Според податоците за романот што ги дава Еко во *Името на розата*, тој пренесува доволно знаење за фиктивната димензија на романот. Тургут Гогебакан во есејот со наслов Дали историјата не лаже, посочува дека Еко пренесува една средновековна приказна. Тој тврди дека тие автори кои немаат намера да пишуваат историски роман, историјата не е чисто презентирана и Умберто Еко е вклучен меѓу овие автори. Бидејќи Еко, додека го опфаќа историскиот период, фикцијата ја земал како клучен детерминатор.⁴⁶⁶ Читателот, благодарение на нараторот е приклучен во фиктивниот свет.

⁴⁶² Parlak, Betül; *Umberto Eco'da Kuram-Uygulama İlişkisi: Lector in Fabula'dan Gülin Adı'na*; İstanbul Üniversitesi; Doktora Tezi; İstanbul 2000; стр. 12.

⁴⁶³ Yıldırım, Necip; (2017); стр. 3-4.

⁴⁶⁴ Ibid. стр. 4.

⁴⁶⁵ Parlak, Betül; (2000); стр. 21.

⁴⁶⁶ Gögebakan, Turgut; (2004); стр. 14.

Читајќи го романот, ако се внимава може да се забележи дека како карактеристика на постмодерните романи, среќаваме фикција во фикција. Вилијам зборува со монахот Никола и му спомнува за книгата на Аристотел и занејзината содржина и го вели следново: Понекогаш, добро е да се кријат тајните со таинствени зборови. Тајните на природата не се пренесуваат под кожата на козата или овцата. Аристотел во својата книга за тајни вели дека пренесување на тајните на природата и занаетите, повеќе отколку што е потребно, го нарушува владетелството на небото, по што можат да настанат многу несреќи.⁴⁶⁷

Романот од аспект на темата се случува во еден поширок простор, од аспект на времето содржи само седум дена. Но, Еко овие седум дена ги збогатува со богата содржина и на овој начин го привлекува вниманието на читателот. Адсон како фигура е претставен и како наратор на романот, кој делумно знае за сè, делумно има ограничено видно поле и со ова привлекува внимание. Тежината која се дава во фикцијата на романот од страна на нараторот, умешноста да се влегува во дијалог со читателот и желбата за пренос на информацијата на читателот, се конкретизира и со овој став дека читателот паѓа во дилема. Читателот се вклучува во повеќе точки на романот со интерференција во фиктивниот свет. Во романот се содржани и други текстови кои покажуваат дека е користена и фикција и интертекстуалност и тоа упатува дека романот е постмодернистички. Еко, во овој роман ги соединува историскиот период со фиктивниот свет. Може да се каже дека целта на авторот не е да го разјасни историскиот период. Хаосот како состојба на романот го зајакнува постмодерниот правец. Романот не дозволува да се фокусираат на една авантура, туку со карактеристика на сложувалка и со оддалеченоста од строгите црти го зајакнува стилот на Еко.⁴⁶⁸

Расказот *Фукоовото нишало*, пред сè е козмолошка работа. За да раскажете нешто почнувате со работа во улога на полугоспод; овој полугоспод формира еден свет кој треба да биде перфектен за да можеме да се движиме сигурно во расказот. Се приврзувам на ова правило мимициозно, на пример во романот *Фукоовото нишало* издавачките куќи Мануцио и Гарамонд се наоѓаат една до друга и помеѓу нив има таен премин, додека го кажувам ова, се трудев да цртам шеми од зградата и тајниот премин, поради разликата во висината на двете згради се трудев да ја разберам разликата и истрошив многу време и дали треба да

⁴⁶⁷ Eco, Umberto; (2010): стр. 139.

⁴⁶⁸ Şahin Yilmaz, Zennube; (2018): стр. 200.

додадам дополнителни скалила во повисоката зграда. Скалилата ги спомнувам во кратки црти и мислам дека читателот нема да обврне внимание на тоа. Но за мене ова има голема важност, ако не обрнев внимание на тоа, не можев да продолжам со расказот. Тие кои го читаат *Фукоовото нишал*о, не мора да го знаат планот на канцеларијата. Локацијата е важна за авторот, за читателот треба да остане нејасна.⁴⁶⁹

Еко пренесува дека се чувствувал како целото свое знаење да го користел во првиот роман и затоа во романот *Фукоовото нишал*о, сè било многу комплицирано. Тој момент се премислил дали навистина ништо не му останало за пишување, и тогаш се сетил на две нешта. Како прво се сетил на нишалото на Леон Фуко, што го видел пред 30 години и бил воодушевен. Како второ бил воодушевен од тоа што на погребната церемонија на членовите на движењето на отпорот, свирелна труба. Но за да најде начинод *Фукоовото нишал*о да стигне до оваа вистинска приказна му биле потребни осум години.⁴⁷⁰

Во романот *Фукоовото нишал*о се навлезени неколку различни јазици; образовниот и архаичниот јазик на Егли, говорот на Арденти во фашистички стил, покорниот јазик на Белбо кој го користи во досиејата, литературен но ироничен јазик, бидејќи ги користи цитатите со возбуда, затоа романот е постмодернистички, „кич“ стилот на Гарамонд и фантазиите на трите уредници.

Како што направив во *Името на розата*, ограничување е да се додаде фактот за седумте труби на апокалипсата во интригата. Друго ограничување е формирање на расказот во прецизен временски период, бидејќи можете да обезбедите нешто да се случи во определено време, но не можете да ги обезбедите другите нешта. Ограничување беше мојата одлука да се подели на 120 делови и 10 поднаслови како *Сафирот од кабалата*, зависно од окултните опсесии на ликовите од романот. Друго ограничување е тоа што ликовите живеат во периодот на студентските бунтови кои настанале во 1968 година.⁴⁷¹

Во романот како главни ликови се среќаваат Казабон кој е студент на почетокот од романот, а истотака е и наратор. Како што веќе се знае од романот и сме прочитале дека *Фукоовото нишал*о е плод на 8-годишна работа, детално истражување и „мајсторска“ библиотека со 2000 книги.⁴⁷² Ако романот *Името на розата* претставува детективски

⁴⁶⁹ Eko, Umberto; (2011): стр. 18.

⁴⁷⁰ Ibid. стр.20.

⁴⁷¹ Ibid. стр. 26.

⁴⁷² Eco, Umberto; *Foucault Sarkacı*, Can Yayınları; 2011: стр. 11.

икриминалистички расказ, романот *Фукоовото нишалo* нуди „егзотични“ локации, актуелни настани, враќања во минатото, прашања кои му даваат немир на полицискиот инспектор и на читателот.⁴⁷³ Точно, не знаеме во која категорија спаѓа романот *Фукоовото нишалo*. Дали е историски, дали е детективски, дали е течен, т.н. роман во делови, дали е нов роман, дали е постмодернистички, но сепак, не спаѓа ниту во една категорија од споменатите.

Овој роман повеќе е „научен роман“ или „оригинален“ т.н. „*sui generis*“ или „*еко-роман*“ или повеќе е „*семиотски*“ роман. Според фикцијата и формата е карактеристичен роман.⁴⁷⁴ Не претставува роман кој секој може да го прочита, тоа е роман кој потешко се разбира, за некои читатели може да биде многу течен, но ваквите романи додека се читаат тешко се разбираат. Од коментарите на читателите кои го прочитале романот, независно од тоа колку пати го прочитале, велат дека го чувствуваат истото што го почувствувале и со првото читање, на исто место се вознемирувале и на ист начин течел романот. Има читатели кои се откажуваат дури и на првите десет или дваесет страници.

Додека *Името на розата* е детективска приказна од среден век, *Фукоовото нишалo* е модерна авантура, роман со тема за шпионажа, додека се чита романот се чувствувате напрегнато, се среќавате со егзотични места, како и актуелни настани, како студентски движења, улични демонстрации, конфликти меѓу левицата и десницата, фашизам, се среќавате со случаи кога се враќате во минатото, на пример во Втората светска војна, времето на партизаните итн.

Ако прочитате стотина страници од Еко, ќе се изненадите од неговото темелно знаење околу мистицизмот и ќе ги разберете сите тешкотии и упорноста на тие преведувачи кои се потрудиле да го преведат на јазикот кои го зборуваат и во текот на преводниот процес ја вкусуват лингвистичката акробатика и фикцијата од самиот почеток.

Француска тврдина, ред на витезите темплари... Еко многу професионално ја измислува фикцијата на романот и паралелно измислува приказна. Романот е околу 850 страници и опфаќа 500 години.

⁴⁷³ Ibid. стр. 12.

⁴⁷⁴ Ibid. стр. 15.

Вториот роман од Еко, *Фукоовото нишалo* не влегува во групата на т.н. авантуристички роман, историски роман, течен роман, нов роман, постмодернистички роман или детективски роман.⁴⁷⁵ Може да го нарекуваме научен или еко роман.

Научно, станува збор за нишалo кое виси, но не се оспорува со точката на висење, една материјална точка може да се лула.⁴⁷⁶ Роман во романот, т.е. книга во книгата претставува фикција, бидејќи сето тоа било измислено од страна на Белбо, а од аспект на фактот дека постојат темпларите, розикрујанците, језуитите, масоните претставува и историски роман, од еден аспект, но не целосно. Бидејќи сето тоа е измислено, т.е. фикција, а бидејќи споменатите имиња веќе постојат во реалниот свет се доаѓа до објаснувањето дека и Умберто Еко е во самиот роман.

За тие што не знаат *Фукоовото нишалo* е механизмот со кој пропаднале сите теории дека Земјата била рамна, а не тркалезна. Со експерименти, благодарение на овој механизам е докажано дека Земјата е во форма на топка. Книгата опфаќа еден долг период. Се надоврзува на почетокот на постоењето на темпларите, розикрујанците, језуитите и кабалата. На пример се дава одговорот што всушност, Хитлер барал кај Евреите!? Зошто ги убивал? Ни ја менува перспективата за геноцидот на Хитлер врз Евреите.

Во светот денес има многу комплотски теории. Така и во овој роман се измислува еден план, формирано дело, фикција составена од знаци. Умберто Еко знае како да ги користи кодовите, симболите и е експерт во користење на скриената порака во текстот. Тројцата истражувачи Казабон, Белбо и Диоталеви ги пишуваат сите мистични комплотски теории во досието Абулафија, крстен по еврејскиот филозоф Абулафија. Што всушност барал Хитлер кај Евреите!? Зошто ги убивал? Како што веќе знаеме од теоретскиот дел дека постмодерниот роман е роман на метафикцијата и кога станува збор за метафикција можно е да се поставуваат прашања за кои се бараат онтолошки одговори, како на пример што е реалност? Што треба да се направи со овој свет? Со кој идентитет се стигнува до реалноста?

Во постмодернизмот врската меѓу вистината (signifier) и покажаната реалност (signified) е многу бледа. Не е како во романите на реализмот каде што и вистината и покажаното се идентични. Затоа врз планот што е напишан во Абулафија, може да се каже дека има различна врска меѓу целта зошто Хитлер ги убивал Евреите. Историјата ни

⁴⁷⁵ Ibid. стр. 15.

⁴⁷⁶ Ibid. стр. 24.

покажува различни вистинитости. А вистината е секогаш отворена за дебата. Во планот измислен од страна на Диоталеви, Белбо и Казабон се напишани сите мистични комплотни теории во досието Абулафија, кое го носи името според еврејскиот филозоф Абулафија. Оваа теорија е подлабока од таа на Арденти.

Во споредба со фикцијата на двата романи од Умберто Еко, гледаме дека има сличности. На пример, во романот *Името на Розата*, нараторот е Адсон, а целиот настан се случува во еден манастир. Вилијам е тој што ги открива убиствата, а Адсон учи од него, и благодарение на соништата, чекор по чекор, доаѓаат до вистината. Северинус им помага во врска со книгата, а поради тоа беше и убиен. Во *Фукоовото нишал*о, нараторот е Казабон. Казабон учи од Белбо, т.е. го чита досието на Белбо, откако бил убиен. Диоталеви тука може да се претстави во таа состојба што беше Северинус во романот *Името на Розата*. Северинус е убиен, а Диоталеви умира од канцер.

Настанот од *Фукоовото нишал*о поминува во неколку локации, издавачката куќа во сопственост на господин Гарамонд, а во романот *Името на розата*, сопственик на манастирот беше опатот. Тој што се меша во работата на опатот беше стариот монарх Хорхе, додека во *Фукоовото нишал*о, тој што се меша во работата на господин Гарамонд беше Егли. Како и во секој роман и во овие романи љубовта се вметнува во содржината, како романескен опис, под влијание на соништата. Додека Адсон не бил свесен дали сонувал додека водел љубов со селанката што јасретнал во кујната, Казабон присуствувајќи на церемониите на кабалата чувствувал длабока желба да води љубов со Лоренца. И двата соништа претставуваат грев, бидејќи Адсон се наоѓа во манастир и за еден монарх да води љубов со девојка е грев.

Додека во *Фукоовото нишал*о, Казабон сонувал и чувствува длабока желба да води љубов со Лоренца, но тој е женет со Лија и има син Џулио, и веќе е познато дека неверството претставува голем грев.

Овој роман на некој начин претставува историски роман, бидејќи зборува за историјата на алхемијата, кабалата, христијанството, јудаизмот, т.е. за Библијата и Тора.

Многу интересна карактеристика на Еко е тоа што лавиринтот го користи како затворена кутија на знаењето и во случај да дадеш напор да постигнеш некое знаење се среќаваш со смртта. Истото му се случува и на Белбо. За ваквите романи не е толку важно

што во реалност е вистина, а како сака авторот да ја интерпретира таа вистина. Казабон и неговите пријатели се претставени како мажи што ја пишуваат историјата од почеток.

Еко нè упатува на тоа дека за да се креира една историја не е потребен Бог. Туку и самиот човек може да измисли една легендарна историја, т.е. преку ваков план не е ни важна религијата. Диоталеви во романот нè потсетува дека светот е креиран со еден збор на Бог, самите себеси се прашуваат дали и тие може да креираат еден фиктивен свет!?

Религијата не е во можност да одговори на прашањата како е креиран светот, туку технологијата. „Самото нишало е метафора за Бог, и е знак за покритие што човекот го бара, еден крај на неговото долго животно истражување. Нишалото виси од една, секако, неподвижна точка и се лула, односно ниша постојано, вечно. Но се ниша, се движи и може да се изгради во повеќе од една локација. Затоа постојат повеќе вистини, отколку една фиксна точка, т.е. Бог.“⁴⁷⁷ „Еко ни ги дава одговорите на фундаменталните прашања за постоењето на човекот; „Каде сум?“, „Каде бев?“, „Каде одам?“, „Кој е Бог/Господ?“ и „Како може да ни помогне ако навистина постои?“⁴⁷⁸ Cinzia Donatelli Noble во својот есеј со наслов *A Labyrinth of Human Knowledge: Umberto Eco's Foucault's Pendulum* (*Лавиринт на човековото знаење*) ни кажува дека сретнал сличности меѓу карактерот Казабон од романот *Middelmarch* (*Средномарх*), напишан од авторот Џорџ Елиот. Според него и двајцата карактери, протагонисти се занимаваат со примитивни митови.⁴⁷⁹

Фукоовото нишало од Умберто Еко претставува сложена фикција која прави извонредно езотерично обраќање и конструира фиктивен расказ. Овој роман е опис на три извонредно талентирани уредници и нивната авантура во креирање на теории на заговор.⁴⁸⁰ Насловот на романот алудира на францускиот физичар Леон Фуко, кој го открил нишалото за да ја забележи ротацијата на Земјата и исто така потсетува на францускиот филозоф Мишел Фуко, кој особено пишува за поимот моќ.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Noble, Cinzia Donatelli; *A Labyrinth of Human Knowledge: Umberto Eco's "Foucault's Pendulum"*; Source: Rocky Mountain Review of Language and Literature, Vol. 49, No. 2; 1995: стр. 144.

⁴⁷⁸ Degli-Esposti, Cristina. "The Poetics of Hermeticism in U. Eco's *Il Pendolo di Foucault*." *Forum Italicum* 25, 1991: стр. 187.

⁴⁷⁹ Cinzia Donatelli Noble; (1995): стр. 144.

⁴⁸⁰ Kamol, Kamrul Hassan; *History as Metafiction: A Study of Three European Postmodern Novels: Graham Swift's Waterland (1983) Umberto Eco's Foucault's Pendulum (1989), and Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being (1984)*; BRAC University; Dhaka 2017: стр. 37.

⁴⁸¹ Ibid. стр. 37.

Текот на настаните во романот не се линеарни. Дури не се ни знае крајот на романот. Дали и Казабон е убиен по Белбо. Романот со темата нè потсетува на постмодерниот роман *Puslu Kıtalar Atlası* (Атлас на магливите континенти - *The Atlas of Misty Continents*) од постмодерниот турски автор Ихсан Октај Анар. Каде што протагонистот Бунјамин сфаќа дека книгата што му е дадена, всушност, претставува еден атлас, и е напишана од страна на татко му Узун Ихсан ефенди (Долгиот Ихсан ефенди). Каде што книгата *Puslu Kıtalar Atlası* (*The Atlas of Misty Continents*) нè потсетува на досието Абулафија, напишано од страна на Белбо. Многу е впечатливо што карактерот што го напишал го носи името Олав Северијен. Во есејот наречен Дали сум Бог? : Проблематиката за наративата во *Фукоовото Нишал* од Умберто Еко и Суницата на Гравитацијата од Томас Пинчон (*Bin Ich Ein Gott?: The Problem Of Narrative In Umberto Eco's Foucault's Pendulum And Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*, ни пренесува дека има сличности и меѓу *Фукоовото нишал* од Умберто Еко и *Gravity's Rainbow* (*Виножито на гравитацијата*) од Томас Пинчон.

Двата романи имаат очигледна тематска аналогија која може да се бара во скриената структурална аналогија. Романот *Фукоовото нишал* е составен од десет дела на Сефирата од дрвото на Сетирот (кабала). Значењето на сите делови од ова животно дрво (составниот дел од митот за кабалата) е објаснето во текот на романот. Затоа делото се состои од 120 дела коини покажуваат дека се однесуваат на кабалата.⁴⁸² Веќе знаеме дека со планот на Егли кој се искажува дека постои, завршува со смртта на Белбо, додека Диоталеви умира од канцер. А смртта на протагонистот Казабон е непозната, но тој верува дека и тој ќе биде убиен. *Gravity's Rainbow* (*Виножито на гравитацијата*) истотака завршува со луѓе кои чекаат да умрат (во ракетата која паѓала). Бројот 10 игра една важна улога, односно романот почнува во декември, 1945 година, на почетокот на десеттиот месец. Книгата одбива да го покаже целокупниот Signifier. Ги комбинира префинетоста на приредената структура и нејасноста на едноставната случајност. Дали историјата ја гледа како содржина, заплет или случајност.⁴⁸³ Фазата на вистина не е постигната. Нараторот на романот исто така го користи моделот на Сетирот.⁴⁸⁴

⁴⁸² Severijen, Olav; "Bin Ich Ein Gott? ": *The Problem of Narrative in Umberto Eco's Foucault's Pendulum and Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*; Neophilologus 75, 1991: стр. 328.

⁴⁸³ Weisenburger, Steven; *A 'Gravity's Rainbow' Companion*: University of Georgia Press; Athens 1988: стр. 11.

⁴⁸⁴ Severijen, Olav; (1991): стр. 328.

Ако се споредува *Фукоовото нишало* од Еко со бестселерот *Кодот на Да Винчи* од Ден Браун, ќе се забележи дека и двата романи зборуваат за темпларите.

Кога еден теоретичар објавува книга, која во насловот го носи името на друг теоретичар, академскиот читател не може да се воздржи од барање иронија. Кога тој автор, теоретичар е Умберто Еко, кој ретко го споменува Мишел Фуко, по неговото име, збунетоста може да премине во иронија, иако сфаќаме дека Жан Бернард Леон Фуко е физичар од XIX век чие нишало се наоѓа во *Conservatoire des Arts et Metiers* во Париз и е многу популарен. И покрај тоа сакам да дискутирам дека кога се чита романот не е можно да не нè потсети на Мишел Фуко. Но како што исчезнува таа збунетост, иронијата останува.⁴⁸⁵

Во *Фукоовото нишало*, иронични се модернистичките елементи на рефлексивност и интертекстуалност која ја активира особено играта на сличности и врските. Текстуалната рефлексивност функционира на многу нивоа во романот. Секои 120 пасуси на делото почнуваат со цитирање. Веројатно еден од 120 пасуси на Казабон се пронајдени во компјутерското досие на Белбо. Тие 120 пасуси се поделени на 10 дела со различна должина, секој обележан според еден дел од мистичното дрво на Сефирота и секоја се разјаснува во самиот текст.⁴⁸⁶ Тоа што читателите на *Името на розата* и *Фукоовото нишало* се соочуваат не е италијански текст, бара почит за нијансите на доцнежните периоди на XX век, но еден англиски текст, бара почит за англофилското искуство од доцнежните периоди на XX век.⁴⁸⁷ Од самиот почеток на романот, нишалото ни е претставено со мистичен и научен јазик, претенциозен и прецизен, го сигнализира јазикот на нишалото меѓу магијата и причината.⁴⁸⁸

Фукоовото нишало претставува истовремено претстава, филозофска расправа, поучна приказна и уметничко дело.⁴⁸⁹ *Фукоовото нишало* е интелектуално привлечна приказна, напишана со алузии на француското гуру, како што е Мишел Фуко, Леви Штраус и Р. Барт.⁴⁹⁰ Во *Фукоовото нишало*, фокусот е во сатирата, иронијата и пародијата кој им прават

⁴⁸⁵ Linda Hutcheon; *Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern; Foucault's Pendulum by Umberto Eco; William Weaver; Diacritics*, Vol. 22, No. 1 (Spring, 1992); The Johns Hopkins University Press; Baltimore 1992: стр. 2.

⁴⁸⁶ Ibid. стр. 6.

⁴⁸⁷ Badger, Mark; *Maps, Method and Meaning; The Problematics of Interpretation in The Name of the Rose and Foucault's Pendulum*; Thesis for the degree of Master of Arts, University of Adelaide, Adelaide 1995.

⁴⁸⁸ Linda Hutcheon; (1992): стр. 6.

⁴⁸⁹ Badger, Mark; (1995): стр. 57.

⁴⁹⁰ Capozzi, Rocco; *Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in "Foucault's Pendulum" and*

друштво на егзотично универзалната теорија на заговор (conspiracy) т.е. тајна наречена „планот“.⁴⁹¹

Фукоовото нишалo е сатира и индулгенција на интригата. Не се нервираш бидејќи работиш во болница за душевни болести – нараторот ѝ кажува на својата сакана, која е исплашена дека е вмешан со ѓаволот. Настаните докажале дека не е во право. Слично, ако некој се прашува дали *Фукоовото нишалo* докажува дека Еко, сатиричарот може да биде ограничувач на интерпретацијата, греша. Како сатира во традиција на параноичната интерпретација, *Фукоовото нишалo* е како прекумерно постмодерна за тоа што го имитира, и кога имитира се заменува со реалното. *Фукоовото нишалo* е т.н. црна забава и остра сатира против херметички семиозис, циркуларно мислење, суетен печат, раскошни интелектуалци и наивни луѓе кои спаѓаат во таинствено здружение како ТРЕС, розикрујанци и темплари и за ревизионистичка историја, дезинформација, окултот и паранојата.⁴⁹² На необичен начин, и покрај тоа, несреќата е пријател со интриги, доколку не можете да имате чувство на мистериозни несреќи. На почетокот на *Фукоовото нишалo*, кога заборавена средба го прекинува попладневиот пијалак на Белбо и Казабон, се случува дека посетителот Колонел Арденти е еден занесеник за темпларите и Казабон се случува наеднаш да стане експерт за темпларите – „среќа“ забележува Белбо, „има вкус на интрига“. Поентата на теоријата за интригата е да се создава мистериозноста надвор од разликите. Но за мене овој роман е структуриран во три дела кои лабаво одговараат на овие три термини.⁴⁹³

„Едно убиство, 66 прашања“

Романот *Katre-i Matem (Палето на Истанбул)* е детективски во кој се случуваат мистериозни настани и не се разрешува убиството на Накшиѓул сè до крајот на романот, за која се мисли дека била убиена, но нејзиното тело било заменето со тело на друга убиена жена.

"The Prague Cemetery""; Italica, Vol. 90, No. 4 (Winter 2013): стр. 622.

⁴⁹¹ Ibid. стр. 623.

⁴⁹² Kirkpatrick, Ken; "The Conspiracy of the Miscellaneous in Foucault's Pendulum," Studies in 20th Century Literature: Vol. 19: Iss.2, Article; 1995: стр. 175-176.

⁴⁹³ Capozzi; Rocco (2013): стр. 623.

Се опишува и големата љубов на главниот лик Кара Шахин кој бил многу вљубен во жена му Накшиѓул. Потоа откако ја губи, се опишува неговата љубов кон цвеќето *Katre-i Matem* и го опишува темното, т.е. виолетовото лале, т.е. главицата лале, единственото нешто останато од жена му како подарок од таа прва и единствена вечер по свадбата.

Бидејќи Шахин сè уште на усните ја имаше она еуфорична насмевка од пред да заспие и очите му беа зашеметени од љубовниот мамурлак. Како да се колебае да се разбуди. Ја помириса косата на Накшиѓул која спиеше на неговата рака и собирајќи ја во дланката, почна на увото да ѝ шепоти љубовни зборови. Заедно ја имаа започнато вечерта, водеа љубов и заедно беа потонале во сон. Сакаше и првиот брачен ден да го започнат заедно.

Накшиѓул... султанке моја!..

?!...

Душо, убавино, моја Накшиѓул!

?!...

Накшиѓул спиеше длабоко и не се будеше. Со раката ја погали по лицето. Ѓ ја поткрена косата и ѝ го бакна челото. Не, не се будеше. А и лицето ѝ беше студено како мраз. Сакаше да ја фати за рамениците за да ја разбуди. Одеднаш под јорганот почувствува некаква празнина. Жената што ја љубеше како небаре да не беше таму. Почна да се сомнева дека овој брак бил само сон. Нетрпеливо го подигна јорганот.

Накшиѓул!...⁴⁹⁴

Романот е поделен на три главни дела и 66 поглавја. Секое поглавје носи едно прашање. А тие се следниве:

I. Дел – Експозиција: Едно убиство и шеесет и шест прашања.

1. Прашање: Дали саможртвувањето нема граница?
2. Прашање: Што чувствува оној што ќе го загуби она што го нашол?
3. Прашање: Кој може да знае дали љубовта е заглавена меѓу лудилото и рајот?
4. Прашање: Ваша Екселенцијо! Дали сте паметен како што велат?
5. Прашање: Зошто беше продадена бисерната вила?

⁴⁹⁴ Искендер Пала; (2015): стр. 19.

6. Прашање: Сè е заради љубов, нели?
7. Прашање: Може ли мигот да трае сто години?
8. Прашање: На твојата жена ли ѝ прпаѓа оваа одежа?
9. Прашање: Жива ли беше заклана Накшиѓул?
10. Прашање: Го доведе тука за да го убијат или да го заплашат со смрт?
11. Прашање: Засолнување во анонимниот живот во ложиштето...Зошто?
12. Прашање: Кој терзија го има сопиено ова?
13. Прашање: И што значи тоа „Вилата не е таму!“?
14. Прашање: Која е тајната на луковицата лале?
15. Прашање: Можеше ли везирот да ја реши загатката?
16. Прашање: Чија е главата што ја побара султанот?
17. Прашање: Како играчот стана играчка во сопствената игра?
18. Прашање: За што зборувавте со владетелот, ефендијо?
19. Прашање: Сигурен си дека тој е мртов?
20. Прашање: Зошто Аслан-ага отиде кај заповедникот на затворот?
21. Прашање: Зошто мене ми ја испрати отсечената глава?
22. Прашање: Дали гробиштата ги кријат само градските мртовци?
23. Прашање: Може ли една луковица лале да чини сто и педесет алтани?
24. Прашање: Кој ќе стави мевлем на раната на султанот?
25. Прашање: Кој ќе му стави мевлем на раната на везирот?
26. Прашање: Како е да те фати град додека бегаш од дождот?
27. Прашање: Кое е стројното либе што ќе дојде од планината Каф?
28. Прашање: Дали една капка жалост може да го прободува срцето?
29. Прашање: Шеик-ефенди! Ќе ми дозволите ли да се облечам?
- II. Дел – Заплет: Овој Стамбол град...
30. Прашање: Што да земам, убавице, јас за себе!?...Дал роза или чаша или пак тебе?
31. Прашање: Што е тоа земно што го разбуди мистикот од неговиот духовен свет?
32. Прашање: Може ли да се појави торба полна со тајни од дното на морето?
33. Прашање: Ќе стигне ли до небо главата на оној што под нозе го ставил сето она што не го знае?
34. Прашање: Каква боја е капката жалост?

35. Прашање: Можеше ли да има цивилизациска разлика меѓу тулбент и тулипан?
36. Прашање: Палењето оган е во чест на празникот Новруз?
37. Прашање: Кој ќе плати за невино пролиената крв?
38. Прашање: Раскажи, зошто го осветли патот?
39. Прашање: Што му се случило на Јеје?
40. Прашање: Да се биде близок со везирот е безбедност или опасност?
41. Прашање: Кој и зошто можеше да го киднапира?
42. Прашање: Нема ли спасител?
43. Прашање: Кој им даде наредби на ловците на Шахин?
44. Прашање: Која е цената за доцнењето во ловот на лавот?
45. Прашање: Кое прашање го запре срцето на султанот?
46. Прашање: Како да се заштити капката жалост?
47. Прашање: Зар немате завеси што ги покриваат вашите прозорци?
48. Прашање: Следење трага од убиство меѓу редовите книги за цвеќиња?
49. Прашање: Какво цвеќе имаше во последната саксија?
50. Прашање: Што ќе направеше дервишот ако знаеше дека е принц?
51. Прашање: Може ли двајца да бидат ист човек?
52. Прашање: Дали оној што ја оплакува капката жалост плаче со очите или со срцето?
53. Прашање: Кој беше изгубен, а кој најден?
54. Прашање: Весели души или скршени срца?
- III. Дел – Расплет: Мрачното лице на востанието
55. Прашање: Сака ли да се разбуди оној што легнува и заспива во градината на рози?
56. Прашање: Кој се овие бедници што си играат со оган и крв?
57. Прашање: Има ли стариот пријател нови тајни?
58. Прашање: Што рече ти?
59. Прашање: Кој е пак тој?
60. Прашање: Што кажува јазикот на срцето?
61. Прашање: За кого е оваа стапица?
62. Прашање: Од кој правец ќе дувнат ветриштата на судбината?
63. Прашање: Се секаваш ли?
64. Прашање: Како можеше да го направиш тоа, како!?

65. Прашање: Зар една среќна ноќ на задоволство не вреди триесет сјајни бисери?

66. Прашање: Како беше таа приказна?

Искендер Пала кој е експерт на диванската литература ги поврзува мотивите детективски и љубовен роман во едно. Но љубовта е целосно доживеана само една ноќ, љубовта која се води само ноќта по свадбата. А потоа жена му на главниот лик Кара Шахин е убиена, за неа до крајот на романот се мисли дека е убиена, но таа била робинка која се продавала и се дознава дека таа не е убиена туку продадена на некој друг, само за да се земе богатството останато од мајка му на Кара Шахин, од страна на неколку измамници.

Добро, добро!.. Јас да ги раскажам. Откако ги добивме вилата и бисерите мислевме да те убиеме. За нас беше многу лесно, ќе те убиевме во некое осамено катче во нивите во Јеникој и ќе те испратевме на дното на Златниот рог. Потоа се сожаливме на тебе. Но, не сакавме да ти го објаснуваме она што ти се случи. Поради тоа се сметаше дека полошо ќе е твоето апсење отколку убивањето. Сакавме да те заплашиме и да живеееш така што не ќе можеш да отвориш уста. Ако станеше убиец на жена ти, не ќе можеше никому да кажеш и ќе заборавеше на вилата и на бисерите. Во тоа време Биндали како од ништо ја задавил својата љубовница, ѝ ја исекол главата и споменувааше дека ќе му ја прател како подарок на везирот во кошница со суви плодови. Му рековме тоа да го направи ден подоцна. Го испративме оној затворски чувар кому му се испушти дека ја заклал Накишиѓул, да го исече трупот на парчиња. Тој беше вешт во овие работи, сите што ги уби ги спакува во вреќи, а ние торба по торба ги фрливме во Златниот рог.⁴⁹⁵

Романот е возбудлив во секој момент, се чита како трилер што претставува еден период меѓу средниот и поновиот век. Новиот век почнува со Француската револуција која е познато дека започнува во 1789 година, а романот го опишува периодот на лалињата во Истанбул и бунтот на Патрона Халил во 1730 година, во која султанот Ахмед Трети го остава тронот, а наместо него е донесен султанот Махмуд Први, внукот од постариот брат на султанот Ахмед, додека везирот и зетот, т.е. мажот на ќерката на Ибрахим-паша од Невшехир бил обесен од страна на бунтовниците.

⁴⁹⁵ Ibid. стр. 432.

Три ноќи неговите очи немаа видено ни трошка сон. За ова време Казаскер Исхак-ефенди со тројца чувари не се ни одвоија од него. Тоа утро доаѓајќи од Ускудар меѓу сè погласната врева, го наслушна чкрипењето на возилото што ги носеше пожолтените трупови со посинети вратови на неговиот везир и зет, Ибрахим-паша, зетот на везирот, адмиралот Кајмак Мустафа-паша и неговиот многу сакан секретар, помисли на распарчувањето на нивните тела во рацете на бесните бунтовници и од веста што ја доби предмалку дозна дека неколкуте делови и коски што останале од нив, биле ставени во вреќа и тајно погребани дури без никаква молитва. Сега очите му беа отсечени од солзите што му течеа од покајување.⁴⁹⁶

Бре неблагодарни копилиња, разбојничко семе без сој! Зар кога доволно се јадосувам со тоа што ви го дадов мојот везир, се дрзнувате вака да ме наречете лажго?...Бре, ајде немате совест и чест, но зар не ви останале и пристојност и гордост? Каква лакрдија е ова?⁴⁹⁷ Вашиот живот е наш живот, вашата чест ќе биде наша основна чест. Заедно со семејството и со војска ќе ве сместиме во Чираган. Нека Алах му го благослави османлискиот престол на вашиот внук, принцот Махмут-ефенди! Денес е благославен петок. Ќе биде потребно да му го опашете мечот и да му го предадете престолот на нашиот нов султан во присуство на покојниот Ејуп султан. Познато е дека градот е во немири, па не е пожелна празнина во законieto.⁴⁹⁸

Романот почнува со еден ракопис кој бил купен во една аукција и тоа за евтини пари. Читателот пред романот навлегува во светот на оваа книга.

Следејќи ја стрелката под знакот 'Аукција на филателистички колекции и стари книги' што го здогледав на таблата пред хотелот Мармара во Истанбул, за само неколку мига се спуштив во хотелската конференциска сала. Всушност, не секогаш донесував одлука толку набрзина. А притоа ниту сум го проучил каталогот на аукцијата од тој ден

⁴⁹⁶ Ibid. стр. 416.

⁴⁹⁷ Ibid. стр. 417.

⁴⁹⁸ Ibid. стр. 419.

*ниту, пак, сум направил резервација за да учествувам во аукцијата. Само многу изземнат си мислев дека шолја врел чај ќе ме загрее и дека сретнувањето на некое познато лице и распрашувајќи се што има ќе ми го поткрене расположението.*⁴⁹⁹

Како што розата во романот на Умберто Еко не покажува знак за содржината на романот за што и воопшто не се спомнува, во овој роман кој е преведен на македонски јазик под насловот *Лалето на Истанбул* веднаш нè насочува на фактот дека содржината, всушност, нè носи токму во тој популарен период од средниот век во отоманската историја, периодот на лалиња.

*Лале! Тоа е најграциозниот збор изговорен во Истанбул... Тоа е лесно видливиот, а украс на месеците април и мај кој тешко се опишува. Тоа е врвна креација и бајковита убавина.*⁵⁰⁰

*Со искрена желба и молитва за наша вечна дружба, брату мој светлино на моето око.*⁵⁰¹

Се рефлектира социјалниот живот на народот и султанскиот живот од тој период. Од тој период се опишани природните и архитектонските убавини на Истанбул.

*Кога везирите го испразнија салонот, султанот со тежки и бавни чекори се упати кон престолот и седна на него. И повторно даде знак, заповедајќи да излезат сите стражари, освен двајцата глувонеми.*⁵⁰²

Амамите имаа значајно место во архитектонските споменици кои му ја даваа убавината на кубињата на Истанбул, поради кои речиси сите посетители го споменуваа како 'Градот на кубиња'. Тоа беа славните амами некои познати по врелината, а некои и по вработените. Беа расеани насекаде низ градот и речиси секој султан, везир, паша и бег,

⁴⁹⁹ Ibid. стр. 5.

⁵⁰⁰ Ibid. стр. 286.

⁵⁰¹ Ibid. стр. 287.

⁵⁰² Ibid. стр. 52.

*кој имаше подигнато комплекс со џамија имаше, секако, направено и амам. Важноста која исламската религија ѝ ја придаваше на чистотата низ вековите, го имаше украсено со амами секој дел од градот. Многу богаташи правеа амами кои стануваа вакафски споменици, а другите ги раководеа и така обезбедуваа нивен континуитет.*⁵⁰³

Искендер Пала градот Истанбул во романот го опишува со лалиња, длабока љубов во душата на главните ликови, султанскиот живот итн. Главниот лик Кара Шахин за да го пронајде убиецот и да го реши убиството на својата жена работи во амамот, излегува надвор од бедемите на тогашниот Истанбул каде што се наоѓала неговата кука и навлегол во мистична религиозна секта на мевлевиски дервиши, па навлегол во султанскиот свет и му станал десна рака на везирот Ибрахим-паша. Без обзир на тоа дека во овој план кој бил измислен за да му биде земено богатството и за да го пронајде убиецот на својата жена, се соочува дури и со алхемичарот со волшебни сили т.е. личноста кој ги управува демоните и лошите духови.

Ерата на лалиња со текот на времето со својот мистицизам се претвора во една ера на бунтови и интересни настани. Главниот лик на овој бунт е Патрона Халил, Албанецот. Овој бунт е причина да се обеси везирот Ибрахим-паша, а султан Ахмед Трети да го остави тронот и на него да седне неговиот внук султан Махмуд Први. Кога татко му на султанот Махмуд Први, султанот Мустафа Втори, исто така по еден бунт бил натеран да го остави тронот, бил донесен неговиот помал брат султанот Ахмед Трети.

*Како што го макам моето перо во мастилото сега – само две недели по Септемвриското востание кое беше обележано со тоа што султанот Ахмет III беше лишен од престолот, а зетот Невшехирли Ибрахим-паша лишен од животот – сè уште сум неодлучен дали да пишувам или не за настаните на кои бев сведок.*⁵⁰⁴

Во романот *Смрт во Вавилон, Љубов во Истанбул* од Искендер Пала, нараторот е книгата наречена L&M, напишана од страна на извонредниот турски поет Фузули и дејството се одвива во период од 450 години. Овој роман носи шифра која треба да се

⁵⁰³ Ibid. стр. 61.

⁵⁰⁴ Ibid. стр. 11.

дешифрира и да се отвори вратата на храмот Иштар кој се наоѓа во градот Вавилон во Ирак. Познати турски поети се труделе да ја дешифрираат низ стиховите на Фузули, но не успеале. Научникот Мардук Колдевеј успеал да ја дешифрира книгата што е следбеник исто така на Аршија Акелдан, т.е. следбеници на храмот Иштар.

Обожавателите на постмодерните романи, забележуваат дека во постмодерните романи се среќаваат следниве елементи во самата фикција; книга, мистерија, убиства, религија, историски факти со лични интерпретации на авторот, има книга во книга или сон во сонот.

Заеднички точки на двајцата писатели се тоа дека Умберто Еко го користи своето извонредно знаење за средниот век на Западот т.е. католичкиот свет, додека Искендер Пала е експерт за диванската литература која траела околу 500 години, почнува по прифаќањето на исламот од страна на Турците некаде во XIII век, па сè до XVIII век.

Искендер Пала е академски професор од оваа област. Се знае дека средниот век во Европа траел до 1453 година, откако Истанбул е преземен од страна на Отоманската Империја.

Како што романот *Смрт во Вавилон*, *Љубов во Истанбул* се простира низ 450 години така и романот *Фукоовото нишал* се простира низ 500 години. Каде што историските факти за розикрујанците и темпларите се интерпретираат од страна на самиот автор преку читање на фајловите на Белбо од страна на протагонистот Казабон. Истовремено и во романот *Прашките гробишта* од Умберто Еко се спомнуваат темпларите.

*Го слушам гласот на дедо ми кој вели: Види сине, се рашири гласина дека е универзален заговор (complot-english) кој темпларските кнезови ја спроведувале против тронот и црквата, поточно против кралот, особено против француските кралеви и светата црква, откаколудилото револуција ги потресе европските земји.*⁵⁰⁵

Додека другиот роман од Умберто Еко, *Името на розата* се одвива во текот на 7 дена, а романот *Лалето на Истанбул* од турскиот автор Искендер Пала се случува во периодот кога се одвивал бунтот на Албанецот Патрона Халил, со кој султанот Ахмед Трети го напуштил тронот, а наместо него дошол неговиот внук султанот Махмуд Први.

⁵⁰⁵ Eco, Umberto; *Prag Mezarlığı (Il Cimitero di Praga)*; Doğan Kitap; 2011 İstanbul; стр.66.

Во романот *Името на розата* отровната книга е претставена како главен елемент на фикцијата. Поради оваа книга се извршени убиства, т.е. поради отровот што бил ставен во оваа книга биле убиени свештениците.

*Сакам да го видам, рече Вилијам, последниот ракопис од збирниот том кој содржи еден арапски и еден сириски текст и едно толкување или препис од Кипријановиот пир. Сакам да го видам тој препис на грчки, направен веројатно од некој Арапин или Шпанец, што си го пронашол кога, како помошник на Павле од Римини, си успеал да бидеш пратен во својата родна земја за да ги прибавиш најубавите ракописи на откровението од Леон и од Кастелја, богатство кое те овенчало со слава и почит овде во манастиров и ти го обезбедило местото библиотекар, и покрај тоа што тоа му припаѓало на Алинардо, кој бил десет години постар од тебе.*⁵⁰⁶

*Сепак не е баш вистина. Хорхе, дека ме сметаиш за многу остроумен! Ти не гледаиш, но јас носам ракавици. Со така сплеткани прсти не сум во состојба да ги одлепам листовите еден до друг. Би требало тоа да го сторам со голи раце, да си ги навлажнам прстите со јазикот, како што ми се разјасни, па би требало да продолжам да листам на таков начин сè дури отровот што ти еден ден, одамна, си го зел во Севериновата лабораторија, можеби уште тогаш загрижен, затоа што си слушал некого во скрипториумот како го искажал своето љубопитство, или во врска со *finis Africae* или со загубената Аристотеловата книга, или во врска со обете работи.*⁵⁰⁷

Во романот *Фукоовото нишал*о исто така има процес на пишување на една книга за браќата розикрујанци и темпларските кнезови. Тројца пријатели Казабон, Белбо и Диоталеви пишуваат една книга за издавачката куќа каде што работат, а тоа е издавачката куќа Гарамонд Прес под сопственост на г. Гарамонд кој е претставник на темпларите и браќата розикрујанци. Белбо е заљубен во Лоренца, а Егли како претставник на овие секти и пријател на г. Гарамонд покажувал интерес кон неа, а Белбо за да се одмазди му кажува дека ја нашол мистеријата за овие секти, па затоа бил убиен. Како што може да се забележи

⁵⁰⁶ Еко, Умберто (2006); стр. 703-704.

⁵⁰⁷ Ibid. стр. 707-708.

и тука станува збор за убиство. Процес на пишување има и во два други романи на Умберто Еко. Како прво во романот *Нулти Број*. Овој роман е еден водич за да се сфати што не треба да се направи во текот на издавањето на еден весник.

*Но вообичаено еден весник ни пренесува едно мислење, еден аларм, едно будење... Сега вие претпоставете ги читателите: нема да земат предвид ни една од овие вести кога ќе се зафатат да ги проверат едена по едена, кога сите четири вести ќе се соединуваат ќе ги принуди да останат на таа страница.*⁵⁰⁸

Главниот лик Колона е вработен во весникот *Domani* (Утре), кој никогаш не бил објавен. Во романот *Островот на претходниот ден* од Умберто Еко исто така има процес на пишување на книга или дневник. Главниот лик Роберто де ла Грив, во бродот наречен Дафне кој се расипал среде океанот, пишувал еден дневник за деновите кои ги поминувал.

*Вака пишува Роберто де ла Грив, во една непоправлива несфатливост, приближно помеѓу месеците јули и август во 164 година.*⁵⁰⁹

Наратори во овој роман се авторот, главниот лик Роберто и раскажувачот кој ги чита писмата на Роберто. Овие писма во форма на дневник се напишани за саканата Лилија која го сакала со неповратна љубов. Романот се состои од два дела, навраќања кон старите денови и деновите поминати на бродот. За да му бидат опростени затворските денови тој е прогонет за да биде француски шпион (по потекло бил Италијанец) во англиски чамец. Процес на пишување има и во романот *Баудолино* од Умберто Еко.

*Што е ова? – го праша Никита откако го проврти низ раце пергаментот и се обиде да прочита некој ред од него. Ова е мојот прв обид да пишувам, одговори Баудолино, и откако го напишав ова – имав, мислам, четиринаесет години, а бев сè уште шумско суштество – го носев со себе како амајлија.*⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Eco, Umberto; *Sifir Sayı*; 2015 İstanbul; стр. 53.

⁵⁰⁹ Eco, Umberto; *Önceki Günün Adası*; Can Yayınları; 2018 İstanbul; стр. 11.

⁵¹⁰ Еко, Умберто; *Баудолино*; Прозарт, Скопје 2017; стр. 21.

Иако во книгата се спомнува само дека се интересни за вториот главен лик Јусуф Јеје, топчето во романот *Лалето на Истанбул* од Искендер Пала, тука нема убиство за книга туку за двете луковици темновиолетово лале. Има мистерија. Главниот лик Кара Шахин е прогласен за убиец на својата жена. Но сето ова убиство било преместено поради лалињата, парите и имотот што ги поседувал Кара Шахин и сè до крајот на романот се труди да ја сфати вистината, кој и како ја убил жена му.

Во вилата во Јенибахче, минатата година...Аааа, разбрав! Ајде ти прво заблагодари им се на овие раце што ја претворија лозарската колиба во вила!... Како? Ефенди, кој во таква колиба сака да влезе во брак или пак за да влезе во брак во таква колиба би истроши осумстотини алтани во дланката на таткото на невестата? Ах, моја магарешко главо, требаше да сфатам. Требаше да сфатам кога не ја најдов вилата таму каде што беше. Требаше да сфатам кога никого од маалото не можев да уверам во мојата венчавка. Добро, а жива ли е Накишигул? Нели ти реков дека не сум убиец? Ако е жива, каде е тогаш? Гррр, жива ли е, ако е жива каде еее? Ете, две многу посебни информации. Секоја од нив чини триесет џут бели и тркалезни бисери.⁵¹¹

Во романот *Смрт во Вавилон*, љубов во *Истанбул*, книгата L&M која е и наратор на самиот роман, патува од Хила во Истанбул од таму до Ватикан, потоа пак е вратена во Истанбул, потоа патува за Париз и на крај се враќа во Истанбул и патот ја води книгата во Вавилон заедно со научникот Мардук Колдевеј за да ја дешфрираат шифрата од вратата на храмот Иштар за да влезат во него. Во книгата L&M за зборува за легендарната љубов на Лејла и Мецнун. Додека главниот лик Баудолино од романот *Баудолино* на Умберто Еко, патува од Италија во Константинопол, т.е. Истанбул.

Дека овој град е мојата Лејла, сфатив кога бев ставен на студената полица во ќелијата во која се наоѓав. И покрај толкавите болка и страдање, од тоа беше и моето чувство дека тука припаѓам. Хила беше касабата на моите далечни спомени, но Истанбул

⁵¹¹ Пала, Искендер (2015); стр. 454-455.

беше градот во кој ги пораснав своите љубови. Истанбул беше мојата исконска љубов, и сè уште е.⁵¹²

Оф, кутар Баудолино, рече Никита, додека подготовките за заминувањето продолжуваа, што си останал ем без жената ем без дете, во цутот на годините. А кутар и јас, што можам уште утре да ја загубам плотта на мојата плот и мојата најсакана невеста од раката на некој од овие варвари. Ах, Константинопол, крал на градовите, кивор на вишниот Господ, фалба и чест на оние што те претставуваат, сладост за туѓинците, цар на царските градови, песна над песните, раскош над раскошите, најретка глетка од најретките нешта достапни на видот, што ќе биде со нас кои те напуштаме, голи исто како кога излеговме од утробата на нашите мајки? Кога ќе те видиме пак, и не таков каков што си сега, како, долина на плачот, газен од толку војски?⁵¹³

Интересно е што во романот *Баудолино*, протагонистот Баудолино е посвоен од страна на светиот римско-германски император Фридрих Барбароса, додека Искендер Пала има еден роман кој го носи името *Барбароса*⁵¹⁴, каде што се раскажува приказната на Беатрикс т.е. Биљбуре, 12-годишната Турчинка која е продадена како роб во сарајот на Крал Фердинанд во Малага, Шпанија. Таа е израсната од страна на свештеникот Декан Охеда бидејќи во тоа време сите муслимани во Шпанија биле убиени.

Првиот човек што плачеше беше Беатрикс, беше извадена од рајот, прошепоти стариот свештеник Ожеда, галејќи ја со милост главата на малото девојче која беше наведната во градите на свештеникот и потоа продолжи да зборува треперливо.⁵¹⁵

Интересно е што и саканата на Баудолино се вика Беатриса (првата љубов, макеа). Исто така и Баудолино пред да замине на крстоносна војна се дружел со еден свештеник. Помеѓу овие романи има сличности од аспект на фикцијата и настаните содржани во двата романи.

⁵¹² Пала, Искендер; *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*; Прозарт, Скопје 2017; стр. 449.

⁵¹³ Еко, Умберто; (2017); стр. 279.

⁵¹⁴ Pala, İskender; *Barbarossa*; Kapı Yayınları; İstanbul 2018.

⁵¹⁵ Pala, İskender; *Efsane (Bir Barbaros Romanı)*; Kapı Yayınları; İstanbul 2013; стр. 21.

Романот *Баудолино* од Умберто Еко е печатен во 2000 година, а романот *Барбароса* за прв пат е печатен во 2013 година.

*Пролетта Баудолино открил дека неговата љубов сè повеќе расте, како што се случува со сите вљубени во тоа годишно време, па не можеле да го смируваат бледите авантури со евтини девојки, туку напротив во споредба со нив, таа незадржливо му се засилувала, бидејќи Беатриса не била во предност само поради својата грациозност и интелигенција, како и поради кралското миропомазание, туку и поради неприсутноста.*⁵¹⁶

Кога веќе беше споменето за книги, неизбежно е да се спомене романот *Таинствениот пламен на Кралицата Лоана* од Умберто Еко, каде што 59-годишниот протагонист Џамбатиста Бодони со губење на меморијата се интересира за книгите, а и има своја антикварница за книги.

*Во една болница сме и вие... вие сте доктор. Дали бев болен? Да бевте болен, ќе ви раскажам после. Но веќе сте свесни. Издржете. Јас сум доктор Гратароло. Се извинувам но треба да ве прашам неколку прашања. Колку прсти ви покажувам? Тоа е една рака, тие се прсти. Четири. Четири се нели? Секако. Колку прават шест по шест. Секако дека триесет и шест. Мислењата се рефлектираа во главата, но се секавав на скоро се автоматски. Квадрат на хипотенузата, кавдратите...се збир од другите две страни. Честитки. Ова би требало да биде Питагорината теорија, но математиката во средно ми беше шестка. Питагора од Самос.Елементите на Евклид. Очајничка самотија на споредбените црти кои не се спојуваат. Изгледа дека вашата меморија се наоѓа во добра состојба. Заборавив да ве прашам, како се викате?Во тој момент се двоумив. Но беше, ми беше во јазикот. После една секунда отворено одговорив. Се викам Артур Гордон Пим. Тоа не е вашето име.*⁵¹⁷

Алхемијата и религијата се споени во некои од романите на двајцата автори. Во романот *Фукоовото нишал* се користи алхемија, т.е. магија во текот на ритуалите одржани од

⁵¹⁶ Еко, Умберто; (2017); стр. 97.

⁵¹⁷ Еко, Umberto; *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*; Doğan Kitap, İstanbul 2005; стр. 13-14.

страна на сектата браќата розикрујанци. Додека во романот *Лалето на Истанбул*, кон крајот на романот се прави магија на протагонистот Кара Шахин и тој мисли дека девојката Хорикиз е всушност жена му која била убиена. Во романот *Името на розата* исто така се спомнува магијата. Салваторе зборува за една магија каде го вели следново:

Ме привлече кон себе и ми кажа со бесрамна насмевка дека не сака веќе домаќинот или јас, затоа што сме едниот моќен, а другиот млад убав, да водиме љубов со девојките од селото, додека тој тоа не може затоа што е грд и сиромашен. Дека знае една многу ефикасна магија за да натера секоја жена да стане обземена со љубов кон него. Требало да се убие една црна мачка и да ѝ се извадат очите, потоа да се стават во две јајца од црна кокошка, едното око во едното јајце, второто око во второто јајце (и ми покажа две јајца за кои тврдеше дека ги зел од соодветни кокошки). Потоа јајцата требало да се ставаат да скапуваат под еден куп коњски лепешки (го имаше подготвено таквиот куп токму во еден кош од градината каде што никој никогаш не поминувал), па оттаму ќе се испилело, од секое јајце одделно, по едно црно ѓаволче кое потоа ќе му се стави услугата, обезбедувајќи му ги сите наслади на овој свет. Но, за несреќа, ми рече, за да успее магијата, било потребно жената, чија љубов ја посакуваше, да плукне врз јајцата пред да бидат закопани под лепешките, па тој проблем го тиштеше бидејќи требаше да ја има крај себе, таа ноќ, жената за која стануваше збор, и да ја натера да го изврши делото без да знае за што служи.⁵¹⁸

Додека во другите романи магијата е опишана во следниве случаи:

Во 1869 година, Gougenot de Mousseaux издава две книги во врска со магиите од деветнаесеттиот век; Les Juifs, le judaïsme et la judaïsation des peuples chrétiens. Во оваа книга тврди дека Евреите користат кабала, дека се поклонуваат на ѓаволот, бидејќи едно мистериозно потомство Каин го поврзува со гностиците, темпларите и масоните.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Еко, Умберто (2006); стр. 466-467

⁵¹⁹ Еко, Умберто (2011); стр. 658.

И магијата е наука исто како и алхемијата, султанке моја. Меѓутоа тоа што се гледа со магија не се фантазии што не се вистински. Напротив, тоа се фантазии на нешто што навистина постои. Ете, оној шаторот што го виде е шаторот на Есфахан-кан. За скоро можам да ви ја поставам трpezата на султанот од Лахор веднаш овде и околу вас можам да насоберам слуги. Магијата и илузијата ги прават луѓето да веруваат во фантазијата. Девојката со која овој твојот смета дека се оженил, во реалноста беше една наша жена, стројничка, но тој неа ја виде како една Грузијка, робинка што султанот Ахмет пред две години му ја подари на заповедникот на мамулаците и поверува дека таа е Накишиѓул.⁵²⁰

На крај има шифри кои отвораат врати или фајлови од компјутер. На пример во романот *Името на розата*, Вилијам успева да ја дешифрира вратата од лавиринтот со која влегуваат во *finis Africae*.

Во романот *Фукоовото нишалo*, има шифра со која Казабон успева да влезе во фајлот *abulafia*, личниот фајл на Белбо кој ќе биде убиен од страна на браќата розикрујанци.

Во романот *Лалето на Истанбул*, има шифра т.е. метода како да се отвора вратата од подземниот резервоар за вода, кадешто цуцето му прави магија на Кара Шахин, а нивниот пријател Пит-Јан-ефенди се труди да ја отвори вратата без да го забележи цуцето што прави магија.

Во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*, шифрата е скриена во книгата на Фузули, всушност шифрата се бара во стиховите во кои се спомнува љубовта и таинственоста.

*Наскоро се најдовме во собата со огледалото, сега однапред подготвени за играта на искривувањата што нè чекаше. Ги кренавме светлата и ги осветливме зборовите кои се наоѓаа над рамката, *super thronos viginti quatuor*... Тајната сега беше сосема разјаснета: зборот *quatuor* имаше седум букви, според тоа требаше да се притиснат буквите *q* и *r*. Веќе кажав дека буквите од стиховите изгледаа како врежани, односно вдлабнати во *sidom*: очигледно оние од зборот *quatator* се состоеја од метални шаблони зад кои беше вграден и всидан некаков извонреден механизам. Зошто, штом ја притисна кон напред буквата *q* се слушна остро чкрапање, и истото се случи кога Вилијам ја притисна буквата*

⁵²⁰ Пала, Искендер (2015); стр. 456.

г. Целокупната рамка на огледалото одеднаш се затресе и стаклената плоча се помрдна наназад. Огледалото всушност беше врата, со шарки од левата страна. Чкрипејќи вратата се отвори накај нас.⁵²¹

За да се влегува во Абулафиа шифрата можеше да се состои од седум букви.⁵²² Одеднаш, вниманието ми го привлече месечината во средината и тронот. Еврејските букви беа очигледни, дури и од столицата каде што седев можев да ги видам. Но Белбо најверојатно не можеше да внесе еврејски букви. Погледнав по внимателно; секако дека ги познавав овие букви од десно накај лево; Јод, хе, вав, хет. Јахве, името на Богот.⁵²³

Кога кикотењето на Кара Шахин почна да ја задушува средината, не сакаше да ја испушти шансата и ја потисна вратата. Требаше да биде замандалена. Ја провери со раката, но не успеа да најде резе. Во темнината одново и одново со раката насекаде ја напипуваше вратата. Мора да има некаков механизам што ја отвора оваа врата однадвор, си помисли. Најпосле насети некаков чвор на сидот на ментеието. Да, мора да беше тоа. Низ пукнатината погледна внатре. Токму кога ќе го повлекуваше јажето, муцето повторно влезе во собата со златни прачки во рацете.⁵²⁴

Ги оставија копачите и лопатите и со метли, парчиња платно, метални алатки и стапчиња, потполно ја исчистија вратата. Врз вратата беше изработена мрежа во форма на коцка. Во внатрешноста на мрежата се наоѓаа 7x7 касети со големина на дланка, одделени една од друга и од првиот ред беше напишано: Акелдан: во Иштар – и Мардук – верувал – мој господар – за љубов на Сируш. Овие записи, што сфатив дека се изгравирани на вратата од светилиштето од услугата на Акелдан, кому тој на умирање му ја доверил тајната, гледајќи дека се слични на бројките и буквите на моите страници, што беа напишани во различни времиња и со различни мастила, бев прилично сигурен дека веќе сум дошол на крајот од својот пат и во себе си реков, Љубена Лејла!⁵²⁵

⁵²¹ Еко, Умберто (2006); стр. 693-694.

⁵²² Еко, Умберто (2011); стр. 57.

⁵²³ Ibid. стр. 61.

⁵²⁴ Пала; Искендер (2015); стр. 460.

⁵²⁵ Пала, Искендер (2017); стр. 438-439.

Во романите од двајцата автори се спомнува и религијата, како клучна точка. Во романот *Името на розата*, романот се одвива во католички манастир во Мелк, Австрија.

Во романот *Фукоовото нишал* има ритуали од сектата на браќата розикрујанци кои повеќе се поврзани со науката и со кабалата.

Во романот *Лалето на Истанбул* протагонистот Кара Шахин влегува во мевлевиско теќе каде што ги извршува дервишките обреди.

Во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*, исто така се спомнуваат и мевлевиските обреди, а и храмот Иштар во Вавилон за кој како и во романот *Фукоовото нишал* се поврзани со науката и со технологијата.

Во романот *Барбароса* од Искендер Пала, малата Беатриса е порасната кај свештеникот Декан Охеда. А во романот *Баудолино* се спомнува за блискоста на Баудолино со свештеникот Јован.

Исто така може да се каже дека градовите Истанбул и Париз во потесна, а европските градови во поширока смисла се заедничка точка во скоро сите романи на двајцата автори, т.е. како локации во фикцијата на двајцата автори.

Книгата L&M откако ќе стигне во Истанбул од Вавилон патува и во Париз благодарение на Халет-ефендија, како дипломатски претставник на султанот Селим Трети⁵²⁶, а донесен назад во Истанбул од страна на Намик Кемал. И двајцата се познати автори во турската литература и се спомнати во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* од Искендер Пала. Додека Казабон, протагонистот во романот *Фукоовото нишал* оди во Париз да го види *Фукоовото нишал* во *Conservatoire des Arts et Metiers*.⁵²⁷

Издавачката куќа Гарамонд Прес каде што се вработени Казабон, Белбо и Диоталеви се наоѓа во Милано.

Дејството во романот *Барбароса* се одвива во Малага, Шпанија⁵²⁸; во *Лалето на Истанбул* во Истанбул; во *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* во Истанбул, Париз и во Рим; овие романи се на турскиот автор Искендер Пала. Дејството во останатите романи од Умберто Еко, *Името на розата* во Мелк, Австрија; *Баудолино* почнува во едно село до

⁵²⁶ Pala, İskender; *Babil'de Ölüm, İstanbul'da Aşk*; Kapı Yayınları; 2012 İstanbul; стр.399-400.

⁵²⁷ Eco, Umberto (2011); стр. 29.

⁵²⁸ Eco, Umberto (2013); стр. 37.

Пиемонте, Италија, а продолжува во Париз и во Истанбул, додека романот *Прашките Гробишта* во Париз итн. А секако дека треба да се спомне и Милано како еден од најчесто споменуваните градови во романите на Умберто Еко.

Во романот *Фукоовото нишал* од Умберто исто така се спомнува Вавилонската кула како и во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*.

Го формиравме Планот со свои раце, како мека глина, фикцијата се покоруваше во нашите палци и во нашите желби...Како наследство на вавилонските магионичари, ги земаа дел по дел козмичките сили од црниот камен во Мека од тие што знаеја. Бидејќи веќе Вавилонската кула за жал, поради гордоста дизајнерите избрзаа, заслужено доживеа неуспех... Но вавилонските архитекти згрешија.⁵²⁹

3.3. ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИТЕ ПОСТАПКИ И РОМАНИТЕ

3.3.1. ЗА ПАРАТЕКСТОТ ВО РОМАНИТЕ

Во македонската верзија на романот *Името на розата* што е објавен од страна на македонската издавачка кука Табернакул, корицата е различна од оригиналната верзија која е објавена на италијански јазик во 1980 година и од понатамошните изданија на италијански и на англиски јазик. Во преводот што бил објавен во 2006 година, како паратекст, насловот на книгата на македонски јазик не трпи некоја разлика од оригиналното издание т.е. италијанскиот *Il Nome Della Rose* или преводот на англиски јазик *The Name of the Rose*.

Преводот е направен директно од италијански јазик од страна на Марија Грација Цветковска. Како што е во оригиналот исто и во македонската верзија го има и преводот под наслов „Се разбира, ракопис“, напишан од страна на Умберто Еко на 5 јануари 1980 година во оригиналното издание каде што се спомнува од кој текст постои интертекстуалност во неговиот роман. Потоа има белешки како и во оригиналното издание за бенедиктинскиот часовник, кој дава ориентација за деловите од романот. Па потоа имаме скица од манастирот со деловите по азбучен редослед и до секоја буква се напишани имињата од деловите на манастирот. На крајот од романот на последната страница од македонската верзија има биографија за Умберто Еко. На претходната страница од задната

⁵²⁹ Еко, Umberto (2011); стр. 611.

корица има список со податоци во врска со романот. Адреса и веб-страница на издавачката куќа, име и презиме на директорот на издавачката куќа, име и презиме на главниот уредник, уредникот, техничкиот уредник, компјутерската обработка, дизајнот на корицата, превод, лектура и печат. Потоа на истата страница има информации во врска со CIP и ISBN броевите на книгата. Романот содржи 765 страници. Пред тоа е содржината на романот во која се наведува од колку дела се состои романот. Во турската верзија од романот има речник за италијанските зборови и изрази. Во македонската верзија овој речник го нема, преводот е направен во загради до италијанскиот збор. Исто така има и пролог, т.е. вовед. Воведот и последната страница на Адсон, истотака претставуваат паратекст, бидејќи нè насочуваат како треба да биде прочитан романот, т.е. главниот текст. Овие паратекстови иако носат разлики, го надополнуваат главниот текст.

Прологот на преведувачот претставува потрага за главниот текст. Заклучокот на Адсон ја носи целата смисла на романот. „Со својата функција заклучокот на Адсон е поблиску до прологот, отколку со предговорот на авторот.“⁵³⁰

Италијанското издание е „1980 Gruppo Editoriale Fabbri – Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano. VII edizione Bompiani settembre 1981“. ⁵³¹ Во оригиналниот роман на италијански јазик *Името на Розата*, почнува со предговорот на преведувачот на Абе Валет од XIX век, кој претставува превод на изданието на Мабилон.⁵³²

Предговорот содржи некои знаци кои нè тера да помислиме дека Умберто Еко се идентификува со преводот, читателите се обземени од трикот, давајќи заклучок дека со очигледен допир на шеговитост, Еко просто ја следи долговековно почитуваната традиција на докажаната веродостојност на фиктивните настани, преку обраќање на еден ракопис напишан од некој кој ги има доживеано настаните. Преведувачот свесно оди во манастирот во Мелк и не наоѓа ни трага од Адсоновиот текст.⁵³³ Но потоа трага надовор од манастирот, го наоѓа во преводот на Вале, во која не се спомнува името на Адсон. На прагот пред откажувањето, наоѓа една шпанска верзија од истиот текст, исто толку долга колку што бил и Адсоновиот текст. Сепак, изворот од Темесвар, не е ниту Вале ниту Мабилон, повеќе е

⁵³⁰ Thomas C. Daddesio; *The Role of the Paratext in The Name of the Rose: Semiotics*, 1988, College of St. Benedict; Minnesota 1988: стр. 319.

⁵³¹ Eco, Umberto; *Il Nome della Rose*; 1980 Gruppo Editoriale Fabbri – Bompiani, Sonzogno, Etas Milano: стр. 2.

⁵³² Еко, Умберто; (2006): стр. 5.

⁵³³ Thomas C.; Daddasio; (1988): стр. 320.

некој свештеник Кирчер и преведувачот не го спомнува Адсон од Мелк. Преведувачот го бара оригиналниот ракопис и тоа што го почнал како потрага со сигурност завршува со неколку заемно контрадикторни клучеви. За секој клуч кој го карактеризира постоењето на Адсоновиот ракопис, постои некој кој тврди дека никогаш не постоел. На крајот тој не е во можност да утврди дали, воопшто, постоела Адсоновата приказна или просто откритие на неискрен писател на романи.⁵³⁴ Можеме само да ги забележиме трагите останати од текстот кој поминал низ различни раце. Додека авторитетот е заснован врз разликите меѓу оригиналниот ракопис и лажните, неспособноста на преведувачот на Еко, е тоа што за да ја направи оваа разлика треба да изгради еден првобитен процеп во вербата за едномисленоста. Во овој случај спомнувањето на Вавилон е посебна иронија, сè додека главната контрибуција на еден прочуен бенедиктински научник било во сведочењето и датирањето на еден средновековен ракопис.

Другиот паратекст во кој треба да се фокусираме е „Последниот лист“ и содржи три главни привремени сегменти. Како прво се спомнуваат уништувачките последици од пожарот кој настанал.

*Манастирот гореше три дни и три ноќи и попусти беа крајните усилби. Уште утрината на тоа место, кога преживеаните согледаа дека ниедна зграда не ќе може веќе да се спаси, кога на најубавите градби им се развалија надворешните ѕидови, а црквата, небаре стутулувајќи се самата во себе, ја проголта својата камбанарија, во тој миг на сите им снеса волја за борба против таа Божја казна. Сè поуморно стана трчањето до преостанатите малубројни кофи со вода, додека и натаму мирно си гореше заседаниската сала заедно со раскошните опатови одаи. Кога огнот допре до крајните страни на одделните работилници, момците веќе одамна имаа спасено од нив колку што можеа од опремата и претпочитаа да одат во потеря по ридот за да пофатат барем дел од добиците кои беа избегани надвор од бедемот за време на ноќната бркотница.*⁵³⁵

⁵³⁴ Ibid. стр. 320

⁵³⁵ Еко, Умберто; (2006): стр.749.

Како второ Адсон се вратил во Мелк по многу години за да го посети изгорениот манастир, кој го доживеал лично, но и го собрал тоа што останало од манастирот по пожарот.

Многу години подоцна, веќе како зрел маж, имав можност да патувам во Италија по налог на мојот опат. Не му одолев на искушението и на враќање направив подолго скршнување за да го посетам повторно она што останало од манастирот. Двете села на падините на планината беа пусти, полињата наоколу необработени. Се качив дури на рамнината и пред моите очи, навлажнети од плач, се појави тажна глетка на пустош и смрт. Од големите и величествени градби што го красеа тоа место, остануваа само расфрлани урнатини, како што се случи и со спомениците на античките пагани во градот Рим. Бриленот ги имаше прекриено остатоците од сидовите, од столбовите, и од ретките трибелони кои се сочувваа цели. Коровот беше го преплавил теренот на сите страни, и веќе не се препознаваше местото каде некогаш се наоѓаше зеленчуковата, а каде цветната градина. Само местото на гробиштата беше уште претпознатливо, благодарение на неколкуте надгробни камења кои сиркаа над почвата. Како единствениот белег на живот беа грабливите птици кои од висините ловеа гуштери и змии кои, како базилисци, се притајуваа меѓу камењата или претрчуваа молскавично по сидовите. Од црквениот портал остануваа само неколку останки разјадени од мувла.⁵³⁶

Ги собрав сите останки кои успеав да ги најдам и со нив наполнив две патни вреќи, отфрлајќи ги предметите кои ми беа корисни само за да го спасам тоа жално богатство.⁵³⁷

Како трето бидејќи го посетува манастирот, т.е. остатокот од манастирот, по пожарот, пред смрта и се насетува на настаните кои му значат, за тие години, за кој бил и сведок.

И двете дела од романот кои претставуваат паратекст, ги претставуваат цртите на почетниот заклучок. Двата паратекста се карактеризирани преку копнежот на Адсоновата приказна со која сака да докаже преку лоцирање на текстот врз цврст, веродостоен темел.

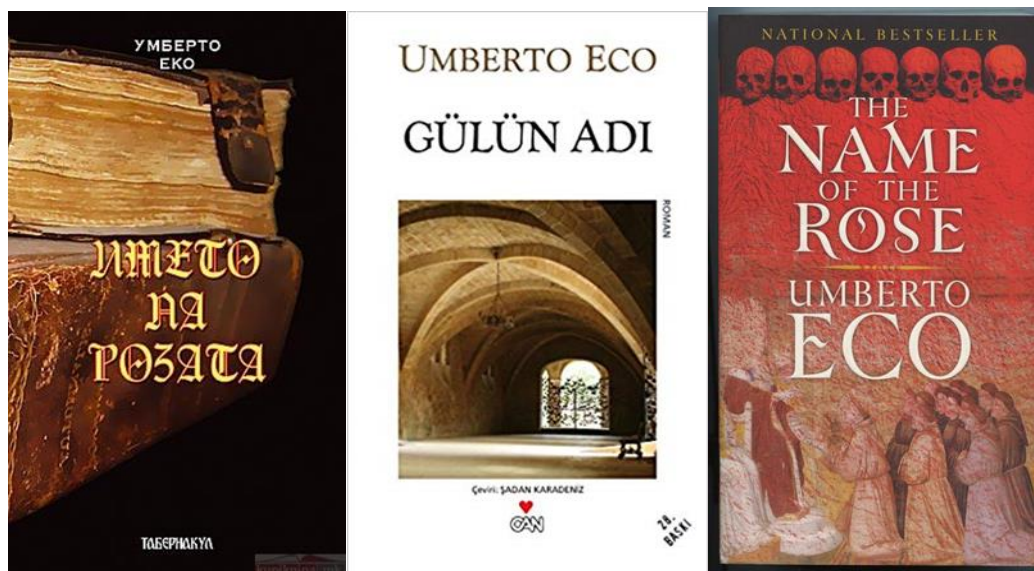
⁵³⁶ Ibid. стр. 752.

⁵³⁷ Ibid. стр. 754.

Овој процес може да се земе како едно барање за да се центрира Адсоновиот дискурс. Еден дискурс кој може да се обезбеди преку стабилна фокусна рамка, со која ги склопува хетерогеничните елементи, кои може да се читаат во разбирлив стил. Како и да барањето за толкувана автентичност, докажува дека е бескорисен и Адсоновата приказна е оставена да преживее.⁵³⁸

Овде сакам да ги земам во предвид паратекстовите, поврзани со остатокот на романот. Во скорешно истражување за романот на Еко, еден од главните есеи на Тереза Колети (1988), главен предмет на интерес е сеприсутност во темата на неодреденост на значењето. Колети прави потрага во темата на Адсоновото искуство со јазикот на љубовта, значењето на расколништвото и кривиот ефект на смеата. Во секоја од овие примери, прашањето за интерпретација на текстови и реалноста изразено се претставени и во секој случај романот ја ослабува вербата за едноставно, еднозначно.⁵³⁹

Најверојатно важно е да се пронајде пасус, каде што Адсон ја признава својата неспособност за да знае дали фрагментите на библиотеката, настаните кои ги набљудува или неговото раскажување на настаните поседува едно значење, повеќе значења или ништо. Оваа критика покажува дека еден текст може да се толкува на различни начини.



Слика 2. Изданија на *Името на розата*

⁵³⁸ Ibid. стр. 321.

⁵³⁹ Ibid. стр. 321.

Како прво, самиот наслов *Фукоовото нишалo*, како главен дел од паратекстот потсетува на Жан Бернард Леон Фуко, популарен физичар во XIX век, чиешто популарно нишалo виси во Конзерваториум во Париз, познат под името Conservatoire des Arts et Metiers. Романот бил преведен на турски јазик и бил објавен во април 2011 година, како 15. издание во 2000 примероци. Во податоците за романот како паратекст се вклучени податоците дека првиот примерок бил преведен и објавен на турски јазик во 1992 година, од страна на издавачката кука *Can Yayinlari*. Истиот бил преведен директно од италијанската верзија *Il Pendolo di Foucault* (1998, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, S.p.A Milano).

Додека во 15. издание од романот на турски јазик се наведени податоци како името на оние кои ја подготвиле книгата за печатење, кој ја дизајнирал корицата и податоци за издавачката кука. Потоа на следната страница се содржани насловите и годините на печат на другите романи и книги напишани од Умберто Еко. Потоа на следната страница има кратки биографии од Умберто Еко и од Шадан Карадениз, преведувачот на романот *Фукоовото нишалo*, односно на 15. издание на романот од англиски на турски јазик.

Потоа следува содржината која е составена од вовед, пролог, делови од поднаслов, епилог, речник, белешки и од библиографија. Воведот е напишан од страна на Џовани Шогнамило (*Giovanni Scognamillo*), кој по потекло е од Неапол, но бил роден и починал во Истанбул, а по занимање бил филмски критичар. Прологот е напишан од страна на Шадан Карадениз кој исто така е преведувач на романот. На следната страница е содржана конотација од *Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim каде што вели*:

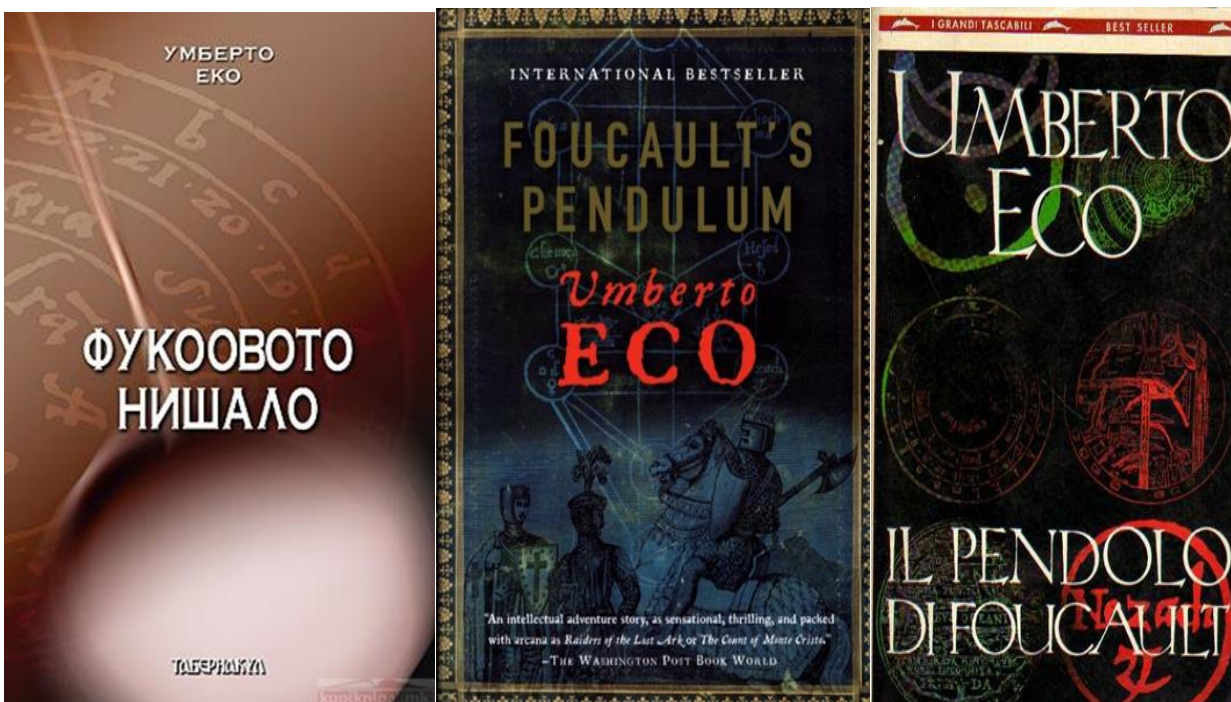
Ова дело го напишавме само за вас, за децата на доктрината и мудроста. Разгледајте ја книгата, треба да ја сфаќаме книгата соодветно со значењето според која ја дистрибуиравме; тоа што го криевме на едно место го разоткриваме на друго место, за да разберете со вашата мудрост (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De Ucculta Philosophia* 3; 65).

Верување во суеверие, донесува несреќа (Raymond Samullyan, 5000 пр.н.е. 1.3.8).

Прологот исто така е напишан од страна на преведувачот на романот, Шадан Карадениз, каде штому се заблагодарува на Умберто Еко затоа што нè носи до корените на авантурата на човечкото мислење, потоа со благодарност ги споменува имињата Мина Урган, Фатма Мансур Џошар и Енгин Узмен кој му помогнале при процесот на превод на романот. Накрај им се заблагодарува на Гунеј Гуненч и Џовани Шогнамило кои помогнале да има висок морал во текот на овој процес.

Во речникот има објаснувања на зборовите кои се спомнуваат во содржината на романот. Меѓу нив се споменуваат зборовите: адам кадмон (основен човек), Агарта (митолошка држава во Тибет или Шри Ланка), Батида (типичен пијалак од Бразил), Бинах (третиот сефир), Егун (духовите на предците од ритуалите на Умбанда), фајлнејм (име на компјутерско досие), Гебурах (еден од десетте сефири и значи правда), грал (чинија која ја користи Исус Христос на последната вечера) итн.

Во библиографијата се користени 27 книги, 8 есеи, три енциклопедии (Британика, Америка и Лонгман Ларус), речници, 26 речници заедно со Библијата и Тората.



Слика 3. Изданија на *Фукоовото нишалo*

Првото издание од романот *Лалето на Истанбул* е објавен во 2010 година во Истанбул, Турција. На предната корица од турската верзија на романот *Katre-i Matem* од Искендер Пала, 14. издание, има една слика на една жена облечена во темноцрвен фустан од кој се гледа само фустанот и раката, во раката држи виолетово лале, односно ова лале во романот е наречено *Katre-i Matem*, како што гласи и насловот на романот, како главен паратекст и буквално преведен значи капка жалост.

Истиот роман на македонски јазик е преведен со насловот *Лалето на Истанбул* од англиската верзија *Tulip of Istanbul*. Предната корица на македонската верзија е малку поразлична. На задната корица од турската верзија од романот има еден дел со црна подлога и бели букви. Додека под тој текст има мислење за содржината на романот со црвена подлога и црни букви. Пред страницата каде што е запишан насловот од романот има друга страница со информации за животот и романите на турскиот автор Искендер Пала. Потоа на следната страница има детали во врска со печатот на книгата, име на издавачката куќа, кое издание е книгата, ISBN број, година и место на печат, информации за контакт на издавачката куќа, информации за кориците и печатот итн. Потоа следува еден предговор, па вовед и на крајот има еден епилог.

На македонската верзија од романот предната и задната корица се поразлични од турската, англиската и албанската верзија. На црна подлога има слика од еден дел од султанскиот сарај. Го има истиот превод од турската верзија и задната корица која исто така претставува паратекст. На задната корица од македонската верзија стои ISBN број.

Како главен паратекст во оригиналната т.е. турската верзија од романот насловот го носи името *Katre-i Matem* кој всушност во буквален превод значи капка жалост, но во романот главицата лале која откако ќе биде насадена ќе никне од земјата во темна виолетова боја и ова лале ќе биде именувано по името на романот. Додека македонската, англиската и албанската верзија го носат насловот *Лалето на Истанбул*.

На задната корица од турската верзија на романот го пишува следново: „Отоманска историја со богата асоцијација, сарајски и аристократски живот на кој се восхитуваме“.



Слика 4. Изданија на *Лалето на Истанбул*

Турската и македонската верзија на романот *Смрт во Вавилон, Љубов во Истанбул* имаат различни предни корици. Во горниот дел од корицата и во двата романи го има храмот Иштар кој се наоѓа во Вавилон. Додека во долниот дел од предната корица на македонската верзија го има градот Истанбул, а на турската верзија ги има Лејла и Меџнун, протагонистите од книгата на Фузули, а самата книга е и нараторот на овој роман.

На турската верзија од романот во средината ја има сабјата која претставува додаток на книгата што содржи шифра со која се отвораат вратите од Вавилонскиот храм.

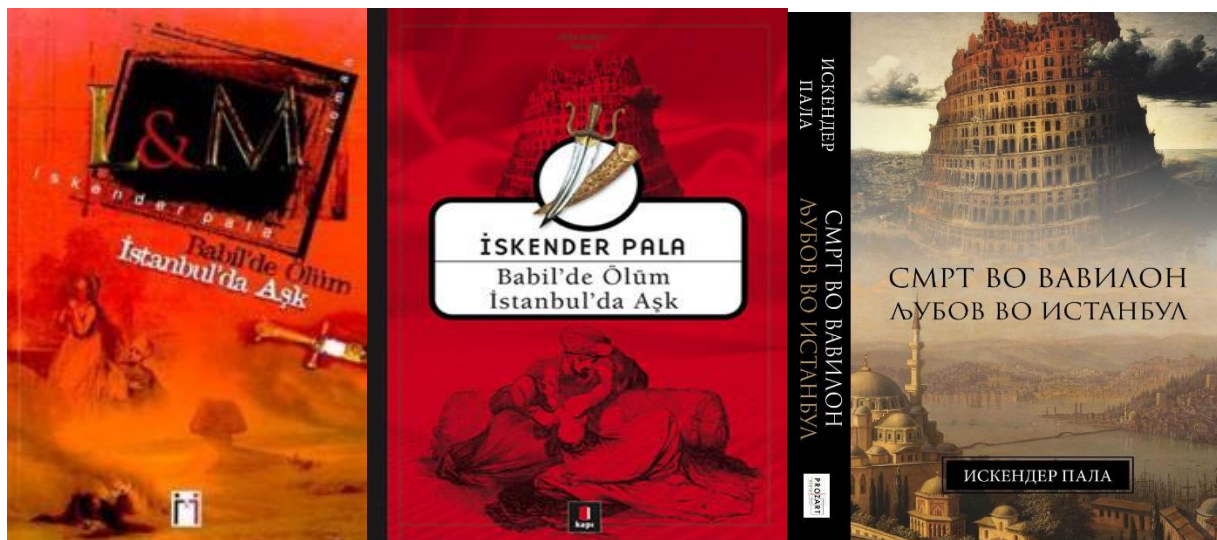
На задната корица од двете верзии има дополнителна информација за содржината на романот, но тие, всушност, не се истите текстови. И во двете верзии по отворањето на корицата како паратекст доаѓа биографијата на Искендер Пала. Потоа како паратекст е следната страница, каде што се наоѓаат податоците за издавачката куќа, оригиналот од книгата, година и место на печат, бројот на копии, ISBN бројот се наоѓа во овој дел од турската верзија, а во македонската верзија овој податок се наоѓа на последната страница.

Книгата се состои од 30 поглавја. Но има еден текст на почетокот кој претставува паратекст и го носи насловот: Како со игла копав бунар, го направив невозможното и ја напишав L&M.⁵⁴⁰ Овој дел како паратекст може да се споредува со поглавјето: Се разбира, ракопис од романот *Името на розата* од Умберто Еко, а исто така може да се споредува и со поглавјето Предговор од романот *Лалето на Истанбул* од Искендер Пала.

⁵⁴⁰ Пала, Искендер (2017); стр. 5

Другите романи немаат вакви воведни делови што претставуваат паратекст со еден исклучок во романот *Барбароса* од Искендер Пала, по биографијата на авторот и податоците за романот има еден текст каде што авторот изразува благодарност на тие што помогнале во создавањето на книгата и пред тоа има еден мал текст земен од делото на Ернл Брадфорд.⁵⁴¹ Пред овој текст има поезија од турскиот автор Јахја Кемал Бејатли кој е роден во Скопје.

Додека романот *Името на розата* од Умберто Еко (македонската верзија) како паратекст ги има следниве елементи: корицата, првата страница каде што се наоѓаат; името и презимето на авторот, името на романот, името на преведувачот од италијански јазик (Марија Грација Цветковска), годината на печат (2006) и издавачката куќа (Табернакул), потоа доаѓа ракописот со насловот „Се разбира, ракопис“⁵⁴², потоа друга страница под насловот Белешка⁵⁴³, каде што се даваат информации за насловите и поднасловите, а на следната страница има скица од манастирот⁵⁴⁴, пролог⁵⁴⁵, последен лист⁵⁴⁶ и содржина.⁵⁴⁷



Слика 5. Изданија на романот *Смрт во Вавилон, Љубов во Истанбул*

⁵⁴¹ Bradford; Ernle; *Padişahın Amirali: Barbaros Hayreddin*, çev. Ahmed Fethi, Doğan Kitap, 2008, стр. 99.

⁵⁴² Еко, Умберто (2006); стр. 5.

⁵⁴³ Ibid. стр. 13.

⁵⁴⁴ Ibid. стр. 15.

⁵⁴⁵ Ibid. стр. 19.

⁵⁴⁶ Ibid. стр. 749.

⁵⁴⁷ Ibid. стр. 759.

3.3.2. ЗА КОНСТРУКЦИЈАТА НА ЛИКОВИТЕ

Без разлика што плурализмот е карактеристика на еден постмодернистички роман, ликовите, т.е. монасите од манастирот во Мелк, не можат толку лесно да се сретнат во секојдневниот живот. Куп монаси кои истотака се научници и знаат повеќе од еден јазик, потекнуваат од различни градови на христијанскиот свет. „Фиктивните карактери се семиотички предмети⁵⁴⁸ - пренесува Умберто Еко. Сака да каже дека секоја фиктивна личност е карактеристика на еден народ, т.е. култура која се пренесува преку зборовите, сликите и енциклопедиите на тој народ.

Умберто Еко кога почнал да го пишува романот *Името на розата* за да го натера читателот да го почувствува општествениот и религиозниот хаос од XIV век, од старите историски извори ги истражувал имињата на разни скитници, крадци и безбожни патници.

Како прво постои неименуваниот раскажувач, кој напишал предговор под наслов *Се разбира, ракопис*, каде кажува дека нашол примерок од ракописот на германскиот монах Адсон од Мелк. Тој објаснува како го уредува и презентира ракописот и како го споделува главниот текст во поднаслови, според часовите за молитва во манастирот. За него може да се каже дека без разлика кога и да го прочитал текстот, со нова интерпретација на новиот текст ја започнал интертекстуалноста која денес претставува главна точка во постмодернизмот.

Кога ја пишува приказната на својот живот, Адсон од Мелк бил стар човек кој живеел во еден манастир во Германија и ја чекал својата смрт. Целата содржина на романот настанува во неговата младост, кога сè уште бил искушеник на Бенедикт. Тука Адсон е опишан како згодно момче, а исто така и љубопитно. Тој обожава да чита и учи од библиотеката на манастирот, но исто така е и фасциниран од самата мистерија на библиотека во манастирот. Додека го читаме романот чувствуваме дека тој доследно дискутира за авторитетот и ја проценува невозможноста на постигнување конечни одговори од мистериозните случувања и расправиите кои се случуваат околу него, очигледно е дека сè може да се толкува на повеќе начини. Постариот Адсон е поудобен во прифаќање на слабите страни на неговата способност да го сфати Богот и чудесниот уред на универзумот. Тој е искушеник, т.е. помошник, служител и содружник на Вилијам од Баскервил, а во

⁵⁴⁸ Еко, Umberto; (2011): стр. 85.

манастирот се среќавал со многу истакнати теолози, ја истражувал најголемата библиотека на христијанството и го доживеал првото и единственото сексуално искуство. Му помагал на Вилијам во решавањето на мистериозните сериски убиства во манастирот, а романот завршува со посетата на Адсон по големиот пожар кој настанал во манастирот. По пожарот манастирот трагично се урива. Адсон како лик носи неколку карактеристики. Како прво тој претставува извор на овој текст, како второ е симбол на помошта и искреноста, затоа што без разлика што се од различни верувања од христијанството со Вилијам, му помагал и му верувал. Толку му верува што истовремено му признава на Вилијам во врска со фактот дека водел љубов со девојката со која се сретнал во кујната на манастирот.

Вилијам е францискански монах од Баскервил, Англија. Вилијам во романот се претставува како многу висок и слаб со остри, бистри очи и жолтеникава коса. Многу необично носи очила, дури е и скептичен околу тоа дека целата вистина во еден случај не може да излезе на виделина. Тој работи на истрагата, ги распрашува монасите во манастирот, но бидејќи режимот на црквата е многу суров, не бил никогаш сигурен дали исповедите биле вистинити или не. Истовремено, тој страшно копнеел за науката и причината за нештата. Тој бил окупиран со знаци и неговите значења го правеле идеален детектив. Тој имал талент да ги препознае доказите и да пронаоѓа прифатливи објаснувања. Откако стигнал во манастирот од отпечатокот од стапалата на изгубениот коњ, во снегот, и неколку скршени стапчиња дознава каде е коњот на опатот. Вилијам е интелегентен, но исто така милослив и чувствителен, неговата толеранција за човековата погрешливост е сурова кон лицемерието и судењето на свештеникот. Вилијам го донесува Адсон во манастирот за да присуствува на теолошка расправија, конфликт меѓу светиот римски император и папата. Иако Вилијам донесува неколку мудри објаснувања, тој на крајот не го брани манастирот, неговите монаси и библиотеката каде што умира Хорхе од Бургас. Адсон изјавува дека Вилијам починал веднаш по пожарот, откако заминал. Вилијам е протагонистот на овој роман. Симбол на интелектуалност и итрина.

Опатот е Бенедиктин и по потекло од Фосонова. Тој го замолува Вилијам внимателно да истражува за убиствата пред да стигнат претставниците на папата и императорот. Тој мисли дека мистериозните настани во манастирот ќе бидат причина сите сомнежи да се свртат кон него и да ги наруши сите преговори. Но очигледно ова покажува дека опатот сака да го заштити престижот на манастирот. Вилијам дури забележува и се нервира за

фактот дека опатот за да го заштити престижот на манастирот би извршил и убиство. Затоа опатот на почетокот се покажува дека ја поддржува истрагата, потоа тој станува потаинствен и на крајот од романот, Вилијам го испрашува во врска со ракописот на библиотекарот кој продолжил со пишување на самиот лист во каталогот. Тој го предупредува Вилијам да не прашува повеќе околу оваа тема. Опатот умира откако Хорхе му подготвува стапица од мистериозната страна на *finis Africae*, каде што тој се задушувало една мала соба на почетокот на скалилата кои воде кон библиотеката. Тој претставува жртва за заштита на репутацијата на манастирот.

Надолу се објаснети ликовите од романот по редоследот на убиствата.

Аделмо Отрантски е згоден човек, исто така и гениј за цртежи. Бил интелектуалец, љубопитен и полн со живот. Откако води љубов со Беренгариј, таа вечер за да ја добие отровната книга, трча во собата на Хорхе за да се исповеда пред да почине. Неговото тело е пронајдено пред кулата на библиотеката, а откако Вилијам стигнува во манастирот почнува да го истражува неговото убиство. Тој открива дека Аделмо Отрантски водел љубов со Беренгариј и донесува заклучок дека Аделмо се самоубил фрлајќи се од кулата на библиотеката. Аделмо е симбол за понижувачки карактер кој за својата желба кон науката се сложува со Беренгариј да води љубов за што се покажува и на крајот се самоубива.

Венанциј од Салвамак е пронајден мртов во едно буре заедно со крв од свиња. Следниот ден од стигнувањето на Вилијам и Адсон во манастирот, тој е убиен. Тој е преведувач и работи заедно со Аделмо во скрипториумот. Исто така како и Аделмо тој е љубезен интелектуалец, амбициозен и често пати се расправал со Хорхе. И тој бил во потрага на забранетата книга. Вилијам по неговото убиство наоѓа забелешки на неговата маса во библиотеката на манастирот, кои биле на грчки јазик, а во врска со *finis Africae*, срцето на лавиринтот, т.е. скрипториумот. Откако ја чита забранетата и отровна книга и тој умира. Венанциј е симбол на уметноста во романот, кој копнее да ја најде мистериозната книга, а е и сведок на забранетата љубов меѓу Аделмо и Беренгариј. Тој умира откако ја чита забранетата книга, поради отровот во таа книга.

Северино од Санкт Вендел е одговорен од болницата. Тој истовремено е и доктор и билкар во манастирот. Многу брзо се спријателува со Вилијам. Тој ја наоѓа мистериозната

и отровната книга во манастирската болница и го информира Вилијам, а подоцна се открива дека книгата почнува со еден вовед на арапски. Но за жал, откако Северино го информира за книгата, тој и Адсон се враќаат на состанокот одржан меѓу опатот и луѓето на папата, а за Северино е премногу доцна бидејќи веќе бил убиен во својата амбуланта, со глобусот што го имал во својата соба бил удрен по главата и кога бил пронајден течело крв како река, а книгата била украдена. Северино кој бил лекар и билкар е симбол на хуманоста, им помагал на сите болни луѓе од манастирот, а и на протагонистот Вилијам за да се објаснат убиствата. Малахија од Хилдесхајм е главниот библиотекар. Адсон него го опишува како некој кој има длабоки страсти, но ги потиснува. За да се стане библиотекар, монахот треба да знае грчки и арапски, но подоцна се открива дека Малахија не ги знае овие јазици, туку станал библиотекар благодарение на Хорхе, дури за него има афера дека биле во врска со неговиот помошник Беренгариј, иако Малахија е свесен дека неговиот помошник бил заљубен во Аделмо, Хорхе погрешно го насочува и му вели на Малахија дека Беренгариј е во врска и со Северино, затоа Малахија го убива и Северино за да се одмазди. Малахија е симбол на одмазда и убиство. Тој и Хорхе се двајца убијци кои убиле со намера, тој го убива Северино, а Хорхе го убива опатот.

Беренгариј од Арундел е помошник библиотекар. Адсон него го опишува како суетен и сладострастен. Неговите полови страсти и интелектуални амбиции имаат трагични резултати. Тој му дава збор на Аделмо од Отранто дека ќе ја добие мистериозната книга, откако, ќе води љубов со него во собата на Беренгариј. Тој исто така ги украде очилата на Вилијам за да го попречи вочитање на белешките останати од Венанциј, кој потекнувал од Салмавек. Тој е пронајден удавен во една када од болницата, а неговиот јазик бил поцрнет со отров, откако се обидел да ја прочита книгата. Книга во која, веќе се знае, дека Хорхе имал ставено отров. Беренгариј е симбол на измамник, кој за своите потреби ги користели другите луѓе.

Останатите ликови кои се споменуваат во романот, но не се убиени се следниве:

Бенциј од Упсала – Бенциј е студент по реторика кој работи во скрипториумот, заедно со Венанциј и Аделмо. По смртта на Беренгариј, Малахија го назначува како помошник библиотекар. Кога Северино ја наоѓа книгата, тој ја краде и ја враќа на Малахија, бидејќи поради ова му била понудена работа како помошник библиотекар. Бенциј ја отворил

книгата, но не ја прелистал до крај, т.е. не стигнал до крајот каде што се наоѓал отровот, па затоа и неумира. На крајот од романот каде што почнува пожарот, тој целосно во духовно и телесно пуштење на манастирот и неговите сопственици се фрла во пожарот и умира. Бенциј е симбол на стравот, а и на копнежот да дојде на повисока функција, иако се кае.

Алинардо од Гротафера – Алинардо е најстариот монах во манастирот, затоа и претставува корисен извор на информации, им покажува на Вилијам и на Адсон како да влегуваат во лавиринтот, т.е. во забранетиот скрипториум. Тој верувал дека треба да биде назначен како библиотекар пред многу години и затоа го мрази Малахија. Низ романот тој тврди дека судниот ден се приближува. Неговата упорна апокалиптична реторика го тера Вилијам да започне да трага по книгата на апокалипсата. Иако ова подоцна се докажува дека е неточно, зборовите на Алинардо се значајни и со тоа го убедуваат Хорхе дека убиствата се организирани со потврден план. Вилијам и Адсон подоцна дознаваат дека Алинардо бил свесен за тајната на Хорхе. Алинардо е симбол на неправдата која е извршена врз него. Тој го заслужува местото на Малахија.

Ремицио од Варагин – Ремицио е магационер во манастирот, поранешен франсискен кој се придружил на бенедиктинска секта за да го избегне религиозното прогонство. Ремицио признава дека тој прв го нашол мртвото тело на Венанциј во кујната на манастирот, но не знаел што да направи со него, бидејќи можеле да го обвинуваат, па затоа го оставил мртвото тело до следното утрото. Кога се вратил телото го немало. Ремицио користејќи го Салваторе, правел размена меѓу храната од манастирот со младата девојка од селото со која Адсон водел љубов без да очекува нешто за возврат. Ремицио бил уапсен кога Северино бил убиен, бидејќи го нашле во болницата на манастирот. Ремицио е симбол на скромноста. Благодарение на манастирот тој управува со кујната и храната ја дели со младата девојка и мисли дека со тоа девојката ќе се вљуби во него.

Убертино од Касале – Убертино е франсискен монах и еден од лидерите на движењето спиритуалисти. Тој е протеран од манастирот во кој работел, бидејќи бил на спротивната страна од папата, а бил сојузник на императорот. Биле стари пријатели со Вилијам протагонистот, но не ги почитувал неговите екстремни мислења. Откако дошле приврзаниците на Папата, тој исчезнува од манастирот. Убертино е симбол на лојалност, бидејќи верувал дека неговото движење е во право и затоа не прифаќал спротивни мислења.

Никола од Маримондо – Никола е стакларот на манастирот. Тој е фасциниран од очилата на Вилијам. Исто така за Вилијам прави втор пар очила, бидејќи му биле украдени за да не може да ги прочита белешките на Венанциј. По апсењето на Ремицио, тој е одговорен за кујната и им дава дозвола да се шетаат во библиотеката. Исто така им спомнува на Вилијам и Адсон за омразата меѓу Малахија и Алинардо. Никола е симбол на љубовта во својата работа, тој со сето срце ја врши работата и ужива да служи за манастирот, т.е. да ги изврши своите обврски кои му се дадени од страна на опатот.

Салваторе од Монферат – Салваторе зборува неколку јазици на чуден начин, вклучувајќи го и латинскиот, италијанскиот со дијалекти и јазикот провинциски. Тој е опишан како брутален. Заедно со Ремицио се од фрадолчино движењето. Уапсен е заедно со Ремицио, а осомничени се за убиствата. Салваторе е симбол на лошиот збор, т.е. пцости. Умберто Еко за да ја формира оваа фиктивна личност ги истражувал популарните луѓе со ваков карактер кои живееле во средниот век. Умберто Еко поседува длабоко знаење за средниот век и пренесува дека направил список на имиња и земал забелешки околу зборовите кои ги знаел од италијанските дијалекти. Според ова од самиот роман забележуваме дека Салваторе од Монферато кој работи во кујната, верува дека судбината е однапред организирана и светот треба да се прифати како место на солзи. Од родното место Монферато стигнал до француското кралство. Салваторе просел за пари, т.е. за парче леб, крадел, се преправел дека бил болен и на тој начин го прошетал светот. Тој зборувал неколку јазици во комбинација на чуден начин, како на пример латински, италијански дијалект и провинциски. Нараторот на романот Адсон, Салваторе го опишува како свер.

Уште еден карактер што вреди да се запамети, Еко го зема од страниците на историските извори и го трансферира во својот роман. Тој е Фра **Убертино** од Касале, автор на *Arbor Vitae Crucifixae (Распетие на дрвото на живот)*. Убертино бил еден од спиритуалистите, попрецизно мистично религиозно движење на апокалиптичниот мислител Јоаким да Флорис од XX век. Личната историја на Убертино и неговото движење се појавува меѓу 41 и 64 страница, во останатиот дел од романот Убертино е прилично недоразвиен како карактер, не е ни осомничен ни жртва. Поентата на неговото појавување може да се сфати во целост по делот за кривоверство, каде Убертино е интелектуалец кому проповедот му е „прост“ за да се здружува во еретички движења (како *dolcinian* и *fraticelli*), што Папата ги уништил со оган и сабји. Но Убертино некако успеал да стои настрана од

дамката на кривоверството, зборува со страв и очигледно верува дека има некои суштински разлики меѓу верувањата во фра долчино кои биле запалени и неговото, и станува збор за разлика во која читателот ќе биде изгубен.⁵⁴⁹

Треба да се спомне и **Бернард Гуи** карактерот од романот кој е претставник на Папата во функција на инквизитор, а инаку тој е вистинска личност и автор на *Practica Inquisitionis*. Живеел меѓу 1261 и 1331 година.⁵⁵⁰ Но Бернард е повеќе конструктивна геометриска точка и подлога за Вилијам. Многу е тешко да се заборави тоа, спротивно од нормалната постапка на полицајците во детективски роман, тој казнува тројца невини луѓе за криминал кој притоа не ги извршиле.⁵⁵¹

„Додека го крстев Казабон еден од главните ликови на *Фукоовото нишал* во мислите го имав Исак Казабон кој ја открива измамата на corpus hermeticum во 1614 година. Ако го читате.“⁵⁵²

Казабон: Главниот лик и нараторот, којшто е претставуван како интелектуален мајстор и љубител на темпларските витези.

Цакопо Белбо: Уредник кој е прогонет од неуспеси и незадоволни желби.

Диоталеви: Заеднички пријател на Белбо и Казабон, кој е опседнат со јудаизмот и кабалата.

Во расказот има бројни враќања во минатото, низа соништа, историски анегдоти. Казабон додека студирал го среќавал Белбо во барот Пиладе, каде што одел по семинарот за темпларите. Казабон спомнува за своето експертско знаење за историјата за бедникот, војниците на Исус и за темпларите на Соломон и темпларските витези.⁵⁵³

Белбо работи во издавачката куќа Гарамонд, каде што работи и Диоталеви, а тие интервјуираат еден друг лик, односно Колонел Арденти кој се појавува одвреме-навреме во романот и носи еден ракопис, но овој лик одеднаш исчезнува, па полицијата продолжува да го истражува Арденти, а Казабон заминува во Бразил по девојката што ја сака Ампаро и тука се среќава со Егли, друг лик којшто се појавува во романот, кој исто така е експерт за окултизам.

⁵⁴⁹ David H. Richter; *Eco 's Echoes: Fictional Theory and Detective Practice in The Name of the Rose*; Studies in 20th Century Literature; Volume 10 | Issue 2 Article 5; New York 1986: стр. 227.

⁵⁵⁰ Ibid. стр. 227.

⁵⁵¹ Ibid. стр. 227-228.

⁵⁵² Eko, Umberto; (2011): стр. 47.

⁵⁵³ Ibid. 86-87.

Откако Ампаро и Казабон раскинуваат, Казабон се враќа во Италија. Тој се вработува во Гарамонд и се вљубува во Лиа, која потоа му станува животен партнер и мајка на неговото дете кое го нарекуваат Џулио.

Во текот на оваа работа, благодарение на ликот Егли кој доаѓал на посета во издавачката куќа Гарамонд, заедно со Диоталеви и Белбо се среќаваат со различни ликови кои се занимаваат со историјата и со теоријата на окултизам, темпларите, витезите, јудаизмот, розикрујанците итн. Со разоткривањето на планот и на лагата дека знаат повеќе, Егли, Арденти (за кој се мисли дека е мртов) и другите членови од таа организација почнуваат да ги следат, а особено Белбо.

Трите главни ликови од романот на Еко, Казабон, Белбо и Диоталеви веќе беше споменато дека работат во издавачка куќа, се концентрираат на истражувањето за окултизмот, розикрујанци и темпларите. Не дека научно истражуваат, но за да се спасат од досадата, вниманието го насочуваат околу овие теми, затоа го измислуваат „планот“, кој почнува со шега, но дури на крајот за планот се отвора компјутерско досие наречено Абулафија во компјутерот на Белбо кој се наоѓал во неговиот стан.

Како раскажувач на романот се среќава Казабон, кој исто така е експерт за витези темплари, тој е научник кој се интересира за мистицизам и за чуда.

Книгата почнува со монологот на Казабон кој се наоѓа во Конзерваториумот – *Conservatoire des Artes et Métiers*, каде што за прв пат го сретнал *Фукоовото нишало*.

Раскажувачот го носи името Казабон кој упатува на научникот Исак Казабон и исто така нè потсетува на името Џорџ Елиот.⁵⁵⁴

Исак Казабон е филолог од Швајцарија кој живеел во XVII век. Исак Казабон е ренесансен хуманист кој направил истражувања за hermes trismegistus, кој истражувал за corpus hermeticum, т.е. науката на алхемијата која постоела по Исус, а не го вреднувала античкиот Египет кој постоел пред Мојсеј.⁵⁵⁵

Пред Лиа Казабон тој е во врска со Ампаро, со која се сретнува во Милано, а потоа заминуваат во Бразил, т.е. Казабон оди по неа. Казабон, како главен ликго диктира т.е. одредува темпото на заплетот. Тој е млад и фасциниран од окултизмот, розикрујанците,

⁵⁵⁴ Demir, Sedat; (2009); стр. 168.

⁵⁵⁵ Capozzi, Peter Bondenalla, “*Interpretation, Overinterpretation, Paranoidinterpretation*”, Indiana University Press Bloomington/Indiana 1997: стр. 288.

темпларите, дури оваа фасцинираност стигнува до една точка на опсесија. Додека студира пишува есеи за темпларите. И покрај тоа е посветен на љубовта и на семејството.

Се забележува дека како се одвива приказната во романот, Казабон губи сила и не може да сака. Тој не сака да биде дел од своето истражување, но веќе неговиот живот зависи од тоа. На крајот од романот тој е сам дома, не е сигурен дали ќе биде убиен од страна на мистериозната организација која ги уби Белбо и Лоренца, неговата девојка.

Цакопо Белбо е уредник во издавачката куќа Гарамонд во Милано. Белбо се среќава со Казабон во барот Пиладе, додека тој студира и го поканува да работи во издавачката куќа каде што тој е уредник. Белбо го поканува Казабон во Милано да се врати и да работи со него. Белбо ги разоткрива своите тајни планови за темпларите, поради кои на крајот од романот е убиен. Овој лик има ироничен карактер, создаден од его и арогантност.

Диоталеви е колега на Белбо, кога Казабон се среќава со него тој работи со Белбо во истата издавачка куќа, т.е. Гарамонд прес. Сите тројца започнуваат едно истражување за мистеријата на темпларите. Помеѓу нив Диоталеви е најмалку возбудлив и најмалку навредлив и секогаш се покажува како миротворец. Трагично тој се заболува од канцер и умира пред да заврши „планот“ што го започнуваат. Ликот е Евреин, но секако дека не може да се тврди ова мислење.

Ампаро е од Бразил, а Казабон се вљубува во неа и секојдневно си мисли зошто тој се вљубил во неа. Казабон заради неа заминува во Бразил. Додека се заедно, патуваат низ мистични места, каде што се одржуваат мистични церемонии во врска со окултизмот. При еден од тие ритуали Ампаро ја губи свеста. Таа е вознемирена од овој факт и го обвинува Казабон, па потоа ја раскинуваат врската и Казабон се враќа во Милано.

Но и тој самиот ја губи свеста при еден од тие ритуали што биле одржани во Милано и се обвинува себеси, бидејќи додека е женет со Лиа, ја посакува Лоренца девојката на Белбо, и сака со неа да води љубов.

Лиа е втората девојка на Казабон, а подоцна му станува жена. Таа се породува и имаат машко дете кое го крстат Џулио. Таа не го прифаќа „планот“ и го тера Казабон да не продолжува со истражувањето.

Колонел Арденти е пензионерот кој се појавува во издавачката куќа Гарамонд прес со ракописот за кој тврди дека го поседува, а е во врска со темпларите. Тој спомнува за „планот“ што го имаат членовите, односно темпларите, т.е. тие што се занимаваат со

окултизам. Но одеднаш, по кратко време откако се појавува, мистериозно исчезнува и никогаш повеќе не бил пронајден, поради што се мисли дека бил убиен.

Егли по потекло е од Бразил, каде што се сретнал со Казабон. Тој станува советник во издавачката куќа. Всушност е злосторник, нему Белбо му кажува дека го има „планот“, а тој продолжува да го истражува Белбо и го тера да му каже сè што знае.

Господин Гарамонд е стар човек, по потекло е од Милано и припаѓа на високата класа пристојни луѓе.

Како што е случајот на Салваторе од романот *Името на Розата*, во овој роман има уште еден кој зборува со различен нежен германски акцент, а се вика Гудрун.

Професорот Браманти е ликот чијшто карактер претседава за магијата на церемонијата, при што на крајот кулминира во друг лик, односно во убиец.

Ликовите заедно со локацијата и со времето го оформуваат целиот роман. Искендер Пала кој го привлекува вниманието на џет-сетот преку диванската литература објавува многу дела кои, главно, како период ги има периодите на диванската литература и периодот на лалињата. *Katre-i Matem* е едно заведувачко име за издавачкиот пазар во Турција. Како и во остананите постмодерни романи кои се предмет на интерес во ова истражување, секогаш има двајца кои се претставени како главни ликови, но и едно трето лице кое им се придружува, но не е во таа целина. Главни ликови се Кара Шахин и Јеје Јусуф. А тој што им се придружува е Холанѓанецот Биџан ефендија (Пит-Жан).

Кара Шахин е вљубен во Накшиѓул, која следното утро по свадбата ја наоѓа мртва и решава да се освети во нејзино име и да го пронајде убиецот, што трае низ целиот роман.

Накшиѓул е мажена со Кара Шахин, но биле во брак само еден ден, следниот ден таа била убиена. Впрочем, Кара Шахин помислил дека таа е убиена, но таа со својот татко заминале, а наместо неа била донесена друга жена која нашминкана наликувала на Накшиѓул.

Топчето Јеје Јусуф е паметен, културен и разумен. Тој бил вљубен во Шехназ од своето детство, а му бил најдобар пријател на Кара Шахин. Ранениче, небіолошко дете на Хафиз Челеби, одледувач на лалиња.

Шехназ е вљубен во топчето Јеје Јусуф. Татко ѝ на Шехназ ги разделува и по неговиот план топчето Јеје Јусуф го ставаат во болница за душевни болести.

Вејис-ага, Аслан-ага и Есед-ага е татко на Шехназ. Тој е обожавател на достоинството и на имотот. За да ги излаже другите тој користи три различни имиња во романот.

Заповедникот на затворот (Томрук Емини) е јаничар. Тој е пион во игрите кадесе крадат парите, имотот и богатството на луѓето. Исто така е човек т.н. бандит и заедно со Вејис-ага ги организираат игрите во кои се врши крадењето.

Хафиз Челеби е мајсторот кој се занимава со одгледување на лалињата. Тој не е биолошкиот татко на Топчето Јеје Јусуф иенајдобар пријател на Холанѓанецот Биџан.

Хорукиз е невидливиот заштитник на главниот лик Кара Шахин, којаскришно е вљубена во него. Таа е член на Здружението три млади месечини. Таа ја крие вистината од Кара Шахин дека тој е потомок на султаните, помлад брат на султанот Махмут Први.

Патрона Халил во романот е претставен како добар човек со примерно однесување. Но според фактите на историјата тој е бунтовик и организатор на бунтот.

Зетот Ибрахим-паша е претставен како остроумен и внимателен управител, го чувствува мирисот на бунтот и знае што треба да се направи во таква ситуација.

Султанот Ахмед Трети е султанот кој бил на власт пред султанот **Махмут Први**, и свекор на везирот Ибрахим-паша. Крајот на неговата власт доаѓа со бунтот на Албанецот Патрона Халил. Со симнувањето од власт, завршува ерата на лалиња во Отоманската Империја.

Биџан Ефендија (Пит-Жан) е верен пријател на Хафиз Челеби, одгледувач и трговец на лалиња и доаѓа од Холандија.

Баба Јорги (Тази Џафер) – џудето е тој што прави магии, ја измислил целата приказна за убиството на Накшиѓул.

Сите овие личности се жители на градот Истанбул, од периодот на владеењето на султаните **Ахмед Трети** и **Махмут Први**, на локациите занданата во Ејуп, најстарата болница за душевни болести во Истанбул, Мевлевиската дервишка лока во Истанбул итн.

Многу невообичаено е во еден роман како протагонист и наратор да има нешто што не е човек. Всушност има оживување на неживо суштество, а тоа е книгата Л&М која била напишана од страна на турскиот поет Фузули, а зборува во името на Меднун, лудиот љубовник на Лејла. Нивната љубов претставува инспирација за Ромео и Јулија од Шекспир.

Како што спомнавме дека во постмодерните романи како главен предмет на фикција ги има книгите, а овие книги припаѓаат на некоја библиотека. Секако дека во тие библиотеки има и библиотекарите. Како на пример во овој роман библиотекарот на античката базилика во библиотеката на Академијата на науките во Багдад. Овој библиотекар е слеп, исто како и свештеникот Хорхе од романот *Името на розата* од Умберто Еко. Но на Истокот се гледа дека слеп човек се прифаќа да работи на оваа света професија. Додека на Западот, Хорхе наместо да биде библиотекар кој понатаму може да стане опат, тој останува обичен свештеник, но библиотекарите Малахија и Беренгар всушност работат за него.

Како втор главен лик може да се спомне познатиот турски автор Фузули или Мехмет-ефенди од Хила. Оваа книга содржи шифри со кои се отвора вратата на храмот Иштар, што всушност се шифрите на Акелдан.

Познати турски поети се трудат да ги дешифрираат овие шифри, а тоа се следниве: уметникот Матракчи Насух-ефенди⁵⁵⁶, поетите Ниѓари⁵⁵⁷, Зати-ефенди⁵⁵⁸, Хајали-бег⁵⁵⁹, Ашик Челеби⁵⁶⁰, Баки⁵⁶¹, Феридун-бег⁵⁶², Хакани Мехмед-бег⁵⁶³, Генцели Низами⁵⁶⁴, Невизаде⁵⁶⁵, Атаи-ефенди⁵⁶⁶, Омер Нефи-ефенди⁵⁶⁷, Евлија Челеби⁵⁶⁸, Мола Мехмед⁵⁶⁹, Фирдевси⁵⁷⁰, Наби⁵⁷¹, Ахмед Недим-ефенди⁵⁷², Галип Деде⁵⁷³, Мехмед Рашид-ефенди⁵⁷⁴, Халет-ефенди⁵⁷⁵, Намик Кемал⁵⁷⁶ и Зија-паша.⁵⁷⁷

⁵⁵⁶ Pala; İskender (2012); стр. 85.

⁵⁵⁷ Ibid. стр. 86.

⁵⁵⁸ Ibid. стр. 91.

⁵⁵⁹ Ibid. стр. 91.

⁵⁶⁰ Ibid. стр. 92.

⁵⁶¹ Ibid. стр. 140.

⁵⁶² Ibid. стр. 183.

⁵⁶³ Ibid. стр. 230.

⁵⁶⁴ Ibid. стр. 232.

⁵⁶⁵ Ibid. стр. 240.

⁵⁶⁶ Ibid. стр. 241.

⁵⁶⁷ Ibid. стр. 272.

⁵⁶⁸ Ibid. стр. 291.

⁵⁶⁹ Ibid. стр. 315.

⁵⁷⁰ Ibid. стр. 327.

⁵⁷¹ Ibid. стр. 335.

⁵⁷² Ibid. стр. 360.

⁵⁷³ Ibid. стр. 381.

⁵⁷⁴ Ibid. стр. 399.

⁵⁷⁵ Ibid. стр. 399.

⁵⁷⁶ Ibid. стр. 421.

⁵⁷⁷ Ibid. стр. 423.

Поради овој факт може да се споредува со романот *Мистериозниот пламен на Кралицата Лоана* од Умберто Еко бидејќи и во овој роман се споменуваат имиња на автори и познати луѓе од западниот свет. Додека во романот *Мистериозниот пламен на кралицата Лоана* се спомнуваат; Мусолини, Џозефин Бејкер, Флеш Гордон, Фред Естејр (Mussolini, Josephine Baker, Flash Gordon, Fred Astaire).

Џакопо Маџиоло е името кое се спомнува во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*, додека книгата Л&М како наратор и протагонист, како неживо суштество патува по Средноземното море. Вториот протагонист од романот *Фукоовото нишал* се вика Џакопо Белбо.

*Мајмунот извидник врескаше како да ќе полуди кога ја слушна командата на капетанот Џакопо Маџиоло; веслачи, фатете ги веслата!*⁵⁷⁸

Интересно е што главниот лик од романот *Барбароса* од Искендер Пала, која се вика Беатрикс по потекло е Турчинка и е роб на кралот Фердинанд од Малага, Шпанија, а неповратната љубов на протагонистот Баудолино од романот *Баудолино* од Умберто Еко се вика Беатриса.

Слепиот свештеник од романот *Името на розата* од Умберто Еко се вика Хорхе (Jorge), а алхемичар од романот *Лалето на Истанбул* има три имиња, а едно од нив е Баба Јорги (Jorgi).

Содржината на романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* од Искендер Пала се простира низ подолг временски период, односно период од 450 години и затоа султаните од власта не се прикажани како многу важни личности туку сите личности кои поминуваат некое време околу книгата Л&М се поважни личности. Како главниличови може да се споменат Фузули, Наби, Баки, Нефи, Недим и Намик Кемал кој истовремено се познати поети и автори во турската литература. Романот се простира помеѓу периодот кога

⁵⁷⁸ Пала, Искендер (2017); стр. 223.

величествениот султан Кануни Сулејман го освојува Багдад (28 ноември 1534)⁵⁷⁹ сè до танзиматскиот период (3 ноември 1839).⁵⁸⁰

3.3.3. ЗА МЕТАФИКЦИЈАТА

Имајќи предвид, во романот *Името на розата* од Умберто Еко, се прави препис на т.н. катарзична игра (cathartic play) со неговите филозофски полемики, теолошки дискусии и научни расправи кои меѓусебно брилијантно делуваат на сцената на историската фикција; драстични вметнувања на ликовите и мислењата, комплексност на заплетот на романот стигнува до нас како детективски расказ. Самата библиотека некои можат да ја сметаат како собирно место на знаење и се одсвива од други уметнички дела, стари, модерни, современи – вака прави совршен пример за метафикција.⁵⁸¹

Името на Розата е еден од најдобрите романи познат по постмодернистичките изрази. Романот има разни елементи кои можат да се наведуваат како постмодернички елементи. Некои од нив можат јасно да се забележат, како што се фракцијата, пастишот, колажот, завршетокот, магичниот реализам, интертекстуалноста, амбиваленцијата, инволвираност на читателот, фрагментација на вистината, минимализам, историска метафикција, постмодернистички милениализам и др.⁵⁸²

Линда Хачион (Linda Hutcheon) го измислила терминот историографска метафикција за да ги опишува делата кои фиктивно ги раскажуваат суштинските историски настани или фигури, кои содржат важни примери, и се занимава со викторијанскиот период во *The French Lieutenant's Woman*. Што се однесува до критичната теорија, оваа техника може да биде поврзана со есејот *Смртта на авторот* (*The Death of the Author*)⁵⁸³ од Ролан Барт и

⁵⁷⁹ İslam Ansiklopedisi; <https://islamansiklopedisi.org.tr/> (Официјална исламска енциклопедија на управата за религиозни врски на Република Турција).

⁵⁸⁰ Çiydem, Erol; Özdemir, Yavuz; *Kavrama Dayalı Tarihi Dönem Anlatımına Yönelik Bir Çalışma (Tanzimat Dönemi Örneği)*; Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama Journal of Education and Humanities: Theory and Practice Cilt (Vol): 6 Sayı (No): 12 Güz (Fall) 2015, стр. 85.

⁵⁸¹ Gregg S. Lloren; (2008) стр. 5.

⁵⁸² Kakar, Muhammad Luqman; (2019), стр. 1.

⁵⁸³ Barthes, Roland; (*La mort de l'auteur*) *The Death of the Author*; English Language first publication 1967 Aspen (American Journal); French version Magazine Manteia No. 5, 1968. Повеќе информации на: Burke, Seán (2010). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida* (3 ed.). Edinburgh University Press. ISBN 978-0748637119.

*Генералот во неговиот лавиринт (The General in His Labyrinth)*⁵⁸⁴ од Габриел Гарсија Маркес за Симон Боливар. На пример романот бил напишан во 1980 година, а зборува за расказот кој се случил во 1327 година во Италија. За некои читатели, едноставно е детективска приказна сличена на серијата написи на Конан Дојл за Холмс и Ватсон, но за други е расказ полн со необични историски детали, формирајќи слика од конкретен период или размислување за разлики меѓу средновековен и современ, индивидуален, врска и меѓусебна зависност со религијата и литературата за нивните улоги во културата и другите филозофски теми.⁵⁸⁵

*Денес знам дека Вилијам пророкуваше, односно изведуваше силогизми врз основа на принципот на природната филозофија. Но овој миг, неговите пророштва и неговите силогизми, воопшто, не ме тешеа. Единственото извесно нешто беше фактот дека девојката ќе биде спалена. И се чувствував како нивни соучесник, бидејќи беше исто како таа да ќе плати на кладата и за гревот што јас сум го сторил со неа.*⁵⁸⁶

*Без срам прснав во силен плач и побегнав во својата ќелија каде што цела ноќ ја гризев сламарицата и беспомошно офкав, бидејќи не ми беше дозволено – како што заедно читавме во витешките романи јас и моите другари од Мелк да лелекам гласно, повикувајќи го името на саканата.*⁵⁸⁷

Присуството на минатото не е носталгичен резултат, постмодернизмот не го почитува минатото и не го воспева. Линда Хачион го пренесува следново: „тоа е критично навраќање, ироничен дијалог со минатото на уметноста и општеството, отповикување на критично споделен речник на архитектонски форми“⁵⁸⁸. Историската метафигција, како што таа објаснува, се осврнува на неверојатна саморефлексија и истовремено ги потврдува историските настани и ликови. Овие романи ја разоткриваат теоретската самосвест на

⁵⁸⁴ Gabriel García Márquez; *The General in His Labyrinth*; 1989 first edition in Bogota, a hardcover by Alfred A Knopf Inc, Westminister, Maryland, U. S. A.; Book Club Ed edition (1990)

⁵⁸⁵ Kakar, Muhammad Luqman; (2019), стр. 1-2.

⁵⁸⁶ Еко, Умберто (2006): стр. 615.

⁵⁸⁷ Ibid., стр. 615.

⁵⁸⁸ Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism* [Book] / L. Hutcheon. – NewYork and London: Routledge, 1988: стр. 4.

метаисторискиот и метафиктивниот процес и тоа дава темел за повторно враќање, критичко осврнување и преобработка на формите и содржината на минатото.⁵⁸⁹ Во оваа категорија на романи спаѓа и романот *Името на розата*.

Романот *Името на розата* од Умберто Еко, како едно постмодернистичко дело зборува за еден историски период, но расказот е фиктивен. Романот го рефлектира светот на Еко, неговата текстуална фикција, темата и ликовите се обземни и со тоа претставува богат постмодернистички роман. Неизвеноста и хаосот се присутни во романот, хаосот се конкретизира со раскажувањето на нараторот. Затоа романот од аспект на раскажувачот и темата претставува комплексна фикција. Еко средниот век го претставува како свој плод на имагинација, а фикцијата ја претставува како главен составен дел и ја збогатува со ликовите и заплетот на романот. Се конкретизира гледиштето на Еко во фиктивниот свет на романот.

*Нема потреба да кажам дека ја измислив скицата на манастирот (но во деталите кои ги користив бев инспириран од реални локации); со кажување дека започнувам една фиктивна книга со еден ракопис е литературен топос, дури и презентираниот текст го прекрстив „Се Разбира, Ракопис“; таинствената книга на Кирчер, таинствениот продавач на книги од антикварница. Тие што го бараа вистинскиот манастир и вистинскиот ракопис беа наивни читатели, (...), многу читатели не можат да прават разлика меѓу фикција и реалност. Фиктивните ликови ги смета како реални ликови.*⁵⁹⁰

Еко според овие зборови сака да докаже дека димензијата на фикцијата во романот е голема, но веќе сме свесни дека пишува постмодерни романи кои содржат фикција, метафикција или интертекстуалност.

Тургут Ѓогебакан во својот есеј *Дали историјата лаже (Tarih Yalan mı Söylüyor?)*⁵⁹¹, кажува дека Еко пренесува еден средновековен расказ, и објаснува дека авторите кои немаат проблем со пишување на историски романи, тврдат дека историјата не се пренесува

⁵⁸⁹ P.A. Chelpanova; *Stylistic Peculiarities of Historiographic Metafiction in Year of Wonders by G. Brooks*; Chelyabinsk 2018: стр. 19.

⁵⁹⁰ Eco, Umberto; (2011): стр. 62.

⁵⁹¹ Göğebakan, Turgut (2004). *Tarih Yalan mı Söylüyor? Umberto Eco'dan bir Ortaçağ Masalı: Baudolino*. Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, стр. 14.

бистро и Умберто Еко го набројува меѓу нив. Бидејќи Еко, додека се осврнува врз еден историски период, фикцијата ја зема како основен детерминатор.⁵⁹²

Еко користи текст во текстот, фикција во фикцијата и ги конкретизира интертекстуалноста и метафикцијата. Има делови од романот каде што Еко дава примери од метафикцијата. Ако процесот на пишување се спомнува во самиот роман станува збор за метафикција. На пример во делот повечерие од вториот ден, Адсон го објаснува следново:

Стигнавме до скрипториумот излегувајќи од јужната кула. Недостасува ли нешто? – прашав. Денес, тука видов две книги, а едната од нив беше на грчки. И токму таа недостасува... Некој ја зел, и тоа со брзање, зашто, испаднал еден пергамент, тука наземи⁵⁹³ ... Си ги симна леките и ги стави на маса, потоа внимателно го зави пергаментот и го скри во расото. Сè уште стаписан од развојот на настаните кои беа така да се каже чудесни, бев подготвен од него да побарам натамошни објаснувања, кога чувме еден неочекуван и тап звук што нè сепна⁵⁹⁴ ... Нашиот човек е онаму, фати го – викна Вилијам и се втурнувавме во таа насока; тој побрзо, јас побавно затоа што го носев светалото. Слушнав тресок како на човек кој се сопнува и паѓа, притрчав, и го најдов Вилијам во подножјето на столбиштето како се свери во една дебела книга со кориците оковани со метални розетни.⁵⁹⁵ Нашиот пријател не успеа да ми го земе листот, но со голема снаодливост, на минување, ги грабнал од масата моите очила.⁵⁹⁶

Понекогаш процесот на пишување на романот е еден од основните мотиви на романот. Првинично се пренесува самиот процес на пишување на романот. Во тој случај фикцијата е основната тема. На пример самиот роман е поделен на денови и делови од денот, од аспект на часовите за молитва и во секој дел има кратко објаснување што се случува во текот на тој ден.

⁵⁹² Gögebakan, Turgut; (2004): стр. 14.

⁵⁹³ Еко, Умберто; (2006): стр. 244.

⁵⁹⁴ Ibid. стр. 246.

⁵⁹⁵ Ibid. стр. 246.

⁵⁹⁶ Ibid. стр. 247.

*Запознавајќи го така, ден по ден, својот учител и минувајќи со него долги часови од патувањето во бескрајни разговори за кои, ако ми биде угодно, ќе укажувам малку по малку, стигнавме до подножјето на ридот на кој се издигаше манастирот. И време е, како што сторивме тогаш, да се насочи кон него и моево раскажување, а мојата рака нека не трепери итом се зафаќам да го раскажам она што потем се случи.*⁵⁹⁷

*Излезе, и со тоа се огреши кон своето реноме на далековиден човек. Зошто наредното утро. Туку, обузди ја својата нетрпеливост, ти мој палав јазуку. Бидејќи во истиот ден за кој ви кажувам, дури и пред да падне нокта, се случија уште многу нешта кои вредат да бидат раскажани.*⁵⁹⁸

Планот во романот *Фукоовото нишалo* е одреден и раскажуван, споени се историски податоци, фикцијата е во самата конструкција на романот, врските се вештачки како и во многуте историски метафикции. Екоовиот роман, всушност, не е роман туку компјутерска игра.

Во *Фукоовото нишалo*, Еко достигнува литературна конструкција која е составена од диалогични мешавини од популарниот роман *Illuminatus* и некарактеризирани ликови, кои се интелектуални влијанија на измислениот „план“. Постмодернистички е бидејќи ги рециклира старите, популарни и модерни литературни структури и стереотипи. Како светот да е полн со звуци и бес. Како што е модерниот свет полн со стереотипи, вулгарна литература, научни и специјализирани дискурси. Од перспектива на филозофијата, може да се спореди со есеистичката и наративната проза на Монтењ (Montaigne).⁵⁹⁹

Умберто Еко е типичен постмодернистички автор и неговото дело *Фукоовото нишалo* е комплексна фикција која прави екстремни мистични упатувања во фиктивната нарација. Во овој роман се опишуваат тројца талентирани уредници и нивниот стремеж кон креирање на интригантна теорија. *Фукоовото нишалo* е метафигциски роман, бидејќи во самиот роман го има целиот или дел од процесот на пишување, т.е. се опишува секој чекор од самиот „план“ кој е главниот процес, т.е. проблематика на овој роман. Како Белбо го пишува

⁵⁹⁷ Ibid. стр. 31.

⁵⁹⁸ Ibid. стр. 63.

⁵⁹⁹ Currie, Mark; *Metafiction*; New York 2013: стр. 11.

планот во својот компјутер, како Казабон дознава за планот откако ги чита фајловите од компјутерот на Белбо. Самиот наслов носи мистичност.

Во самиот роман се спомнува нишалото на францускиот физичар Леон Фуко затоа како прво нè потсетува на него, а како второ и на францускиот филозоф Мишел Фуко. Но според Еко, нè упатува на филозофот Мишел Фуко.

Во овој роман има нелинеарен тек на настаните бидејќи почнува во една точка пред убиството на Белбо, потоа следува навраќање кон тоа како и кога се сретнале Белбо и Казабон, односно додека Казабон бил студент се сретнале во кафулето Пиладе.

Најзначајно нешто е тоа што има отворен, флексибилен завршеток, бидејќи Казабон по убиството на Белбо и неговата девојка, не е сигурен дали и тој ќе биде убиен. Тој се натажува бидејќи ја сака Лиа и своето новородено дете Џулио.

Во *Фукоовото нишало* има многу метафикциски елементи и со тоа има екстремно ниво на метафикциска димензија. Најчудната точка од овој роман е користењето компјутер и фајлови од компјутер. Во 80-тите години персоналниот компјутер само што започнал да се користи, но во тој период не бил толку популарен. Најинтересен факт е тоа што во фајлот Абулафија има пристап со посебна шифра. Друг интересен факт е тоа што како главни ликови се тројца интелектуални уредници кои работат во издавачка куќа и се занимаваат со пишување и со редактирање. Интересен факт е и тоа што има две одделни издавачки куќи за две одделни цели. Едната издава книги за лични потреби на фирмата, а другата издава за јавен интерес. Тие наместо обични книги се одлучуваат да пишуваат една интригантна теорија која почнува со мала шега, но прераснува во интерес за окултизам, јудаизам, розикрујанците итн.

Процесот на пишување од почеток манипулира со расказот и станува нејасен, а Белбо ужива во тоа. Планот, всушност, е мешање на историски факти со фиктивната фантазија на тројцата уредници. Затоа романот претставува историграфско-метафиктивен роман.

Оваа нејасност т.е. мешање на фактот со фикцијата е начинот што е користен од страна на Том Крик во Ватерленд, но во овој роман има мешање на повеќе жанрови како наука, окултизам, фантазија, историја и друго.⁶⁰⁰

Најинтересна точка од овој роман, всушност, е планот кој му дава метафиктивен статус на самиот роман. Друга метафиктивна точка е тоа што розикрујанците, темпларите

⁶⁰⁰ Kamol, Kamrul Hassan; (2017): стр. 38.

и окултистите сакаат да го освојат светот, друга точка е тоа што овие групи поседуваат еден план, сè почнува по една мала шега што всушност, има во составот на планот што бил оформен од окултистите.

Почнувајќи од оваа точка истражуваат за планот, но потоа произлегува еден мешан план составен и од факти и од фантазија. Самиот план станува метафикција бидејќи претставува фиктивен елемент во самиот роман. Во овој план има прекумерна фантазија. Дури и Казабон се прашува себеси во еден момент фантазијата почнува да игра со мозокот, еден момент не знае да разликува што е вистина, а што дел од планот.

Планот е одреден, наративен, фиктивен и ироничен елемент од романот. Затоа претставува роман со историографска метафикција според Линда Хатчион.⁶⁰¹

За да се разберат романите на Умберто Еко од аспект на метафикцијата, треба да се сфати когнитивниот процес од аспект на семантиката и на литературата. Овој процес се наоѓа во центарот на фикцијата во романите на Умберто Еко.

Според Еко јазикот пред сè е технички процес. Романите на Еко се трилери, готски, средновековни, нè потсетуваат на лавиринти, комплексни се и исто така психолошки. Но повеќе од интертекстуални тие се метафиктивни романи.

Литературното производство на Еко може да го прифатиме како крај од часот или наследство на Борхес. Еко го користи лавиринтот како динамичен за да се интерпретира светот. Интерпретирањето на светот е сложен процес и овој сложен факт ја формира темата на романот *Фукоовото нишал*о. Во овој роман, сведоци сме на сложеноста која расте и се шири од темата и од интерпретацијата. Метафиктивната врска меѓу приказната и интерпретацијата се формира во една низа на дискурси чиито наслови го носат името „Име на досие или фајл“. Во *Фукоовото нишал*о, „Име на досие или фајл“ оди паралелно со целиот роман.

Во првото досие „Име на досие или фајл“ нараторот го вели следново:

Каде беше вчера, Л

Непристоен читател, ти никогаш нема да го знаеш ова, но сепак оваа крива линија која виси во просторот, беше почеток на една реченица која беше напишана, но потоа би сакал да не го напишам, дури да не го измислам, бидејќи би сакал да не се случи тоа што

⁶⁰¹ Hutcheon, Linda; (1988): стр. 5.

*го имам напишано. Беше доволно да дадам наредба и врз злокобниот труп се простира еден млечен мрсулав и притиснав на копчето DELETE и сè исчезна.*⁶⁰²

Искендер Пала во овој роман, периодот на лалиња го опишува како период на убиства, изопачени врски, неправдини, во палатите на султанот и на везирот биле ипраќани екстремитети кои биле исечени од оние што биле убиени. Но главните ликови Кара Шахин, топчето Јусуф Јеје, Биџан-ефенди, Хорукиз, Хафиз Челеби не ги среќаваме како луѓе кои убиваат, кои сечат луѓе или сакаат да се одмаздат за неправдата што им е направена. Дали сме сведоци барем за момент каде што Аслан, Есед, Вејис-ага (иста личност со три различни имиња) или Џуџемор т.е. виолетовото џуџе, вршат некоја човекова работа!?

Отоманската Империја била империја на просперитет и мир додека во неа живееле луѓе од различни националности, но во овој роман меѓу фиктивните личности има различни интерпретации т.е. метафикции во врска со јаничарите, лалињата, имицот на Отоманската Империја, со читање на овој метафиктивен и интертекстуален роман авторот нè доближува до една Отоманска Империја која нè плаши.

Фикцијата која излегува од фантазијата, набљудувањата и искуството на авторот оди паралелно со реалниот свет. Еден историски настан или состојба кога навлегува во романот тогаш тој историски настан неизбежно станува фиктивен и во постмодерните романи, кога целата приказна се интерпретира од почеток со мали карактеристики од интертекстуален текст, а тоа значи дека станува збор за метафиктивен текст кој носи интертекстуални карактеристики. Без разлика што е историска вистина, тој текст во романот станува фиктивен и независен.

Заедничка точка на постмодерните романи е тоа што почнуваат со ракопис. Иако овој дел нè потсетува дека романот претставува интертекстуалност како и во романот на Умберто Еко, ова претставува метафикција на авторот. Надолу ќе бидат наведени метафиктивните делови од романот кои не се среќаваат во отоманската архива како настани од периодот на лалиња.

Накишиѓул спиеше длабоко и не се будеше. Со раката ја погали по лицето. Ї ја поткрена косата и ѝ го бакна челото. Не, не се будеше. А и лицето ѝ беше студено како

⁶⁰² Umberto Eco, *Foucault's Pendulum*, çeviren W. Weaver, Ballantine Books, New York 1990: стр. 23.

*мраз. Сакаше да ја фати за рамениците за да ја разбуди. Одеднаш под јорганот почувствува некаква празнина. Жената што ја љубеше како небаре да не беше таму. Почна да се сомнева дека овој брак бил само сон. Нетрпеливо го подигна јорганот. Накии'ул!....*⁶⁰³

Заедничка точка на постмодерните романи од аспект на метафикцијата се мистичните убиства. Мистичните убиства ги има и во романот *Името на розата* од Умберто Еко. Исто така и во романот *Фукоовото нишало* има мистично убиство на Белбо за кој раскажувачот и главниот лик од романот, Казабон бил сведок на ова убиство.

*Во првите недели од времето минато во лудницата, Јусуф бил така оставен во собата, врзан со синцири, а подоцна бил одврзан од синцирите и ставен во заклучена ќелија, а од пред два дена му била отклучена и ќелијата и му било дозволено времето да го минува со другите пациенти. Во оваа лудница во која приближно сто и деведесет години се обидуваа да ги лекуваат лудите кои страдаа од меланхолија и беа отфрлени од општеството, речиси секој имаше една мака: страдаше од несреќна љубов.*⁶⁰⁴

Во постмодерните романи љубовта може да постои само во делови, но не може целосно да ја претстави целата содржина на романот. Но мистицизмот бидејќи е важен дел во овие романи, скоро до крајот на романот ни главниот лик Кара Шахин не знае ништо за љубовта на топчето Јеје, кој се преправа дека е душевно болен и лежи во болница за душевни болести. Мистицизмот нè присетуваат на љубовта на Казабон и Белбо во романот *Фукоовото нишало* од Умберто Еко. Па и кратката љубов на Адсон кон селанката со која една вечер случајно биле заедно во кујната.

Изразот 'соблекување' по мевлевиската терминологија значеше 'влез во дервишството' и во мистицизмот беше израз на разделбата со земните врски и активности и прифаќањето на божјиот пат. Не знаеше зошто однадеж рекол 'Дојдов да се соблечам!', дали поради наближувањето на зимата, дали поради тоа што не најде некаде да се смести, дали поради желбата итно да му биде укажано потребното лекување

⁶⁰³ Пала, Искендер (2015) стр. 19.

⁶⁰⁴ Ibid. стр. 23.

на неговата болест, дали поради советот на Хафиз Челеби да се сокрие извесно време, дали поради мирот во кој го минуваа животот дервишите, дали поради чувството на душевната празнина што му се створи во душата или под влијанието дека овдешните зборови добро ќе му легнат на духот.⁶⁰⁵

Со навлегување во мистичниот свет на мевлевиштвото свесни сме дека во романот се опишува и мистицизмот. Во романот *Фукоовото нишало* од Умберто Еко исто така владее мистицизам, поради окултизам и розикрујанското братство. Додека во романот *Името на розата* мистицизмот се одвива околу манастирот. Бидејќи овој манастир крие многу тајни. Почнувајќи од подземното богатство до срцето на библиотеката *finis Africae*.

*И магијата е наука исто како и алхемијата, султанке моја. Меѓутоа тоа што се гледа со магија не се фантазии што не се вистински. Напротив, тоа се фантазии на нешто што навистина постои.*⁶⁰⁶

Алхемијата се спомнува исто така и во романот *Фукоовото нишало* со која се измислува метафиктивен роман со текстови кои носат интертекстуалност. И во овој роман станува збор за метафикција, и секако случајот на Патрона Халил којшто го започнал бунтот и со тоа бил обесен везирот Ибрахим-паша, зетот на султанот Ахмед Трети, а со тоа и самиот султан го напуштил тронот и на негово место дошол неговиот внук Султан Махмуд Први. Значи магијата е поврзувачка точка во двата романи.

Метафикцијата е позната како „фикција во фикција“. Авторот не се крие во својот роман, дури го покажува своето присуство. Настаните и ликовите во постмодерниот роман се наоѓаат во комплексна состојба, во овие романи авторот дава свои објаснувања за да му биде од полза на читателот. Авторот постмодернист го пишува своето дело и фигуративно игра улога во својот роман. Во постмодерните романи пишувањето и оживувањето на фикцијата се преплетени. Постмодерниот автор може да споменува некој настан кој веќе бил напишан, да споменува настани и ликови, сè додека ова спомнување не е во тесна врска со друг автор, а сето тоа се прифаќа како метафикција. Во постмодерниот расказ е искината

⁶⁰⁵ Ibid. стр. 177-178.

⁶⁰⁶ Ibid. стр. 456.

врската со реалноста и авторот се труди да објасни дека тоа што е историски факт не е секогаш реалност. А тоа се следниве примери дадени по првиот, а тие се текстови од романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* од Искендер Пала каде што го пишува следново:

Ако се прашувам, оној читател што не ја познава љубовта не треба воопшто да ја чита оваа книга... На Истокот беше година на белиот змеј. На есенските ветрови го макнав моето перо во рубиновата мастилница и почнав да ја пишувам оваа приказна. А во стиховите на Фузули, од една дваесет и три илјадигодишна тајна се створи љубов...⁶⁰⁷

Истото присуство на Умберто Еко го има и во романот *Името на розата* каде ни пренесува како се насочува на процесот на пишување и како пишува и со кој стил.

И време е, како што сторивме тогаш, да се насочи кон него и моево раскажување, а мојата рака нека не трепери итом ќе се зафатам да го раскажам она што потем се случи.⁶⁰⁸

Пред сè каков стил да избирам? Предизвикот да се навратам на тогашните италијански модели требаше да се отфрли како целосно неоправдан.⁶⁰⁹

А во другиот роман од Искендер Пала има сличен текст во кој има слична метафикција, т.е. процесот книга во книга, каде нараторот пак се чувствува во самиот текст.

Првите неколку параграфи кои се одделуваат од расказот беа исправени со тоа што подоцна се повторуваат дополнувајќи се како целина. Овие напoла оставени редови ми дадоа чувство како писателот да го започнал расказот од сосема друго место, па потоа се предомислил. Очигледно е дека вака му изгледало посоодветно. Сметав дека треба да останам доследен на неговиот избор и сите делови ги зачував онакви како што беа, некои

⁶⁰⁷ Пала, Искендер (2017); стр. 5-6.

⁶⁰⁸ Еко, Умберто (2006); стр. 31.

⁶⁰⁹ Ibid. стр. 10.

*многу кратки, а некои прилично долги. Овде сметам дека дури и не треба да кажам дека заради вас го современив јазикот на книгата кој му припаѓа на Ерата на лалињата. Да! Сега е време да бидете оставени насамо со книгата...*⁶¹⁰

Иако нема еден паратекст, т.е. пролог или предговор, сепак тој процес книга во книга, т.е. фикција во фикција го има и во романот *Островот на претходниот ден* од Умберто Еко каде го вели следново:

*Така пишува Роберто де ла Грив... некаде помеѓу месеците јули-август во 1643 година.*⁶¹¹

Процесот на пишување го има и во внатрешниот текст каде што Роберто за својата Сињорина го пишува следново:

*Сонцето на мојата сенка, светло на мојата ноќ...Ако милостивото небо не ми доаѓа на помош, можеби вие нема да го прочитате ова писмо што ви го пишувам.*⁶¹²

Додека во романот *Фукоовото нишало* од Умберто Еко го има процесот на пишување книга за темпларите и за розикрујанците. И тука авторот се обраќа кон себе. Всушност тоа е еден пример за метафикција.

*Оф каква радост, оф каква возбуда, ах мојот идеален читател/писател кој трпи инсомнија, 12 пати оф будноста на Финеган, 13 ах нежно, прилагодиво животно. Не ти помага да размислуваш но ти помага да размислиш наместо него.*⁶¹³

Додека во романот *Баудолино* од Умберто Еко процесот на пишување книга како елемент на метафикцијата го има следниот пример:

⁶¹⁰ Пала, Искендер; (2015); стр. 10.

⁶¹¹ Еко, Umberto (2018); стр. 11.

⁶¹² Ibid. стр. 15.

⁶¹³ Еко, Умберто (2011); стр. 52.

Што е ова? Го праша Никита откако го проврти низ раце пергаментот и се обиделе да прочита некој ред од него. Ова е мојот прв обид да пишувам – одговори Баудолино.⁶¹⁴

Ја раскажувам оваа Хроника инаку нема да се знајт како бидна онаа вечер кога имаше такво маглиште што си можел со нош да го сечиш, а знај оти бевме веќе во април ама при нас магла има и во август та ако некој не е от тија страни станува веднага јасно оти ќе залута помеѓу Бурмија и Фраскета посебно ако немаат некој светија да го води за узди па ете така јас си одеф дома кога си видоф пред себе еден велможса на еден којн целиот железен.⁶¹⁵

Горенаведениот втор пример е од романот *Баудолино*, кадешто го има процесот на пишување на романот што го читаме и процесот на присетување на авторот, т.е. авторот навлегува во својот роман со обраќање кон својот читател. Следниов пример е од романот *Прашките гробишта* од Умберто Еко каде што го вели следново и авторот пак се чувствува во содржината на самиот роман:

Читателот, да не очекува нараторот (во расказот што почнува сега) да го презентира ликот според претхосно споменато име, бидејќи досега не се спомна некое име и самиот наратор дури не знае кој е мистериозниот пишувач и има за цел да дознае заедно со читателот: затоа и двајцата го следат моливот кој се движи врз хартиите на ликот кој скришум го набљудуваат.⁶¹⁶

Во другиот роман од Искендер Пала, Од кој го раскажува животот на Јунус Емре ги има следниве зборови и го има самиот процес на пишување на романот:

Да!...Јас сум Мола Касим, перцето од пенкалото го натопив во мастилото и можеби ќе бидам опростен ако ги пишувам овие стихови. Поради ова неколку пати се сретнав приватно со Јунус Емре и бевме во Халвет (изолација за молитва).⁶¹⁷

⁶¹⁴ Еко, Умберто (2017); стр. 21.

⁶¹⁵ Ibid. стр. 13.

⁶¹⁶ Еко, Umberto (2011); стр. 14.

⁶¹⁷ Pala, İskender; *Od*; Kapı Yayınları; İstanbul 2012; стр. 9.

Во романот *Мистериозниот пламен на кралицата Лоана* го има следниов пример и како процес на метафикцијата го има процесот на пишувањето на романот во самата содржина:

*Гратароло ми даде еден лист хартија и еден молив. Ми рече, пишувај. Напишав, што треба да пишувам? И ми дојде како таа била единствената работа што ја правам во овој живот, моливот меко се лизгаше врз хартијата. Што и да ви падне на ум пишете, ми рече.*⁶¹⁸

Сличен случај среќаваме и во романот *Нулти Број* од Умберто Еко, каде што тој т.е. нараторот го вели следново:

*Многу просто беше да се пишува детективски роман за друг, доволно беше да се имитира стилот на Chandler или Spillane, но кога си велев да си пишувам нешто на мое име, се консултирав со литературни состојби за да опишуваме некого или нешто.*⁶¹⁹

Како што веќе беше забележано од наведените примери процесот на пишување на романот е даден во самата содржина. Тоа е карактеристиката на романите кои содржат метафикција.

Во постмодерниот свет фикцијата и реалниот свет си заменуваат место.⁶²⁰

Во горенаведените примери се чувствува присуството на авторот, процесот на пишување на романот е опишан во самиот роман, додека надолу има наведени случаи за кои всушност има историски факти со свои интерпретирања на авторите и тие интерпретирања ги покажуваат како да се вистинити.

Овие години бев најчесто причина за кавга меѓу оние што беа во потрага по вавилонските богатства и своите животи ги продаваа за злато со оние што ги бараа

⁶¹⁸ Eco, Umberto; (2005); стр.28.

⁶¹⁹ Eco, Umberto; (2015); стр. 22.

⁶²⁰ Bauman, Zygmunt; *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*; İstanbul 2013; стр. 185-186.

*научните вистини. Првите ми го пружаа својот живот во подземјето на Истанбул, а вторите своите елегантни населби.*⁶²¹

*Темпларите сè уште живеат во командувачките центри во Европа, расфрлено, во Храмот во Париз живеат блескав живот далеку од светот, но сè уште сонуваат за извонредните денови во Храмот во Ерусалим.*⁶²²

Како прво познати се вавилонските градини каде се спомнуваат и богатствата кои ги поседува, но не се докажани, а дека поради научните вистини луѓето ги продавале своите животи е само лична интерпретација на авторот со кој се опишува во романот и дава чувство дека ова е историски факт, а всушност не е, бидејќи кога станува збор за метафигура тогаш врската меѓу историскиот факт и тој настан што се интерпретира се раскинува. Истиот случај го има и во примерот каде што Албанецот Патрона Халил кој го започнал бунтот со кој султанот Ахмед Трети заминува од тронот, а наместо него доаѓа неговиот внук султанот Махмуд Први, во овој случај Патрона Халил е опишан како добар човек што според историските факти не е точно. Ова е пренесено во романот *Лалето на Истанбул* од Искендер Пала.

*Имаше и такви што сосема поинаку ги опишуваа Халил, како напасник и неранимајко и многу суров.Кога Кара Шахин ги слуша неговите наивни зборови, сфати дека овој чесен човек бил убеден од некои.*⁶²³

Романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* е историски роман и бидејќи се вршат убиства поради книгата, шифрата што ја носи и сектата што ја следи оваа шифра може да се каже дека од еден аспект е и детективски роман, но секако, овој факт поприфатливо е за останатите романи од двајцата автори. А тоа се *Името на розата* од Умберто Еко и *Лалето на Истанбул* од Искендер Пала.

⁶²¹ Пала, Искендер (2017); стр. 181.

⁶²² Еко, Umberto (2011); стр. 140.

⁶²³ Пала, Искендер (2017); стр. 347.

Кога еден роман е историски станува збор за интертекстуалност ако е напишан нов текст врз друг текст од друг автор. Но факт е дека еден постмодернистички роман може да има повеќе од еден елемент од постмодерноста. Дадениот пример е доказ за тоа. Во архивните факти Патрона Халил е претставен како лош човек, а не добар.

Има многу точки во романите на двајцата автори каде што спомнуваат историски факти со нивни интерпретирања како на пример:

*Сакам да го видам тој грчки препис напишан на хартија од плат, која во тоа време била многу ретка и која се произведувала токму во Силос, во близина на Бургос, твоето родно место. Сакам да ја видам книгата која си ја откраднал од онаму далеку и која, откако си ја прочитал, затоа што не си сакал да ја прочита никој друг, си ја скрил овде, прикривајќи ја многу вешто, а не си ја уништил само затоа што човек како тебе не уништува книга, туку само ја крие и се грижи никој да не допре до неа. Сакам да ја видам втората книга од Аристотеловата поетика, онаа која сите ја сметаат за загубена или некогаш ненапишана, и чиј можеби единствен препис го чуваш ти.*⁶²⁴

Токму од овој пример од романот *Името на розата*, токму книгата за кој се вршат седум убиства во седум дена (приклучувајќи го и самоубиството на свештеникот Хорхе) авторот мисли дека втората Аристотеловата поетика постои и дека се наоѓа во манастирот во Мелк. Ова е лично интерпретирање на авторот за нешто што постои во реалноста, а тој преку постмодернистичката карактеристика метафикцијата, нè убедува дека таа книга се наоѓа во манастирот кој е центар на содржината на својот роман.

Во романот *Фукоовото нишало* се спомнува „планот“ што го поседувале браќата розикрујанци. За тој план и неговата мистерија поврзана со смртта на Белбо. Во тој план се спомнуваат некои историски факти, но со свои интерпретирања на авторот за кои нè тера да мислиме дека тоа е вистина. Во овој план тројцата пријатели Казабон, Белбо и Диоталеви зборуваат за книга која треба да се објави во врска со темпларите, т.е. за мистеријата на Граал и мистериите на *Rennes-le-Château*.

⁶²⁴ Еко, Умберто (2006); стр. 704.

*Сè е добро, убаво – рече Диоталеви, никој нема да те сфати озбилно. Наспроти можеше да се продаде неколку стотини илјади – реков, размислувачки. Одамна се напиша, со мали разлики. Во книгата во врска со Мистеријата на Граал'от и мистериите на Rennes-le-Château. Само текстовите не, треба да ги читате и изданијата од другите издавачки куќи.*⁶²⁵

Во романот *Баудолино* има свои интерпретирања на авторот во врска со Истанбул.

*Утрото, во среда, на 14 април летото Господово 1204, односно во шест илјади седумстотини и дванаесеттата година од создавањето на светот, како што по обичај се сметаше во Византија, од пред два дена варварите конечно го беа окупирале Константинопол. Византиската војска, толку блескава во своите оклопи и штитови и шлемови кога парадираше, а и царската гарда од дански и англиски платеници, вооружени со нивните страшни двоперни секири, што уште во потомот им одолеваа на непријателите, бестрашно борејќи се, во понеделникот, кога непријателот конечно се прекачи преку бедемот, попуштија.*⁶²⁶

Во овие текстови каде животот и фикцијата се мешаат, метафикцијата која се претставува прикриено или очигледно, го приклучува читателот од процесот на читање во процесот на пишување на романот и притоа го поврзува со фиктивни ликови.⁶²⁷

3.3.4. ЗА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА

Нараторот преку прологот донесува нова димензија на интертекстуалност во романот *Името на розата*. Со овој пролог се подразбира дека романот претставува превод од некој ракопис. Секако дека поседува и јазик на симболи со кој не знаеме секогаш на што се однесуваат.

⁶²⁵ Еко, Умберто (2011); стр. 514.

⁶²⁶ Еко, Умберто (2017); стр. 24.

⁶²⁷ Yalçın-Çelik, Dilek (2005); стр. 46-47.

Ролан Барт интертекстот го дефинира како „невозможност на живеење надвор од неодреден текст.“⁶²⁸ Умберто Еко го тврди следново: „Открив дека писателите секогаш знаеле (и ни кажуваат постојано): книгите секогаш зборуваат за други книги, и секој расказ раскажува расказ кој веќе бил раскажан.“⁶²⁹ Приказните кои се раскажуваат во романот *Името на розата* се и литературни (Артур Конан Дојл, Хорхе Луис Борхес, Џејмс Џојс, Томас Ман, Т. С. Елиот) и историските (од средновековните летописи, религиозни изјави).

Ова е двојно пародичен дискурс на постмодерна интертекстуалност.⁶³⁰ Многу често книгите зборуваат за други книги. *Името на розата* е перфектен пример за интертекстуалност во роман, концепт што како главни ликови ги има Вилијам и Адсон.

Додека ја читаме книгата, интертекстуалноста се збогатува со алузии. Во книгата е додаден еден ракопис напишан од страна на еден средновековен автор, кој не сме во можност да го прифатиме ни како вистински, но целосно не можеме ни да го отфрлиме.

Се спомнуваат автори како Абелард, Бејкон и Данте, но исто така се спомнуваат и лингвистички, филозофски и историски теми кои биле дискутирани од страна на средновековни научници. Но веќе знаеме дека Еко пишувал за средниот век и пред да го објави својот прв роман *Името на розата*, а истото го продолжува и по овој роман, дури и по остананите романи кои ги напишал. Секако дека читателите на Еко го знаат овој факт. Еко во своите книги пишува за ренесансата, барокот, користи теми од историјата или ни зборува за интелектуално духовни теми, како на пример се надоврзува на светиот грал, кабалата, розикрујанците, темпларите, витезите, таинствени здруженија итн.

Еден од првите примери на интертекстуалност во романот *Името на розата*, е главниот лик Вилијам од Баскервил. Овој лик е комбинација на два лика. Еко бил голем обожавател на ликот „The Hound“, во романите на *Шерлок Холмс* од авторот Артур Конан Дојл.⁶³¹

Еко поседувал талент во измислување на извонреден, но, сепак, реален амбиент во неговата фикција за читателите, каде може да има ликови и елементи од Данте и Диснеј, Галилео и Жил Верн, Шерлок Холмс и Пирс, Темпларите и Индијана Џонс и да нè потсетува

⁶²⁸ Barthes, Roland; *The Pleasure of the Text*; New York; 1975: стр. 36.

⁶²⁹ Mitapari, Rajeshwall; Gorlier, Claudio; *Modern American Literature*; New Delhi; 2001: стр. 51.

⁶³⁰ O'Donnell, Patrick; Robert Con Davis *Intertextuality and contemporary American fiction*; Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989: стр. 8.

⁶³¹ Farronato, C.; *The Theory of Abduction and The Name of the Rose, in Semiotics*, Spinks, C. W. & Deely eds, Bern, Peter Lang Publishing, New York 1999: стр. 76.

на нив површински. Потоа доаѓа серија на дежа ву (претходно доживеано) и дежа ентенду“ (претходно слушнато) преку читањето на сите цитирања и многуте делови на колажот.⁶³²

Во романот *Името на розата*, има повеќе интертекстуалност отколку што беше спомнато за Дојл. Всушност, според Еко, самиот Адсон кој ја раскажува книгата е темелен врз ликот Зеитблом од романот Доктор Фаустус, напишан од авторот Томас Ман.⁶³³ Зеитблом, како што се појавува е раскажувачот на Доктор Фаустус. Овој роман е забавен, преку користење на колажите оформени од цитати, сложени историски, филозофски и популарно-културни пастиши под влијанието кои ја споделуваат истата перспектива во културата која ја оформил Еко.

Ова пренесување на мислења е успешна доколку енциклопедиската информација на читателот е доволна да ги поврзува со минатото на која нè упатуваат.⁶³⁴

Начинот на кој Еко ги користи овие интертекстуални упатувања за да ги изрази овие подлабочни значења, преку асосијација формира еден вид на роман, кој методолошки може да биде претставен како новисторицизам, бидејќи овие мислења се во однос со потрагата за универзалното знаење, сила и некои мислења се поврзани со интертекстуални обраќања. Еко бил свесен за тежината на текстуалното минато и неговото значење во XX век. Тој во ракописот го вели следново: „Веќе не е возможно да се зборува невинно“.⁶³⁵ Од друга страна Сароzzi нагласува дека библиотеката на Еко е полна со интертекстуалност со која читателот е и зачуден и повлечен од страна на многубројните книги.⁶³⁶

Интертекстуалноста на Еко го користи истиот тип на почеток или вовед, како во еден од најпопуларните готски романи *Замокот на Отранто* (The Castle of Otranto).⁶³⁷ Всушност, *Името на розата* почнува со некој кој доаѓа до ракопис кој никогаш претходно

⁶³² Capozzi, R. (1998). *Libraries, Encyclopedias and Rhizomes: Popularizing Culture in Eco's Superfiction*, in *Umberto Eco's Alternative: The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, Bouchard, N. & Pravadelli, V., Peter Lang Publishing, New York 1998: стр. 136.

⁶³³ Cobley, E.; *Closure and Infinite Semoisis in Mann's Doctor Faustus and Eco's The Name of the Rose*, *Comparative Literature Studies*, Vol. 26, No. 4: 1989: стр. 341.

⁶³⁴ Capozzi, R; 1998: стр. 134.

⁶³⁵ Garrett, J.; Missing Eco: *On Reading 'The Name of the Rose' as Library Criticism*. *The Library Quarterly*, Vol. 61, No. 4; 199: стр. 378.

⁶³⁶ Capozzi, R. (1998): стр. 130.

⁶³⁷ Horace Walpole; *The Castle of Otranto (A Gothic Story)*; 1764 London; Printed for William Bathor in the Strand. M.DCC.LXVL.

не бил виден или објавен.⁶³⁸ Интертекстуалноста користена во *Името на розата* не е само релевантна туку и елементарна.

Палимсест како ефектно поле да се додаде еден стар текст со нова обработка во нов текст е начин да се подлабочи врската на интертекстуалните врски. Секако дека ако некој сака да ги истражува трагите на Еко во својот прв роман *Иметона розата*, неопходно е да ги прочита и неговите дела за теоријата, неговите есеи и образложенија од различни сфери на модерната култура.

Во *Фукоовото нишал* се иронизира елементот на интертекстуалност преку игра на врски меѓу поднасловите. На пример врската на трите уредници кои го измислиле планот со тие ликови кои потекнуваат од групата на розикрујанци, како што се господин Егли и господин Гарамонд. Потоа врската на нараторот Казабон со фајловите на Белбо кои ги напишал во својот компјутер. Митолошките елементи истовремено се интертекстуални коментари во самиот план. Како што се алхемијата, масоните, розикрујанците, темпларите, окултизмот, митологијата за Светиот грал. Потоа врската на уредниците со компјутерските фајлови.

Интертекстот ја претставува невозможноста на неодреден текст да преживее во друг текст. Секако дека го има оригиналниот текст кој е вметнат во текстот, но деталите од оригиналниот текст се ограничени, но при интерпретација на постмодернистички роман интертекстот се интерпретира според желбата на авторот.

Овој интертекст се враќа рефлексивно и иронично врз планот на фиктивниот протагонист Казабон измислен од страна на Еко. „Изразита иронија на Казабон кај Елиот е предупредување за читателот на Еко кога станува збор за верување во нешто што во текстот е наречено 'ключ'“. ⁶³⁹

Другите серии на културни интертекстови зад името Казабон се иронично употребени како кај Елиот.⁶⁴⁰ Иронична интертекстуалност или пародија е очигледно еден од најглавните методи на рефлексивност во *Фукоовото нишал*.⁶⁴¹ Истата пародична игра се појавува на секоја страница од *Фукоовото нишал* што го прави романот

⁶³⁸ Еко, Умберто (2006): стр. 5.

⁶³⁹ Hutcheon, Linda; (1988): стр. 8.

⁶⁴⁰ Ibid. стр. 8.

⁶⁴¹ Ibid. стр. 11.

’интертекстуален колаж‘ – каде што се опишува филмот Казабланка.⁶⁴² Но се гледа дека наспроти протагонистот Казабон, Белбо е мајсторот на интертекстуални иронии.⁶⁴³

Сите негови романи (*Името на розата*, *Фукоовото нишало*, *Островот на претходниот ден*, *Бодолино*, *Мистериозниот пламен на кралицата Лоана* и *Прашките гробишта*) кои почнуваат од друг текст, ракопис, цитирање, цртеж, тие се оформени околу еден интертекст пронајден од авторот и завршуваат со интегрирана суштина во универзална целина.

Додека секој интертекстуално функционира на различен начин, има кумулативно препраќање на Пруст, Елиот, Конрад и Џојс во Белбоовото пишување создава синцир на алузии на посебни модернистички мајстори.⁶⁴⁴

Во делот „*Име на досието*“ читателот се среќава со интертекстуална конотација:

*Дали може да се напише роман во врска со оваа приказна? Можеби треба да пишувам за жените кои не можев да ги освојам и затоа бев оддалечен од нив. Или бев оддалечен од нив бидејќи можев да ги освојам. Можеби истата приказна. Кратко кажано, ако не ја знаеш приказната, најдобро е да ги уредиш книгите во врска со филозофијата.*⁶⁴⁵

*Ти си еден автор, но сè уште не си свесен каков автор си.*⁶⁴⁶

*Приказна која почнува во барови. Потребата да се вљубиме. Чувствуваи дека нешто доаѓа. Не можеш да се вљубиш бидејќи си вљубен; просто се вљубуваи бидејќи имаш потреба да се вљубиш очајнички. Во периодите кога го чувствуваи ова, треба да се пазии кадегазиш. Бидејќи се чувствуваи како да си пиел љубовен еликсир кој те тера да се вљубиш во првото живо суштество кое го среќаваи. Ова може да биде и еден клунар или платипус...*⁶⁴⁷

⁶⁴² Ibid. стр. 11.

⁶⁴³ Ibid. стр. 12.

⁶⁴⁴ Morar, Delia Ioana; *The Book and Its Value in Umberto Eco's Writings*; Cluj-Napoca 2013: стр. 5.

⁶⁴⁵ Umberto Eco; (1990): стр. 50.

⁶⁴⁶ Ibid. стр. 50.

⁶⁴⁷ Ibid. стр. 195-196.

Фукоовото нишало е роман со флексибилен завршеток, кој претставува огледало на светот и истотака го интерпретира светот. Во *Фукоовото нишало* се меша интертекстуалноста во романот и редовно се презентираат перспективите.

Искендер Пала додека ја измислува фикцијата во своите романи ги плете врските на вистината, затоа наидуваме на сличности со други текстови и реферирање на тие текстови. На пример како прво во Предговорот на овој роман се спомнува некоја книга која е купена на аукција на филателистички колекции и стари книги. Како што веќе спомнавме дека истиот случај го има и во романот *Името на розата* од Умберто Еко.

Следејќи ја стрелката под знакот 'Аукцијата на филателистички колекции и стари книги' што го здогледав на таблата пред хотелот Мармара во Истанбул.⁶⁴⁸ Во најдолгиот и последен дел од мојата книга се наоѓаше приказната што сега ќе ви ја раскажам.⁶⁴⁹

Потоа има текстови од оваа книга кои се напишани во италики и го носат името пост-скриптур, а на турски јазик „Derkenar“. Првиот пост-скриптур доаѓа по поднасловот на третото прашање: „Кој може да знае дали љубовта е заглавена меѓу лудилото и рајот“. А пост-скриптурот го носи името: „Приказната за дервишот“.

Си била еднаш некоја девојка во која се вљубувал секој што ќе ја видел и веднаш го губел разумот. Образите ѝ биле снежно бели како комфор, а косата катран црна како мошус. (...) Уште седум ноќи дервишот талкал таму, а потоа никој веќе не го видел.⁶⁵⁰

Во овој извадок станува збор за еден дервиш кој се вљубил во една девојка на прв поглед. Но девојката не му возвратила со истата љубов дури му рекла да си замине од местото и го навредила.

Потоа следниот пост-скриптур се наоѓа под шестото прашање: „Сè е заради љубов, нели?“ Пост-скриптурот го носи името: „Човекот што плачеше кога го гледаше сонцето“.

⁶⁴⁸ Пала, Искендер (2015); стр. 5

⁶⁴⁹ Ibid. стр. 8.

⁶⁵⁰ Ibid. стр. 26-27.

*Си беше еднаш една убавица, што кршеше срца. Дури и градина со рози да ја видеше нејзината убавина, ќе пропаднеше в земја од завист. О божје мој, дари ми ја таа среќа.*⁶⁵¹

Во овој извадок станува збор за вљубување. Јавач се заљубува во девојка која крши срца. Но еден ден поради дождот се криеле во истиот шатор под ист килим. Сите се молеле дождот да престане.

Потоа следниот пост-скриптур се наоѓа под тринаесетото прашање: „И што значи тоа ’Вилата не е таму!’?“ под насловот: „Љубовта, тајна што никогаш не се споделува“ каде што има една кратка приказна за Лејла и Меџнун (Кајс), популарните Ромео и Јулија од ориенталната литература која е напишана пред приказната на Шекспир. Во овој извадок ја прашуваат Лејла кој кого повеќе сака, дали Лејла го сака повеќе Кајс или Кајс Лејла. Таа одговорила дека го сака повеќе, а другите се спротивставувале бидејќи Кајс поради својата љубов станал лудак, а таа одговорила дека љубовта ја криела во срцето и не кажала никому.

*Ја прашале Лејла: Ти повеќе го сакаше Кајс или, пак, тој тебе? Сега решете вие, дали тој мене ме сакал повеќе или јас него!?!...*⁶⁵²

Сличен пост-скриптур има и во дваесет и второто прашање: „Дали гробиштата ги кријат само градските мртвовци?“, а пост-скриптурот го носи името: „Тоа што го сака Лејла“. А во дваесет и третото прашање има два пост-скриптума. Едниот е во врска со Лејла и Меџнун, тука се спомнува дека Меџнун дознава за смртта на Лејла. Во вториот пост-скриптур има љубовна приказна како се вљубил познатиот турски поет Сади во Шираз. По дваесет и седмото прашање има еден пост-скриптур под наслов: „Приказната за двајцата млади.“

Тука се спомнува за една робинка која била купена за 300 лири, а сакале да ја продадат за 1000 лири. Но бидејќи едно момче се вљубило за него ја одложувале продажбата. Но една вечер ја оставиле робинката кај момчето. А по полноќ се вратила плачејќи и рекла дека момчето починало поради својата голема љубов. Тој ја хранел девојката, донел вода и ѝ

⁶⁵¹ Ibid. стр. 50.

⁶⁵² Ibid. стр. 90.

пружил кревет, потоа седнал до неа, ја допрел со прстот по устата и ѝ рекол дека сите припаѓаат на Алах.⁶⁵³

Во дваесет и деветото прашање пак има еден пост-скрипtum каде се спомнува љубовта на Лејла Меџнун.⁶⁵⁴

Во триесет и првото прашање има еден пост-скрипtum со поднаслов: „Момчето што се вљубило во пејачката.“⁶⁵⁵ Потоа следниот пост-скрипtum се нарекува „Љубовниците што ги дале животите еден за друг“, каде има една приказна за девојката од Истанбул чие срце било освоено од страна на синот на еден благородник кој живеел во соседството.⁶⁵⁶ Потоа има еден пост-скрипtum со поднаслов: „Озборувања за љубовта“⁶⁵⁷, по останатиот редослед „Јусуф и Зелиха“, приказна број два од познатите Ромео и Јилија од ориенталистичката литература.⁶⁵⁸ Следните пост-скриптуми се: „Сфаќањето на љубовта на еден лудак“⁶⁵⁹, „Вљубениот што пишува писмо за солзи“⁶⁶⁰, „Вљубените од Ускудар“⁶⁶¹, „Зелиха што го фрлила Јусуф во затвор“⁶⁶², „Лејла што седела покрај Меџнун“⁶⁶³, „Месечината му била љубоморна на виолетово цуценце.“⁶⁶⁴

Овие пост-скриптуми по формата нè потсетуваат на фајловите на Белбо од романот *Фукоовото нишал*. Но имаат разлика бидејќи фајловите биле дел од романот, во склоп со содржината, овие пост-скриптуми не се во врска со главната содржина туку претставуваат интертекстуални текстови, сите се во врска со љубовта и повеќето од нив се познати приказни.

Интертекстуалноста може да се опише како сфаќање и интерпретирање на пишаниот текст во врска со другите текстови. Следуваат примери од романите на двајцата автори.

Првиот роман е романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* од Искендер Пала, каде што има интертекстуалност со книгата на Фузули со наслов *Лејла и Меџнун*.

⁶⁵³ Ibid. стр. 174.

⁶⁵⁴ Ibid. стр. 179-180.

⁶⁵⁵ Ibid. стр. 198-200.

⁶⁵⁶ Ibid. стр. 221-222.

⁶⁵⁷ Ibid. стр. 246-247.

⁶⁵⁸ Ibid. стр. 246-247.

⁶⁵⁹ Ibid. стр. 292.

⁶⁶⁰ Ibid. стр. 325.

⁶⁶¹ Ibid. стр. 373-376.

⁶⁶² Ibid. стр. 402.

⁶⁶³ Ibid. стр. 407.

⁶⁶⁴ Ibid. стр. 445.

*Ете затоа, кога во таа долга ноќ под украсениот таван на западната соба им ја раскажав приказната за Лејла и Меџнун на моите пријатели што многумина настојуваа да напишам една ваква книга, им реков дека ваквата приказна нема да е многу атрактивна за денешните луѓе, затоа што зборува само за страдањето.*⁶⁶⁵

Во истиот роман има кратки историски параграфи, а од нив највпечатлив и спомнат во двата романи и во *Смрт во Вавилон*, *Љубов во Истанбул* и во *Лалето на Истанбул* е историскиот настан за бунтот на Патрона Халил со кој султанот Ахмед Трети е присилен да го остави тронот и наместо него на власта доаѓа неговиот внук султанот Махмуд Први. Ова е историски факт со кој Искендер Пала донесува ново и свое интерпретирање кое ја покажува слободата на постмодернистичкиот автор и наместо лош, тој Патрона Халил го опишува како добар човек, различно од интерпретацијата на турската историја.

Во другиот роман од Пала, *Лалето на Истанбул* интертекстуалноста се забележува уште во предговорот и во прологот.

*Следејќи ја стрелката под знакот, Аукција на филателистички колекции и стари книги што го здогледав на таблата пред хотелот Мармара во Истанбул...Бев почнал да го проучувам каталогот кога најавувачот рече: Под реден број дваесет и осум ви претставуваме колекција од извонредна одбрана поезија! Си ја оближа устата и со тон на гласот како решен да ѝ ја зголеми вредноста продолжи да објаснува, односно да го рецитира она што го научил наизуст за книгата за која се обидувааше да се испазари: Делови од Хусрев и Ширин на Генџели Низами, од Лејла Меџнун на багдатскиот Фузули и прочуената Мухамедије на Јазициоглу Мехмет, целата Кијафетнаме (книга за физиономите) на Хамдулах Хамди, најубавите диван поеми на мистикот Јунус и досега непрочитаните љубовни песни од баладите за саз н Караџаоглан и Гевхери... на ваквите во најдолгиот и последен дел од мојата книга се наоѓаше приказната што сега ќе ви ја раскажам. Со црвено мастило и среде добро зачуваните украси беше напишан насловот на расказот што на денешен турски е: Едно убиство, шеесет и шест прашања или Убиството во 66 прашања и овој наслов особено ми го привлече вниманието.*⁶⁶⁶ Овде

⁶⁶⁵ Пала, Искендер (2017); стр. 5.

⁶⁶⁶ Пала, Искендер (2015); стр. 5-6.

сметам дека дури и не треба да кажам дека заради вас го осовременив јазикот на книгата кој му припаѓа на ерата на лалињата. Да! Сега е време да бидете оставени насамо со книгата...⁶⁶⁷

И во романите на Умберто Еко интертекстуалноста се забележува во прологот и во предговорите или во белешките на авторот. Во овој роман позначаен е и паратекстот именуван како Се разбира, ракопис, каде што Умберто Еко го вели следново:

На 16 август 1968 година ми падна в раце една книга излезена од перото на некојси опат Вале Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Surce, Paris, 1842), т.е. ракопис на г. Адсон де Мелк, преведен на француски јазик во издание на г. Мабијон (од печатарските преси на манастирот Сурс, Париз, 1842 г.). Книгата, опремена со навистина мошне ишури историски податоци, тврдеше дека е веродостојна копија од еден ракопис од XIV век, пронајден своевремено во Мелк од големиот ерудит од XVIII век, кој е особено заслужен за историјата на бенедиктинскиот ред. Научното откритие (од мојата страна, значи, трето по ред во тој временски след) ме разонодуваше додека престојував во Прага, очекувајќи една моја драга личност. Шест дена подоцна советските единици го окупираа несреќниот град. Успеав среќно да стигнам до австриската граница во Линц, каде што повторно се состанав со очекуваната личност, па заедно тргнавме угорно по текот на Дунав. Во атмосфера на голема душевна возбуденост ја читав, омаен, страшната приказна на Адсон од Мелк, па толку се занесов што речиси во еден здив го напишав нејзиниот превод, во неколку големи тетратки од фабриката за хартија Жозеф Жибер, во кои е вистинско уживање да се пишува ако е меко перото⁶⁶⁸Неколку месеци подоцна, во Париз, решив да одам до крај во своето истражување....Стари летописи, односно збирки на неколку стари дела и брошури од секаков вид, песни, писма, документи, ешиптафи, и, според еден германски патопис, со приклучоци, и некои истражувања на П.О.г. Жан Мабијон, презвитор и монах од редот на свети Бенедикт и од братијата С. Мауро – ново издание кон кое се додаваат биографијата на Мабијон и неколку брошурки, на пример

⁶⁶⁷ Ibid. стр. 10.

⁶⁶⁸ Еко, Умберто (2006); стр. 5-6.

дисертацијата *За евхаристичниот леб, бесквасен и квасен*, од Н. Преосв, кардиналот Бона. Се приклучува и брошурката на шпанскиот епископ Еделфонзо на таа тема, како и писмото на Евзебиј Римски до Теофил Гал, *За славеењето на незнајните светци*, печатено во Париз, кај Лавеск, до Мостот Сен Мишел, 1721 година, со овластување на Кралот.⁶⁶⁹

Во сите романи има прецизни историски пресеци и факти, но нема поврзаност со други текстови од други автори. На пример во романот *Фукоовото нишало* има историски факти за ритуалите на темпларските кнезови и браќата розикрујанци, но интертекстуалноста треба да покажува поврзаност со други текстови. Како на пример бунтот на Патрона Халил претставува интертекстуалност со исторските документи, додека нараторот и главниот лик од романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул*, книгата за Лејла и Меџнун претставува интертекстуалност со популарната книга на турскиот автор Фузули која го носи името Лејла и Меџнун.

3.3.5. ЗА ИРОНИЈАТА

Една од ирониите во *Името на Розата* е тоа што методите на Вилијам решиле бројни мистерии (како откривање на идентитетот на изгубениот текст на Аристотел, откривање на кодот од пораката на Вененциј и откривање на комплексната структура на лавиринтот од библиотеката), кога доаѓа до резултатите од убиствата тој е поразен. Неговите грешки го носат до Хорхе и лавиринтот.⁶⁷⁰

Најголемата иронија во романот е тоа што со погрешно читање на случајот Вилијам стигнува до срцето на лавиринтот.

Бог да те благослави, Адсоне! Ама се разбира, ова е suppositio materialis, на реченицата се зема de dicto, а не de re (дословно, а не објективно). Колку сум глупав! Се плесна со сета сила по челото, со отворена дланка, така што се слушна гласен плесок, па верувам дека го заболело. Момче мое, ова денес е втор пат како низ твојата уста проговорува

⁶⁶⁹ Ibid. стр. 6-7.

⁶⁷⁰ Nicol, Bran; *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*; Cambridge University Press; Cambridge 2009; стр. 176.

*мудроста, првин на сон, а сега тука на јава! Ајде брзо, тркни во својата ќелија да го земеш светалото, поправо двете светала што сме ги скриле. Внимавај да не те видат, и час поскоро придружи ми се в црква! Не поставувај прашања, ајде!*⁶⁷¹

Вилијам донесува заклучок кој (спротивно ироничен за детективската традиција) ги објаснува неговите грешки:

*Стигнав до Хорхе со помош на една апокалиптична шема која навидум ги поврзуваше сите злосторства, а која беше наполно случајна. Стигнав до Хорхе барајќи само еден сторител на сите злосторства, а потоа откривме дека секое злосторство, всушност, имаше свој сопствен или дури никаков сторител. Стигнав до Хорхе иследувајќи го планот на нечиј изопачен и деструктивен ум, а всушност немаше никаков план, односно самиот Хорхе беше жртва на поривот од сопствената замисла, поради што потоа започна цел еден синцир од причини, и од дополнителни причини, и од меѓусебно спротивставени причини, кои натаму се развиваа на своја рака, создавајќи меѓусебни врски што не зависеа од ниедна замисла. Каде лежи сега сета моја мудрост? Се однесував своеглаво, следејќи еден привиден ред, кога требаше да ми биде сосема јасно дека во универзумот не постои никаков ред.*⁶⁷²

Иронијата е во самиот наслов на романот *Името на розата*. Розата е симболична фигура, но богата во значење, како што пренесува Еко во неговото дело *Reflections on The Name of the Rose* (Размислувања за Името и розата) и го вели следново: „бидејќи розата е симболична фигура, богата во значење што досега едвај има оставено некое значење: мистичната роза на Данте, и замини прекрасна роза, војната на розите, роза ти уметна болест, многу свончиња околу Роза, роза по друго име, роза е роза е роза, розикрујанците.“⁶⁷³ Ова оптоварување на значењето значи дека насловот е безначаен за актуелниот случај раскажан во романот и претставува знак за романот како паратекст, но спореденото има повеќе значења. Мрежата на алузии е многу густа, и има потенцијално стотина видови

⁶⁷¹ Еко, Умберто (2006): стр. 691.

⁶⁷² Ibid. стр. 744.

⁶⁷³ Еко, Umberto; (1985): стр. 3.

испитувања кои може читателот бира да ги следи, а вистинскиот лавиринт има потенцијално значење.

Иронија е тоа што во детективски роман искусниот детектив мисли дека ќе се снајдат во лавиринтот, но протагонистот Вилијам и неговиот помошник – нараторот на романот Адсон губат ориентација.

Сега да видиме каде водат другите две врати од седумаголната просторија. Мислам дека лесно ќе се ориентираме. Но мојот учител се лажеше, оти градителите на библиотеката биле повешти отколку што проценивме. Не знам да појаснам што всушност се случи, но итом ја напуштивме кулата, редоследот на просториите стана позбркан... Се обидовме да се ориентираме со помош на пусулите⁶⁷⁴ ...По некое време повторно се најдовме во појдовната седумаголна просторија (таа беше препознатлива по тоа што во неа се наоѓаше излезот кон столбиштето), па продолживме да се движиме од нашата десна страна, обидувајќи се да одиме право од соба во соба... Се вративме назад во претходната соба која имаше два излеза, минавме низ оној низ кој сè уште не бевме се обиделе да минеме, се префрливме во друга соба, и пак се најдовме во појдовната седумаголна просторија...⁶⁷⁵ Зборувајќи така се вртевме на слепо, веќе сосема загубени, откажувајќи се дури и од читањето на пусулите кои ни изгледаа секаде исти. Наидовме на уште една седумаголна просторија, се провртевме по околните соби, не најдовме никаков излез. Се вративме назад, поодевме речиси уште еден час, откажувајќи се од тоа да согледаме каде се наоѓаме. По некое време Вилијам призна дека сме поразени, и не ни остануваше друго освен да легнеме да спиеме во некоја од собите, надевајќи се дека утредента ќе нè најде Малахија. Додека се жалеваме над бедниот крај на нашиот смел потфат, сосема случајно ја најдовме просторијата од каде што се спушташе столбиштето. Сесрдно му се заблагодаривме на Бога и се симнавме со голема радост.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ Еко, Умберто (2006): стр. 256.

⁶⁷⁵ Еко, Умберто (2006): стр. 257.

⁶⁷⁶ Ibid. стр. 267-268.

Еко, бара задоволство – можеби дури и вистина – преку претпоставка на делата при пристапот на лавиринтот и обидот да се најде излезот. Каде секогаш овој процес е целосно едноставен, како лавиринтот на *Theseus* и во другите лавиринти.⁶⁷⁷

На почетокот на романот *Името на розата*, е дадена една шема на манастирот. Ова алудира на сатиричен начин до старите детективски романи кои ги илустрирале шемите на локациите каде се вршеле убиствата, но во исто време е и ироничен знак кој претставува доказ дека манастирот постоел. Од друга страна посакав читателите да го заживуваат во своите очи, тоа како ликовите се шетаат низ манастирот.⁶⁷⁸

*По сè, Вилијам може да го реши случајот, но тоа „светот во кој Вилијам може да реализира дека животот има ризомна структура, тоа значи, може да биде структуриран, но никогаш не е дефинитивно структуриран.“⁶⁷⁹ Тоа најверојатно е влијанието на романот, кој константно го праќа читателот да биде во потрага по клучот. Друга иронија е тоа што книгата е средство за стигнување до информација, знаење, но било забрането да се има пристап во некои од книгите, т.е. во книгите кои се наоѓале во срцето на лавиринтот кој се викал *finis Africae*.*

А јас знам само едно дека, секој кој ќе го прелиста каталогот на книгите, ќе најде, меѓу ознаките кои му се разбирливи само на библиотекарот, една чиста ознака која гласи 'Africa', а најдов дури и таква која гласи 'finis Africae' (крајот на Африка). Еднаш побарав една книга која имаше таква ознака, не се сеќавам веќе која, но насловот ми го беше привлекол вниманието; но Малахија ми изјави дека книгите со таквата ознака се загубени. Ете, тоа го знам. Затоа ви велеам: исправно е, надгледувајте го Беренгариј, и тоа надгледувајте го кога се качува во библиотеката. Никогаш не се знае.⁶⁸⁰

Следејќи ги знаците на внатрешните потези во романот кои ја претставуваат динамиката на влијанието на ликовите кои се водени врз нивната страст и љубопитност кон забранетата книга, тој лик го доживува и ги искусува емоциите на раскажувачот. Во

⁶⁷⁷ Еко, Umberto (1985): стр. 57.

⁶⁷⁸ Еко, Umberto; (2011): стр. 18.

⁶⁷⁹ Еко, Umberto (1985): стр. 58.

⁶⁸⁰ Еко, Умберто (2006): стр. 171.

романот *Името на розата*, динамизмот на влијанието и мислењата од минатото можат да се забележат, тие го оформуваат чувството на иронија и осуда врз случувањата кои настануваат во манастирот.

*Венанциј и Беренгариј имаат поцрнети прсти, според тоа ја имаат допрено токму таа материја! То ест ја имаме потврдено хипотезата дека Венанциј и Беренгариј го имаат допрено истиот предмет, што е една бездруго разумна хипотеза. Но, иако веќе си замисливме една материја која, единствена меѓу сите, предизвикува ваква последица (што уште треба да се докаже), сè уште не знаеме која е и каде тие ја нашле, и зошто ја допреле. И слушај ваму, не знаеме исто така ни дали токму материјата што ја допреле е онаа која ги одвела во смрт. Замисли си дека еден лудак би сакал да ги убие сите оние кои го допираат златниот прав. Дали тогаш би рекле дека златниот прав е тој кој ги убива?*⁶⁸¹

Во заклучокот на романот Еко го користи изразот „традиција на повторно зафаќање за нешто“, бидејќи минатото, според авторот не може да се изгуби туку повторно да се преработи со иронија и без наивност.⁶⁸²

*Ти си тој кој очекуваше огласување на седмата труба, нели? Слушај тогаш што ти вели нејзиниот глас: запечати го тоа што го говорела седумте громови и немој да го запишуваш, земи го, изеди го, во стомакот твој тоа ќе ти се згорчи, но во устата ќе ти биде благо како мед. Гледаш ли? Сега го запечатувам она што не требаше да биде кажано, сега во гробот...*⁶⁸³

Се знае дека оспорувањата во еден текст претставуваат и остра иронија. На пример Салваторе и Ремицио ја искористија сиромашната селанка за своите зли намери.

Вилијам грубо го зграби за расото: Кој беше со неа, ти или домаќинот?... Салваторе сфати дека не може повеќе, а лаже. Почна да раскажува една необична сторија од која

⁶⁸¹ Ibid. стр. 396-397.

⁶⁸² Shabani, Emine; *Arscombinatoria in the Novel 'The Name of the Rose' by Umberto Eco*; Tetovo 2015: стр. 1.

⁶⁸³ Еко, Умберто (2006): стр. 726.

со триста маки разбравме дека тој за да му удоволи на домаќинот, му бркал девојки по селото, пропуштајќи ги нокно време низ бедемот на начин што не сакал да ни го открие. Но се заколна дека тоа го правел од чиста добродушност, допуштајќи да се просре извесно комично жалење поради фактот што инаку неможел самиот да си истера сопствено задоволство, така што девојката, откако ќе го задоволела домаќинот, му давала по нешто и нему.⁶⁸⁴

Како второ оспорување може да се прикаже боемскиот живот на Убертино, каде се спомнува следново:

Но, како што бива во вакви случаи, од една страна Анџело и Убертино проповедаа согласно со учењето, од друга страна големи маси на прости сиромаси го прифаќаа ваквото нивно проповедање и се раштркаа низ земјата надвор од секаква контрола... На местото на Целастин V, дојде Бонифациј VIII, па и овој папа побрза да докаже мала толерантност спрема спиритуалците и фратарчињата воопшто, и токму во последните години на векот што изминувааше тој ја потпиша папската була, со која, со еден удар ги осудувааше и конфликтите, и скитничките и просјачки фратри кои врвеа по крајната граница на францисканскиот ред, па и самите спиритуалци, односно оние кои се одвојуваа од животот во редот за да му се посветат на аскетскиот живот...Папата Јован им ја уништи секоја надеж, тој веднаш испрати наредба до кралот на Сицилија да ги протера таквите фратри од свиоте земји. По сè изгледа тоа не беше лесно и многумина од куријата се спротивставија на тоа. Како и да беше, Убертино и Кларено успеаја да останат на слобода и да го напуштат редот, па беа прифатени едниот од бенедиктинците, а другиот од целестинците.⁶⁸⁵

Како трето оспорување е опатот кој првин бара помош од Вилијам да се реши мистеријата со убиствата, а потоа ги критикува неговите истражувања.

⁶⁸⁴ Ibid. стр. 406.

⁶⁸⁵ Ibid. стр. 82-83.

*Па според тоа, момче заборава ги нештата без сомнение грешни, кои си ги чул овие денови. Си пристапил кон најголемиот и најблагодарниот од сите монашки редови, во овој ред чиј опат сум јас, ти си под моја надлежност. Па затоа, слушни ја мојата заповед: заборава го, и твоите усни нека останат запечатени засекогаш. Заколни се...Можете да се повлечете заедно со вашиот искушеник, за да си ги подготвите пљачките. Утре в зори ќе се збогувам со Вас уште еднаш. Благодарам, од сè срце. Се подразбира, нема потреба веќе да продолжите со вашата истрага. Немојте и натаму да ги тормозите монасите. Слободни сте.*⁶⁸⁶

Во романот се забележува интертекстуална метанараторната иронија која е опкружена со зборови, стари текстови, книги со минијатури против одредбите на манастирскиот живот, недопирливата супериорност на книгите се чувствува по искуството во манастирот. Целата иронија е тоа што Хорхе се одлучува за оваа забрана, а другите не му дале поддршка и не ја храниле неговата нихилистичка страст.⁶⁸⁷

Кога еден автор теоретичар објавува роман во чиј наслов се содржи име на друг теоретичар, се знае дека тој роман содржи иронија во својата содржина.

Кога тој романсиер, теоретичар е Умберто Еко, кој го спомнува Мишел Фуко, но многу ретко со неговото име, збунетоста може да се судри со иронијата, иако се знае дека Жан Бернард Леон Фуко бил популарен физичар во XIX век, чиешто популарно нишало виси во Конзерваториум во Париз, познат под името *Conservatoire des Arts et Metiers*. И покрај тоа збунетоста се губи, но иронијата останува.⁶⁸⁸

За таинствените вештини, секој збор станува знак за нешто друго за вистината која не е кажана. Затоа треба да се чита со сомнеж за да не недостасува нешто. Иронијата, секако, е знак за нешто што не е кажано или за да бидеме претпазливи за иронијата треба да пристапиме со сомнеж кон тоа што го читаме.

Фукоовото нишало покажува што станува со херметичкото мислење кога се спротивставува на иронијата која конструкциски е иста.

⁶⁸⁶ Ibid. стр. 678 и 680.

⁶⁸⁷ Shabani, Emine; (2015): стр. 15.

⁶⁸⁸ Linda Hutcheon; (1989): стр. 2.

Паралелно со прогресот на романот е и разоткривањето на компјутерските фајлови од Казабон, кои биле напишани од страна на Белбо. Тој, всушност, ги следи животните чекори на Белбо, преку неговиот компјутер. Но тој повеќе од иронија, формира пародија на Ековиот радикален хипертекстуален дизајн на самиот текст во романот.

*Откако ја отключив машината, се појави една порака 'дали ја знаете шифрата'. Ова не беше наредба, Белбо беше пристоеен човек. Машината не соработува со човекот, знае дека треба да го прифати зборот, ако не го прифати машината молчи. Како да сака да каже: Да, сè што треба да знам е тука, во мојот стомак, но колку и да се трудиш не можеш да го најдеш.*⁶⁸⁹

Казабон, Белбо и Диоталеви кои го планираат „планот“ постојано се опоменуваат еден со друг дека овој план е нереален.⁶⁹⁰

Читајќи го романот и самите забележувате дека „планот“ почнува со нешто што не е реално туку измислено, но потоа и тројцата почнуваат да веруваат во тоа што го пишуваат, т.е. веќе почнува да се меша реалното и измисленото. Но, сепак, има една реалност, повеќе од напишаното е нереално. Тоа што сака да се пренесува и тоа што е вистина треба да се разликува. Умот е научен да ги поврзе нештата, а потоа тоа станува навика. Егли им верува дека го имаат „планот“, па затоа одеднаш исчезнува.

*Мислам дека Белбо додека го украсуваше својот сон, уште еднаш се враќаше на мислењето во кое беше пропуштена приликата, враќањето на зборот, неуспехот во недостиг на момементот ако постоел. Причината на започнувањето на 'планот' беше прифаќањето на вистината дека сака да измислува фиктивни моменти за себе.*⁶⁹¹

Без иронија романите на Еко би биле само пример за херметичка семиотика, додека со иронија станува и примарен и критичен роман. Нишалото осцилира, а иронија е тоа што магнетното поле е причина за да осцилира (да се ниша или да се лула).⁶⁹²

⁶⁸⁹ Еко, Umberto; (2011): стр. 56.

⁶⁹⁰ Еко, Umberto; (2011): стр. 380 и 402.

⁶⁹¹ Еко, Umberto; (2011): стр. 508.

⁶⁹² Linda Hutcheon; (1989): стр. 5.

Иронијата, металингвистичката игра и изразувањето се детерминирани. На тој начин, со модерната можно е некој кој не ја разбира играта, сепак, да ја сфати сериозно. Која и покрај сè е квалитет (ризик) на иронијата.⁶⁹³

Во *Фукоовото нишало* иронични се сродните модернистички елементи на рефлексивност и интертекстуалност кои вклучуваат одредена игра на сличности и врски додека нишалото е опишано во двојна фраза и како Синај на Белбо и неговото распетие.⁶⁹⁴ Иронични парадокси кои го формираат неговиот идентитет, изгледа дека го решаваат, како што е утврден, со моментот кога сфаќа Белбо.⁶⁹⁵

Опишан е како „без знак, симптом, алузија, метафора или енигма, тоа е тоа. Не за нешто друго.“⁶⁹⁶ И покрај тоа тешко е да се забележи дека ова решение во непарадокот, неиронијата доаѓа иронично во моментот во која литерализацијата на т.н. постмодерна смрт на субјектни резултати при тврдење на субјективноста, кога т.н. постмодерна криза во застапеноста е решена, двојно решена, од аспект на литературата и на науката.⁶⁹⁷

Во отфрлање на сомнежот на природноста на расказот на еден од најдуховните текстови, Библијата, како и нечесниот „план“, Екоовата иронија посочува на неприродноста, односно конструираната природа на сите приказни, вклучувајќи го и неговиот. Планот е одреден, наративен, со споен број на историски податоци, какофикција во конструкцијата на врските, а овие иронично се вештачки. Како и во многу постмодерни историографски метафигции.⁶⁹⁸

Најверојатно најголемата иронија е тоа што има хипертекстуален текст т.е. „планот“ кој е измислен, всушност е напишан во компјутерот на Белбо. Компјутерот беше штотуку пуштен на пазарот во 1988 година, кога за прв пат беше објавена книгата.

Екоовиот роман ги иронизира истовремено многуте образложенија за мислите околу окултизмот втемелени врз теоријата на сличности. Планот е литературен пропис и иронијата доаѓа од очигледноста на составот и привремената дислокација.

⁶⁹³ Brooker, Peter; *Modernism-Postmodernism*; New York 1992: стр. 227.

⁶⁹⁴ Toscani, Claudio. *Rev. of Ilpendolo di Foucault*. Critica letteraria 16; 1988: стр. 600.

⁶⁹⁵ Linda Hutcheon; (1989): стр. 6.

⁶⁹⁶ Toscani, Claudio; (1988): стр.633.

⁶⁹⁷ Linda Hutcheon; (1989): стр. 6.

⁶⁹⁸ Hutcheon, Linda; (1988): стр.5.

*За да се стапи во фајлот Абулафија шифрата можно беше да има 7 цифри. 10 секунди беа потребни за да се влезе во фајлот.*⁶⁹⁹

Интертекстуалната или пародичната иронија е очигледна како главен вид на рефлексивност во *Фукоовото нишало*. Не се знае точно дали Еко ги исмејува модернистичките или постмодернистичките принципи. Иронијата е главен принцип кој се користи во денешниот постмодернизам. Со самиот состав на романот т.е. планот, романот претставува преден план на сопствени иронии.

Тематски, иронијата е презентирана како став на самостојност, како што е посакувано и од Белбо и од Казабон.⁷⁰⁰ Иронијата е исто така литерализирана во Белбоовата и Доталевиата шеговита програма за Школата на компаративна небитност со список на теми како што се адинатон или невозможност (како што се Морсовата синтакса и Урбанистичкиот план за циганите) и Оксиморониката (како што се Хераклејската статистика и Спартанскиот хедонизам).⁷⁰¹ Има многу говорни иронии, многу за набројување, единствениот пример ќе биде доволен: Од перспектива на господин Егли, човек од стотина години, историскиот материјализам станува апокалиптички култ кој е објавен во триерско подрачје.⁷⁰²

Но има и други иронии. „Ах, иронија на јазик – овој природен подарок ни е даден да ги криеме тивко тајните на нашата душа.“⁷⁰³

Структурна и тематска иронија на оваа изјава е тоа што во овој роман нема крајна тајна или тајна која треба да се крие. Во поглавјата со број 51, 53 и 57 има навраќања кон последното поглавје. Со тоа може да се каже дека иронија е фактот за смртта на Белбо.

Дали станува збор за убиство или самоубиство. Дали е случајна или планирана? Дали и протагонистот Казабон ќе биде убиен или не? Нема одговор на овие прашања. Иронија е тоа што има неизвесности. Иронично е што Фукоовиот опис се прави.

Во Екоовата иронична литерализација „планот“ не е подготвен со наредба на светот – туку одредба на човекот.

⁶⁹⁹ Eko, Umberto; (2011): стр. 57.

⁷⁰⁰ Rosso, Stefano. "A Correspondence with Umberto Eco" Carolyn Springer oundary 2 12.1; Genova 1983: стр. 10.

⁷⁰¹ Linda Hutcheon; (1989): стр. 12.

⁷⁰² Toscani, Claudi; 1988: стр. 182.

⁷⁰³ Ibid. 500-501.

Во рацете на Еко, иронијата станува еден вид обратна доградба или неразумна варијанта на херметичка сличност, експлоатирање на неизбежното како мал степен на неслучајност меѓу сличностите за кои раскажува Фуко.⁷⁰⁴

Овој мал степен на неслучајност обезбедува простор за иронија. Што пишува Фуко, земајќи го предвид процесот на дешифрирање на сличностите исто ја дефинира намерата на ироничното читање. „Да се пронајде начин од очигледен знак до тоа каде што се вели без знакот може да се лаже, како неискажан или прикриен говор.“⁷⁰⁵

Еко е наречен автор кој носи иронија во својата душа⁷⁰⁶, неговите романи се наречени дела на безбожност и иронија.⁷⁰⁷

Нишалото кога врши едно целосно нишање се враќа во првобитната позиција, тој опис, всушност, претставува иронија. Бидејќи сè во животот се враќа во првобитна позиција. Добрите моменти се вечни, но можат да бидат прекинати со лоши моменти, но лошите моменти никогаш не се вечни, моментот се враќа во првобитната состојба.

Најголемата иронија е тоа што авторот на овој роман, периодот на лалињата го опишува како период на убиства, бунтови, неправди, безмилосен период со невообичаени врски, како лалето била причина за да се убијат луѓето, период кога луѓето краделе туѓо богатство и имоти со лаги и обвинувања со кој невините луѓе биле казнувани со затвор.

*Ибрахим-паша, омилениот везир на величествениот ги имаше распределено собите со прозорци кон плоштадот меѓу своите жени и конкубини според нивната важност и старост. Во тоа време секоја од неговите конкубини имала своја должност во палатата. Но тие многу повеќе се натпреварувале, постојано се карале, кроеле планови и интриги за да го привлечат вниманието на пашата отколку да се занимаваат со нивните катадедни обврски.*⁷⁰⁸

Во извадокот иронично е претставен сарајот, т.е. палатата на везирот Ибрахим-паша, авторот се наведнува иронично на прозорците кои гледаат кон плоштадот, а тие соби им

⁷⁰⁴ Toscani, Claudi; (1988): стр. 15.

⁷⁰⁵ Ibid. стр. 32.

⁷⁰⁶ Vita-Finzi, Claudio. "Omnivorous fantasy." Rev. of *Il pendolo di Foucault*. TimesLiterary Supplement 3 March 1989: стр. 618.

⁷⁰⁷ Toscani, Claudio (1988): стр. 618.

⁷⁰⁸ Пала, Искендер (2015); стр.29.

припаѓале на неговите жени и конкубини по важност и старост. Потоа се насочува на должностите на конкубините и натпреварот меѓу нив. Иронијата е во тоа што сарајскиот живот се претставува дека конкубините без услов треба да ги вршат наредбите добиени од везирот или од султанот. Тие се претставени како робови.

Од следниот ден, речиси секој ден почнаа да наминуваат и да го минуваат времето просејќи или поткрадувајќи во близината на цистерната.⁷⁰⁹

Иронично е тоа што авторот главниот лик го претставува како просјак наместо наследник на тронот. Бидејќи станува збор за машка личност која ја носи крвта на султанската фамилија, но кога станува збор за освојување на тронот, тогаш кандидатите кои потекнуваат од ова племе или потомство, особено кои се големи љубители на власта можно е да извршат убиство т.е. да ги убијат своите братучеди.

Биндали Махмут беше јаничарски наредник кој имаше замешано прсти на многу места. Тој не само што земаше рекет од трговците со суво овошје и ореви на пристаништата, туку неговите трговски зделки вклучуваа и учество во размената на странски валути што му овозможуваше да влијае врз цената на странските златни монети и во залуденоста по странската мода.⁷¹⁰

Јаничарите во Отоманската Империја се службеници одговорни за општествениот ред во градовите, но исто така иронично е тоа што еден јаничарски наредник е претставен како изнудувач кој го уништувал редот на градот и благосостојбата на народот.

Што ли сè не му паѓаше на памет на Шахин додека шеташе низ гробовите! Изминале две недели откако беше уапсен од заповедникот на затворот и ја имаше избегната смртната опасност. Но стравот и сеќавањето во главата му беа сè уште

⁷⁰⁹ Ibid. стр. 112.

⁷¹⁰ Ibid. стр. 112.

*сосема свежи. Па така е, кога беше уапсен од полицијата на казаскерот, како да се најде пред портата на смртта.*⁷¹¹

Уште една иронија е тоа што е уапсен два пати, како прво бидејќи бил уапсен поради убиството на својата жена Накшигул, но за да му биде земено богатството и имотот што го има бил уапсен од страна на казаскерот, т.е. кадијата, а таму бил и претепан иако бил невин.

*Изразот 'соблекување' по мевлевиската терминологија значеше 'влез во дервиштвото' и во мистицизмот беше израз на разделбата со земните врски и активности и прифаќањето на божјиот пат. Не знаеше зошто однадеж рекол 'дојдов да се соблечам'!*⁷¹²

Главниот лик од романот, Кара Шахин, успева да избега од затворот, а најдобриот пријател топчето Јеје Јусуф го остава кај Хафиз Челеби, кој не е негов биолошки татко, се премислува каде ќе ја помине зимата и одеднаш влегува во дервишкото мевлевихане во населбата Бешикташ во Истанбул и вели дека сака да се пресоблече. Во овој случај има всушност две иронии. Првата е тоа што Кара Шахин не е сигурен дали припаѓа на ова место, но немал друго решение или пак ќе биде уапсен ако остане надвор на улица или за да не се разболи преку зима и за да опстане треба да се пресоблече за дервишкиот ритуал.

*Знаеш ли дека зборот 'тулип' што Биџан-ефебнди и Мур-ефенди постојано го повторуваа е изведен од зборот 'тулбент'.*⁷¹³

И според историските факти и според содржината на овој роман лалето како цвеќе било одгледувано во голема мера во периодот на лалињата кога владеела Отоманската Империја, тоа било значајно цвеќе и почитувано од страна на султанот т.е. во сарајот на империјата. Тогаш доаѓале трговци од Холандија и купувале главици лале, но не знаеле како да го наречат. Според приказната што усно се пренесува, а и во некои извори се вели

⁷¹¹ Ibid. стр. 132.

⁷¹² Ibid. стр. 177.

⁷¹³ Ibid. стр. 220.

дека првите главици биле продавани и спакувани во „тулбенти“, мрежесто платно и првиот трговец помислил дека името на лалето било тулбент, иронично е тоа дека од таму погрешно бил измислен странскиот збор „тулип“ од зборот „тулбент“.

За лалињата велам, Хафиз Челеби, за лалињата оваа година да им ги претставиме на луѓето во вазни, се разбира!?

Треба да знаеш дека тоа никогаш не ќе се случи кај источните народи, Биџан-ефенди, му возврати Хафиз Челеби, откако некое време размислуваше и потоа продолжувајќи да го чисти коровот од луковиците лалиња, ја доврши реченицата, затоа што тие сакаат да го гледаат лалето живо и така да му се восхитуваат.

Добро велиш, но ние имаме срце да ги скинеме лалињата. Како можеме да му го направиме тоа на цветето кога за него поетот рекол: Во ова лале Бог ја покажал својата моќ, и кое ја манифестира убавината на Бога. Поради тоа ретките цвеќиња, одгледани во саксии се највредните нешта во невестинскиот чеиз на мома од Истанбул.⁷¹⁴

Во овој извадок иронично е тоа што има спротивставување на две мислења т.е. спротивставување на западното и на источното мислење за лалето. Бидејќи Биџан-ефенди (Пит-Жан) Холанѓанецот дава предлог да се презентира лалето и да се накити во вазни, додека пак Хафиз Челеби кој е претставник на источниот свет се спротивставува на ова мислење и кажува дека лалето секогаш треба да се сади во земја, т.е. во саксии и дека треба да остане живо. Хафиз Челеби продолжува со еден пример од турската литература, ни дава еден учтив пример од големиот турски поет Јунус Емре и ни го пренесува тоа што неговиот учител им го побарал на своите дервиши:

Ајде одете и соберете и донесете малку цвеќе од полјаните! Ситедервишии се растрчале да собираат цвеќиња. Собрале мирисни китки од камилица, нарциси, качунки и зумбули и ги свиткале во шарени букети. Секој сакал да собере најубави цвеќиња за да му падне во очи на учителот. Кога заогало сонцето Јунус се вратил во текето со празни раце. Дервишиите се подбивале со него, велејќи му: Кутриот тој што не успеал да најде цвеќе, тој е никаков дервиш! А кога учителот го прашал, Јунус вака му одговорил: Господару!

⁷¹⁴ Ibid. стр. 270.

*Кога ќе пружев рака за да скинам некое цвеќе, тоа ќе ме потсетеше на Бога и не можев да скинам ниту едно. Ете Биџан-ефенди, оттогаш и кај нас не се кинат премногу цвеќиња. Затоа имаме адет што ќе ги испратиме на пазарот на лалиња ќе бидат во саксија, а не во вазна.*⁷¹⁵

Хафиз Челеби е личност која изговара скромни реченици во романот. Во четириесет и четвртиот дел, т.е. прашањето од романот кое го носи поднасловот: Која е цената за доцнењето за ловот на лавот? – користи едно иронично мислење за љубовта:

*Љубовта е тајна! Значи, Јеје имаше избрано да ја крие својата љубов како тајна и никогаш не ја споделил со него.*⁷¹⁶

Иронично е тоа што топчето Јусуф Јеје дури и од својот најдобар пријател Кара Шахин и од останатите ја крие својата љубов, а тој е вљубен во Шехназ, но Вејис-ага за да го оддалечи од својата ќерка, го става во болница за душевни болести, а тој се преправа дека е болен додека е на лекување во болницата. Откако излегува т.е. бега од болницата продолжува да ја крие својата љубов и продолжува со тајната како што Хафиз Челеби вели дека љубовта, всушност, е тајна што се крие.

*Султанот беше облечен во самурово крзно со боја на вишина, под него имаше свилена кошула со боја на слама и седеше со настрана навалената голема глава врз своетокрупно тело, занесен во играта на светлината што сонцето ја правеше врз Босфорот.*⁷¹⁷

Тука се опишува надворешниот изглед на султанот. Крзно и свилена кошула биле материјали кои не можеле да се користат од обичниот народ. Тука иронично се опишува фактот дека султанот е многу богат и користи работи кои својот народ не може да си ги дозволи.

⁷¹⁵ Ibid. стр. 271.

⁷¹⁶ Ibid. стр. 278.

⁷¹⁷ Ibid. стр. 282.

*Сакам во мојата земја сè да е убаво Лала, но многу работи не се такви како што сакам. Во ризницата не останаа пари. Однесувањето на народот е лошо. Ни се расипал ли моралот што народот е како излезен од контрола?*⁷¹⁸

Во овој извадок иронијата е во тоа што, иако сте на власт, иако управувате со народот, земјата и империјата, секој може да има моменти кога не може да управува со ништо, тоа покажува дека и императорот кој е најголемиот владетел во ретки случаи губи сила и контрола врз народот.

*Некои од хулиганите што го предизвикаа метежот на собирот на цвекиња, беа фатени, а преостанатите се имаа растурено по градските подрумски анови и хашиш-кафеаните покрај сидините. Денес тие имаа намера да ги киднапираат Ибрахим-паша и неколку странски дипломати, но чуварите не им дадоа можност за тоа, туку сите ги распрскаа. На чело на оваа неуспешна шема беа Муслу Беше и Патрона Халил-ага. Кога видоа дека не успеале, ја сфатија тежкотијата на оваа задача и сега бараа начин како да си ги спасат вратовите. Се повлекле ли? Напротив, дошле до заклучок дека наместо да ги заработ државните големци, треба лично да ја преземат државата и тоа им го објаснуваа на своите поддржувачи сега.*⁷¹⁹

Иронично во овој извадок е тоа што по неуспешниот бунт тие наместо да ја смират ситуацијата за да се спасат од казната, тие дури одат и понапред и го провоцираат народот за да се обеси везирот и да се собори султанот од престолот.

*Халил-ага беше познат по праведноста, што бараше тогаш овде меѓу оваа банда копилиња? Што бараше тука меѓу овие што повикуваат на востание, кога народот го сакаше, неговиот збор меѓу еснафите во Капали чаршија се почитуваше како мислење на водач? И тоа во најпрвите редови...*⁷²⁰

⁷¹⁸ Ibid. стр. 284.

⁷¹⁹ Ibid. стр. 326.

⁷²⁰ Ibid. стр. 346.

Познато е дека во постмодерните историски романи може да се сретнат различни интерпретирања. Во овој извадок иронијата е во тоа што во турската историјата Патрона Халил е познат како бандит и човек кој го започнал бунтот со кој султанот бил симнат од власта. А уште поиронично е што покрај раскажувачот на романот и главниот лик од романот го поддржува со следниве зборови:

*Кога Кара Шахин ги слушна неговите наивни зборови, сфати дека овој чесен човек бил убеден од некои. Раката се потеше и како во дланката да имаше пламена топка.*⁷²¹

Особено со користење на периодот на лалиња како период во својот роман, авторот има иронични интерпретации, особено иронично ја опишува власта на султанот Ахмет Трети, а Патрона Халил го преставува како добар и чесен човек, без разлика што го започнал бунтот што бил причина да се обеси везирот Ибрахим-паша, неговиот зет, а тој самиот да се симне од власта и наместо него да се донесе неговиот внук султанот Махмут Први. „Во литературата има „романтична иронија“ која значи „интервенирање, вмешување“ со тоа авторот ја нарушува илузијата и ја замрзува реалноста на уметноста, заборавајќи го за момент фиктивниот свет.“⁷²² Особено во епилогот од романот авторот директно зборува со читателот и зборува за процесот на пишување на овој роман и ги споделува историските факти кои ги нашол.

Вака завршуваат последните редови од манускриптот со наслов 'Едно убиство, шеесет и шест прашања', кој го купив на една аукција и по поедноставувањето на неговите содржини, го споделив со вас. Уште на почетокот на книгата ви имав кажано дека во библиотеките не успеав да најдам уште една копија од оваа книга. Но моето љубопитство за темата на приказната што ја раскажал Хафиз Челеби ме одведе во османлиските архиви. Сè уште не успеав да најдам која била таа приказна, но најдов, некои податоци во врска со нашите јунаци. Овие податоци соодветсвуваат со записите на Сунхи-ефенди, историчар од тој период. Еве ги пишувам тука во случај да ве

⁷²¹ Ibid. стр. 347.

⁷²² Çikla, Selçuk, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, Hece, Türk Romanı Özel Sayısı, nr. 65/66767, Mayıs-Haziran Temmuz 2002, s. 123.

*интересираат: Имињата на Хафиз Челеби и јадосаниот Јусуф често се споменуваа во книгите за цвеќиња и збирките лалиња кои беа пишани подоцна. Според евиденцијата, е очигледно дека во текот на токму четврт век ниеден градинар не го одгледал Џуџе виолетово.*⁷²³

На иронијата исто како и на метафората не може да ѝ се потенцира точната дефиниција. За иронијата се знае дека се меша со пародијата, сатирата, бурлеската, алегоријата, епиграмот и со другите литературни точки на критика. Има нехармонија помеѓу кажаното и тоа што се сака да се каже, тоа што се појавува или се очекува во реалноста.

Се крие тоа што постои во реалноста, се покажува различно. На пример и во двата романи од Искендер Пала во романот *Лалето на Истанбул* и во *Смрт во Вавилон*, љубов во *Истанбул*, бунтот на Патрона Халил кој во турската историја се претставува како лош пример со кој еден султан го остава тронот, а потоа е донесен друг султан од неговата фамилија (факт е дека отоманските султани мора да носат иста семејна крв). Во овие романи се крие т.е. различно се опишува овој бунт, со кој Албанецот Патрона Халил е опишан како добар човек, но како невин човек кој им верува на луѓето.

*А во внатрешноста на истанбулските сидини хамамскиот прислужник Халил, споменуван со прекарот Патрона поради тоа што порано работел како морнар и Муслу Беше од корпусот на загарциите, со седумнаесетмина што ги собрале покрај себе, го имаа развезано востаничкото знаме.*⁷²⁴

Кога пред два дена во близината на Чемберлитаи оддалеку го набљудуваше пленот, не беше подготвен, а и пленот се движеше меѓу толпата луѓе по патот Диван кон Хиподром. На себе имаше облека на паша, но беше придружуван од скитници. Препозна двајца од тие покрај него. Свечкавиот Вели и зарзаватчија Муслу Беше, помошниците на Халил Патрона. Каква работа би можел да има принципот со овие луѓе? Според тоа како заедно со нив извикуваше и го поттикнуваше народот, мора да беше со оние кои

⁷²³ Искендер Пала; (2015); стр. 470-471.

⁷²⁴ Пала, Искендер (2017); стр. 363-364.

*протестираа против султанот и везирот. Можеби и беше еден од водачите што го повикуваа народот на бунт. А зошто да не? Тој беше принц. И, секако, дека сакаше да стане владетел.*⁷²⁵

*Кога Кара Шахин ги слушна неговите наивни зборови, сфати дека овој чесен човек бил убеден од некои...Си помисли дека Патрона Халил-ага ги ценеше инструкциите што ги добил од Испирзаде, свештеникот во џамијата Аја Софија и Зулали Хасан-ефенди, истанбулскиот кадија, кои го поттикнале на востание, само поради добрите намери и доброто на муслиманите и верувал во искреноста на овие двајца без трошка сомнеж.*⁷²⁶

Втората иронија е всушност народот пред да посака султанот да го остави тронот, имаат друга желба, да го обесат везирот, иако знаат дека Ибрахим-паша бил христијанин, а потоа го прифатил исламот, па го нарекуваат необрежан. Иронија е тоа што постои во реалност да се опишува различно или да се каже обратното. Истиот случај го има тоа што се спомнува во романот *Лалето на Истанбул* од Искендер Пала.

*Кога Кара Шахин со трчање се измеша со толпата што се движеше кон Ајасофија, којзнае кој неранимајко извика: Ја сакаме главата на несунетисаниот везиир. Одејте еј, Муслимани...*⁷²⁷

Во романот *Името на розата* иронија претставува случајот кога една личност во богослужба т.е. свештеник сака да ја сокрие тајната на книгата и да стави отров во неа, па така да убие други свештеници. Додека самоубиството не е прифатливо во католичката исповед, еден свештеник преку користење отров покрај себеси убил и пет свештеници, а и опатот умрел во малата соба каде што го затворил и не можел да излезе од пожарот со кој се запалил целиот манастир.

⁷²⁵ Пала, Искендер (2015); стр. 314.

⁷²⁶ Ibid. стр. 347.

⁷²⁷ Ibid. стр. 354.

*Сепак не е баш вистина, Хорхе, дека ме сметааш за многу остроумен! Ти не гледаш, но јас носам ракавици. Со така сплеткани прсти не сум во состојба да ги одлепам листовите еден од друг. Би требало тоа да го сторам со голи раце, да си ги навлажнам прстите со јазикот, како што ми се случи да направам утринава додека читав во скрипториумот, така што и таа тајна одеднаш ми се разјасни, па би требало да продолжам да листам на таков начин сè дури отровот не ми прејде во устата во доволна мера. Зборувам за отровот што ти еден ден, одамна, си го зел во Севериновата лабораторија, можеби уште тогаш загрижен, затоа што си слушнал некого во скрипториумот како го искажал своето љубопитство, или во врска со *finis Africae* или со загубената Аристотеловата книга, или во врска со обете работи.⁷²⁸*

Втората иронија од истиот роман е тоа што тој како свештеник води љубов со селанка во манастирот каде што е забрането да влегуваат девојки. Иронијата е во тоа што во свет манастир не треба да се води љубов, но тој го прави тоа.

Салваторе ќе го придружува домаќинот, бидејќи ќе треба да сведочи на неговото судење.....А девојката? Нели ти реков, таа е веќе печено месо. Но, ќе биде спалена порано, попатно, за поука во некое помало катарско село долж крајбрежјето.⁷²⁹

Иронијата е и техника на алудирање, имплицирање, навестување на спротивното на зборот. Иронијата е во тесна врска исто така и со метафикцијата. Целта е да се почувствува фактот дека текстот е произведен од страна на авторот, а карактеристика на постмодернизмот е тоа да се разјасни текстот со повторно пишување и со намера да се раскажува.

Иронијата е контрадикцијата, несовпаѓањето на зборот со неговото значење, настанот со резултатот, изгледот, појавата и реалноста. На пример иронично е што протагонистот Кара Шахин кој нема каде да ја помине зимата оди во мевлевиско теќе и наместо да ја помине вечерта или барем неколку вечери, одеднаш вели дека сака да се „соблече“, што всушност во мевлевиската терминологија значи да се приклучи на сектата и

⁷²⁸ Еко, Умберто (2006); стр. 707-708.

⁷²⁹ Ibid. стр. 613.

на богослужбата. Тука има спротивно мислење, бидејќи во реалноста луѓето се соблекуваат кога се спремни да влезат на оваа богослужба, а тука има спротивно мислење од реалноста.

*Не знаеше зошто одненадеж рекол, Дојдов да се соблечам!, дали поради приближувањето на зимата, дали поради тоа што не најде некаде да се смести, дали поради желбата итно да му биде укажано потребното лекување на неговата болест, дали поради советот на Хафиз Челеби да се сокрие на извесно време, дали поради советот на Хафиз Челеби да се сокрие на извесно време, дали поради мирот во кој го минуваа животот дервишите, дали поради чувството на душевна празнина што му се створи во душата или под влијанието дека овдешните зборови добро ќе му легнат на духот... Соблекувањето е лесно, чедо, но пред тоа мора да те облечеме!... Нема слава во барањето и посакувањето, вистинската слава е во добриот морал. Овде е за убав морал. Убавиот морал е најдобрата облека што човек може да ја облече.*⁷³⁰

Иронијата е реторички инструмент. Романот *Името на розата* е роман во кој се расфрлени примери на реторичката и на вербалната иронија, чија иронија целосно доаѓа од Вилијам Баскервил. На пример Адсон додека го набљудува Вилијам и вели дека се смее само за сериозни работи, односно додека правел шеги бил сериозен. Кај Вилијам иронијата се истакнува во истражувачката техника. Преку зборување на двосмислен, иронички начин, Вилијам дозволува неговите соговорници да го избрат значењето што е најсоодветно за нив, без некои дефинитивни прашања или обвинувањата кои ги тврдат. Во основа, Вилијам е ироничен како што е и Шерлок Холмс.⁷³¹

Во романот *Фукоовото нишало* Егли, чијшто иронија покажува желба да се верува на сè истовремено, претставува форма на постструктурална неумереност на интерпретирањето. Уредниците иако потсвесно не веруваат, но се фиксирани да веруваат во тоа што го кажуваат. Тие се заведни од задоволството на креирањето што претставува игра на иронија.

⁷³⁰ Пала, Искендер (2015); стр. 177-178.

⁷³¹ Jonathan Benjamin Key; *Paranoia and Irony in the Anglophone Detective Narrative and the Novels of Umberto Eco*; Warwick 1999, стр. 122-123.

Најверојатно Еко едноствено ја исмејува формата на мистерија. Но пародијата ја поседува таа сериозна страна, каде што се поврзува со професионалниот интерес на Еко во откривањето на семиотичката активност. Тоа е само фрагментарно чувство коево романот *Името на розата*, ја претставува фигурата на Шерлок Холмс во карактеристичните дејства, за Вилијам од Баскервил е повеќе самосвесен и самокритичен, отколку самовозвишниот детектив на Дојл, кој има типична тензија меѓу фикцијата и пародијата, а тензијата доаѓа до израз во заклучокот.

Вилијам претставува пародична личност на Шерлок Холмс и не е анахронична верзија од XIV век. Вилијам е одговорен да ги решава мистериозните убиства во манастирот.

Мистеријата продолжува сè до крајот на романот. Но во романот *Името на розата* има друга смисласо која завршуваат сите мистерии. Романот исто така претставува критика и пародија. Читателот истовремено чита два романи, детективска приказна и постмодерна фикција. Можеби Еко едноставно ја исмејува мистериозната форма. Но, сепак, може да се каже дека пародијата ја има својата сериозна страна, каде што се поврзува со професионалната страна на Еко.

Површински може да се каже, како што тврдат и другите дека *Името на розата* е пародија на *Шерлок Холмс*. Разновидноста на романот е во тоа што Еко прецизно се труди да не направи пародија или пастиш, туку остроумна и искусна игра со која не се нуди туку се бара и читателот да се приклучи и да се соочи со тоа што го пишува. Некои дури можат да бараат паралелности во поднасловите, т.е. меѓу настаните и институциите во романот. Но Еко, како што се забележува, не формира ниту историска поука ниту дава лекција за современата меѓународна политика, но сака да го исмејува системот со кој се рефлектираат и минатото и сегашноста.

Се забележува дека низ романот постои карактеристична тензија меѓу фикцијата и пародијата, меѓу очигледната искрена имитација на класичниот роман со традиционална тема и карневализација на овие форми.

Романот на Умберто Еко *Фукоовото нишало* може да се интерпретира како критична пародија на едно историско нефиктивно дело *The Holly Blood and The Holy Grail* (*Светата*

крв и Светиот Граал)...Но исто така веројатност зошто авторите на *The Holly Blood and The Holy Grail* го забележуваат романот *Кодот на Да Винчи* на Ден Браун, како предмет на нивниот приговор на авторско право подобро отколку потенцијално имање барем еднакво, ако не подобар темел за случајот против *Фукоовото нишало*, особено откако делото на Еко често е нарекувано *Кодот на Да Винчи* од човекот кој размислува.⁷³²

Светиот грал, очекуваше да стане симбол на светскиот крал, главата на светата Римска Империја... Невидливиот император, истовремено ќе биде видлив император, средниот век истовремено ќе го носеше значењето на централен век. Невидлив, центар во кој не се влегува, владетел кој треба да се разбуди, ликот кој сака и да се одмазди, и повторно да се оформи. Овие не се сонови на едно мртво романтично минато, тие праведно се вистина на тие кои себеси се нарекуваат живи.⁷³³

*Несомнено. Ова не го кажувам само јас. Не треба да го одолговлекувам зборот и да кажам што е митот грал, мислам Вие сте културни луѓе. Гралските романски потекнуваат од тука. За да формираат вид на паравани за розикрујанците. И розикрујанците беа паравани за да се пронајде гралот.*⁷³⁴

Многу е значително дека *Фукоовото нишало* ги вклучува трите мажи кои се нарекуваат Казабон, Белбо и Диоталеви кој се сретнале во 1972 година, слично како се среќаваат Баигент, Леит и Линколн (Baigent, Leigh и Lincoln) во 1975 година и се карактеризирани како здодедни личности кои особено се заинтересирани сомистика и темпларските витези. Тие исто така се поврзани еден со друг низ поднасловите преку пишување, истражување и издавачките куќи и можно е Казабон, Белбо и Диоталеви да бидат измислени по Баигент, Леит и Линколн.⁷³⁵

Казабоне повеќе како Баигент бидејќи е помлад од другите и двајцата се приклучуваат во тројката по две години. Казабон се среќава со ликот кој е наречен Егли, додека Баигент се среќава со М. Пјер Плантард (M. Pierre Plantard) во реалниот живот.

⁷³² Chakmakjian, Pauline; *Et in Arcadia Eco: Law & Masonic Literature*; Rehmlac ISSN 1659-4223 Vol. 5, Nº 1, Costa Rica Diciembre 2013 – Abril 2014; стр. 68.

⁷³³ Eco, Umberto; (1990); стр. 203.

⁷³⁴ Eco, Umberto; (2011); стр. 203-204.

⁷³⁵ Umberto Eco; (1990); стр. 71.

Плантард е одговорен за извршувањето, што подоцна беше измама на авторите на *The Holly Blood and The Holy Grail*, и бил заштитник на научните тајни при истражувањето, приклучувајќи го жестокото тврдење дека тој бил од редот на француското кралство согласно со нивната хипотеза за Исусовите и за Меровинските монаси.

Фукоовото нишал ги вмешува трите главни ликови Казабон, Белбо и Диоталеви натрупани со мистичните книги, откако почнуваат да ги истражуваат здодевните врски меѓу историските настани. Во случај на досада и љубопитност, тројцата се одлучуваат да ја измислат нивната лична теорија на комплот наречена „планот“. Тие го конструираат „планот“ со помош на компјутерско досие наречено Абулафија што било монтирано во една програма која се користела за да се формираат историски врски преку влез на зборови земени од ракописите за окултизам и потоа да се измисли нов текст. Како што тие се концентрирани во теорија на заговор, малку по малку, Казабон, Белбо и Диоталеви се уверени од вистината која е измислена од нивна страна. Низ романот многу е нејасно дали всушност и самиот Казабон кој е раскажувач на романот, верува во тоа што е измислено.

Има малку пародични сцени во овој роман. Како прво пародична е сцената каде што главниот лик откако ја нашол својата жена убиена во креветот го извикувал нејзиното името, но со подолг изговор:

Жената што ја љубеше како небаре да не беше таму. Почна да се сомнева дека овој брак бил само сон. Нетрпеливо го подигна јорганот. “

Накииуууул!...⁷³⁶

Потоа има една сцена каде што Кара Шахин и топчето Јеје додека бегаат од казаскерите, се кријат во друг амам, но таму во амамот се наоѓаат заповедникот на затворот и Аслан-ага.

Од Гедикпаша отпешачија до Бејазит. Денот беше зашол, улиците опустеле и сè се имаше стишано. Малку подоцна ќе почнеа патролите на јаничарите. Поради тоа мораше што наскоро да најдат некакво засолниште.⁷³⁷

⁷³⁶ Ibid. стр. 19.

⁷³⁷ Ibid. стр. 157-158.

Околу четворицата мажи беа испружени на централниот камен во Бејазит амамот.⁷³⁸ Шахин го познаваше овој глас. Ете беше паднал токму среде неволја. Да, тоа беше тој. Заповедникот на затворот. Мора денес да беше станал на погрешна нога. Зар инаку избегнувајќи го злото пред два часа во Гедикпаша, ќе му паднеше ли в рака?⁷³⁹

Има една сцена каде цуцето му прави магија на Кара Шахин, а Хорикуз е до него и е сведок на таа состојба. Сцената е пародична бидејќи Кара Шахин ја гледа Хорикуз и мисли дека е Накшиѓул.

Не помина многу и пред Шахин почнаа да се распознаваат машки и женски лица. Постепено се појавуваа и нивните дела. Убави и заводливи, со позлатени прамени, бројни разиграни жени, парада од светски убавици само за него. Некои се смееја, некои врескаа, некои се подбиваа со него. Голи меѓу шаренило од облеку, некои водеа љубов меѓу оние што се караа. Со време претставите стануваа сè побројни, Шахин внимателно ги разгледуваше сите, се обидуваа да ги препознае, се превиткуваа и не го држеше место. Хорикуз не успеваа да сфати што се случува и зошто Шахин постојано ги прави овие неразумни движења. Кога Шахин почна да извикува: Накшиѓул! Накшиѓул!, цуцето се обеси на уште едно јаже и врз Кара Шахин се истури една кофа со вода.⁷⁴⁰

Смеата е мистериозен и метафизички механизам и во романот или приказната се рефлектира под името пародија. Бидејќи Еко и Пала се мошне плодни писатели, поради тоа нивните романи влегуваат во ерудитна дискусија за пародијата во академските кругови.

Иронијата и пародијата претставуваат интертекстуалност со различни намени. Со иронија сака да се каже спротивното од тоа што се кажува, додека пародија е вид на интертекстуалност што може да насмее.

Во романот *Смрт во Вавилон*, љубов во *Истанбул* најпрво пародично е тоа што книгата *Лејла и Меџнун* е напишана од страна на извонредниот турски поет Фузули.

⁷³⁸ Ibid. стр. 161.

⁷³⁹ Ibid. стр. 163-164.

⁷⁴⁰ Ibid. стр. 455-456.

Книгата е наратор на самиот роман. Тука преку интертекстуална поврзаност се исмејува самата книга, бидејќи книгата зборува во името на Меџнун кој се заљубува во неколку жени како што бил заљубен во Лејла.

Јас сум Меџнун, принцот на Мулевах од Бану Амр, кому му била пишана трагична судбина. Роб сум на мојот господар Фузули. Живеам во неговата книга. А каде си ти, Лејлааа?!⁷⁴¹

Од приказната за трагичната љубов што ја доживеавме со Лејла, најмногу беа трогнати малечкото синче и ќерката за мажење, а и робинката Дилиеќер. Кога ја видов Дилиеќер, си помислив дека мојот господар Фузули ја пишувал приказната, гледајќи ја оваа девојка...Додека се читаше делот за средбата на Кајс и Лејла во пустината, ги видов сета реалност и деталите на таа сцена зад превезот на Дилиеќер, во солзите застанати на нејзините трепки. Можеби меѓу мојата љубов и срцето на Дилиеќер имаше некаква исконска љубовна врска. Можеби на исконскиот собир каде се делеле судбините на нашите души, во тој миг моето срце желно за љубов стоело до оваа девојка. Можеби тогаш ми било пишано само љубов, болка и возбуда и книгата на судбината била пополнета со нив.⁷⁴²

Оваа ноќ го сонував мојот најсреќен сон, плетејќи ги косите на Рукал како да е Лејла, во процепот на старото ореово дрво, слушајќи го звукот на дождот и ветерот... Не можев да знам дали Рукал или Лејла беше мојата љубов... И љубовта се трансформира заедно со мене, исто како и љубената...⁷⁴³

Кога веќе зборуваме за книга, како што знаеме во детективскиот и историскиот роман од Умберто Еко, *Името на розата*, сите настани, сите убиства се случуваат поради една книгата што содржи отров, а Вилијам е тој човек кој е во центарот на истражувањето на убиствата. Неговиот стил на детективското истражување претставува литературна пародија од *Шерлок Холмс*.

⁷⁴¹ Пала, Искендер (2017); стр. 90.

⁷⁴² Ibid. стр. 82-83.

⁷⁴³ Ibid. стр. 132.

Оттука може да се надоврземе на детективскиот роман на Искендер Пала, каде што има убиство не за книга туку за луковиците црни лалиња, а тоа е романот *Лалето на Истанбул*. Протагонистот во потрага по убиецот на својата жена (за која мисли дека е убиена) оди да се сретне со алхемичарот и магионичарот Баба Јорги, кој му прави магија и тој е претставен како многу заљубен и прави пародија од Меџнун, еден од протагонистите на книгата од Лејла и Меџнун напишана од Фузули и таа книга се спомнува и во двата романи од Искендер Пала.

Внимателно се приближи и кога стигна до вратата низ која се пробиваше светлина, некаков засипнат глас зборуваше за среќна ноќ на задоволството за возврат на триесет бели бисери. Го стави окото на пукнатината на вратата. Глетката што ја виде, беше ужаснувачка. На местото каде што требаше да биде џузето стоеја Кара Шахин и Хорукиз. Сигурно внатре фатиле неколку луѓе и ги врзале цврсто. Но, наоколу не се гледаше ниту еден. Само џузето Чакер брзо стана и обеси неколку јажииња на куките на сидот и исчезна од пред очи во најмрачниот агол на собата. Биџан-ефенди чекаше долго време. Единствениот звук што ја наруши тишината беше започнувањето да плаче на Кара Шахин кога се освести. Според тоа што Кара Шахин плачеше како дете, мора да дознал многу лоши вистини. Никогаи го немаше бидено ваков. Хорукиз беше сè уште во несвест. По некое време Кара Шахин ја погледна, потоа ѝ рече Накишигул моја, мое шеќерче! и овој пат почна да се смее.⁷⁴⁴

Кога ги читате романите на Умберто Еко, особено романот *Фукоовото нишал* ќе забележите дека е прилично тешко да се напише еден роман кој претставува истражување.

Пред сè овој роман е пародија на една извонредна теорија на заговор. Главните ликови Казабон, Белбо и Диоталеви истражуваат различни теории, не само што ги споредуваат дури формираат и еден план. Но и тројцата не знаеја дека овој план и мистериозното истражување ќе им го промени животот. Диоталеви умира од канцер, Белбо е убиен од мистериозната секта, а Казабон бидејќи го следи Белбо и е сведок на убиството на Казабон не знае што ќе му биде судбината. Но романот завршува каде што нè остава во дилема дали и Казабон ќе биде убиен. Романот *Фукоовото нишал* претставува

⁷⁴⁴ Пала, Искендер (2015); стр. 459.

интерпретирање на светската историја на пародичен начин, но наместо сè да застане едноставно сè се комплицира. Во овој роман Еко го исмејува мистицизмот. Овој роман на италијанскиот автор е пародија за науката окултизам и следбениците кои сериозно се наклонети.

Истиот мистицизам го има и во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* каде што главниот наратор е книгата Лејла и Меџнун напишана од страна на турскиот поет Фузули, но тука повеќе има пародии за љубовта во книгата, таа книга зборува во име на Меџнун и се заљубува во жените кои ја поседуваат книгата. Додека во другиот роман *Лалето на Истанбул* има пародија на магијата со што маѓепсаниот протагонист Кара Шахин со магијата која му се прави е заљубен до уши, колибата ја гледа како вила и ги брои парите за да ја земе саканата. Додека главните пародични сцени во романот *Името на розата* од Умберто Еко е во тоа што на некој начин се исмејува животот, каде се вршат работи коишто се забранети. Како на пример водење љубов со девојка и покрај забраната за жени да не влегуваат во манастири, користење вулгарни зборови чишто примери ги среќаваме кај Салваторе, а се исмејува и случајот кога се кријат книгите од свештениците за да останат лојални на црквата и библијата и да не се чита нешто ново како на пример нешто во врска со науката.

3.4. РЕЛИГИЈАТА ВО РОМАНИТЕ НА ДВАЈЦАТА АВТОРИ

Една од заедничките точки во романите на двајцата автори е религијата, т.е. главно христијанството во романите на Умберто Еко и погледот кон другите вероисповеди. Од друга страна истото може да се забележи и во романите на Искендер Пала. Лично сум сведок за религиозноста на Искендер Пала, односно кога гостуваше во Скопје каде што се среќаваше со своите читатели и им делеше автограми, тој се клањаше пет пати на ден. Пала е експерт за историјата на Отоманската империја, а овој период од турската историја го хармонизира со исламската религија во своите романи. Но, секако, дека среќаваме и точки за сфаќањето на другите религии. Додека пак во едно интервју го прашуваат Умберто Еко дали верува во Бог, тој одговара дека верува во религија.⁷⁴⁵

⁷⁴⁵ <https://www.goodreads.com/>. Пристапено на 10.05.2020 г.

Ги убиле сите Евреи на кои патем наидуваа и ги одземале нивните добра... Зошто Евреите? – го прашав Салваторе. И тој ми одговори. А зошто не? И ми појасни дека целиот свој живот слушал од проповедниците дека Евреите се непријатели на христијанството и ги трупаат оние добра кои ним им се оспоруваат.⁷⁴⁶

На почетокот беше Словото и Словото беше во Бога и Бог беше Словото. На почетокот тоа беше во Бога и задачата на секој верен монах беше секој ден одмерено и понизно да го повторува оној непобитен настан за кој може да се докаже дека е неоспорно вистинит.⁷⁴⁷

Но излезе еден и кажа дека е син на Господ, светот за да биде прочистен од гревови Господ го трансформирал во коска и месо. Дали ова е една тајна? Секому му ветуваше спасение: Доволно е да ги сакате соседите. Дали беше невредна тајна?⁷⁴⁸

Открија еден пасаж кој поминуваа од воениот камп и беше декориран со христијански амблеми, молејќи го Господ, се симнаа кон воениот камп каде се наоѓаа најмногу вооружени војници.⁷⁴⁹

Боже, војната е убаво нешто, но сакам да војувам за мое лично задоволство, не затоа што јаде месо непријателот во петоците. Паганите беа поучливи од нас. Тие имаа три Богови, но сепак Кабалата на паганите не тврдеше дека раѓањето се постигнува без да се изгуби невиноста.⁷⁵⁰

Нестор сторил еден единствен, иако мошне тежок грев, во врска со Господ наш Исус Христос и неговата пресвета мајка. Гледаш, сите ние цврсто веруваме дека постои една единствена божја природа, а дека Светото Тројство, во единството на таа природа,

⁷⁴⁶ Еко, Умберто (2006): стр. 288.

⁷⁴⁷ Ibid. стр. 19.

⁷⁴⁸ Еко, Umberto (2011): стр. 829-830.

⁷⁴⁹ Еко, Umberto (2018): стр. 44.

⁷⁵⁰ Ibid. стр. 75.

сепак се состои од три одделни личности, од Таткото, од Синот и од Светиот Дух. Но, исто така, веруваме дека во Христос имало само една личност, божја, а две природи, човечка и божја. Наспроти ова, Нестор тврдел дека во Христос имало, исто така, две природи, човечка и божја, но и две личности. Според тоа, Марија ја родила само човечката личност, па затоа не можела да се нарекува мајка Божја, туку само мајка на Христос-човекот, што значи, во никој случај Теотокс, односно Богородица, таа што го родила Бога, туку евентуално само Христотокос.⁷⁵¹

Они христијани кои грешат. Они сепак фантастицисти. Они каже право како нас, дека Син не јет од иста природа како и Отец, зашто Отец постои од пред почеток на време, а Син е создаден од Отец, не од потреба, ами од волја. Значи, Син јет посиненик на Бога, не? Блеми каже: да, Син нема иста природа како Отец, ама тоа Слово, макар да јет само посиненик, не може себе стори тело. Значи, Исус тело не стана никојпат, а тоа што апостоли вишле да ти било само...како да каже... фантазма...⁷⁵²

И виде дека сè е благослов од Господ, реков чувствувајќи се релаксирачки. Паола ме праша дали се чувствувам како Бог, ѝ кажав дека Господ го спомнувам само онака, но себе си се чувствував како Адам кој го открил градината од рајот. Но тој беше Адам кој учеше брзо...⁷⁵³

Умберто Еко кој починал во 2016 година, зад себе оставил седум романи, една книга со детски приказни, една пародија и многу академски-теоретски текстови и есеи. Турскиот автор е сè уште жив и продолжува да пишува дела. Искендер Пала во своите романи религијата ја доживува на следниот начин:

Кога Баба – ложач се сврти спроти печката и почна да ја кажува молитвата, сите момчиња кои не знаеја ништо друго освен Фатиха, првиот ред од Куранот, одеднаш рекоа: Амин! По ова следуваа и гозба во Анаи текето.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Еко, Умберто (2017): стр. 67.

⁷⁵² Ibid. стр. 434.

⁷⁵³ Еко, Umberto (2005): стр. 41.

⁷⁵⁴ Пала, Искендер (2015): стр. 16.

Беше месец септември и свирачите на саз музицираа во есенски макам. Овој метод, беше изваден од книгите на големиот турски научник Фараби, со раст макам кој им даваше спокој и радост на луѓето и кучек макам за сензитивност во периодот на претпладневна молитва. Во периодот на пладневната молитва макамот саба што поттикнуваше кураж и макамот зиргуле што успиваше. Во периодот на нокната молитва се слушаа по еднаш како терапија, макамот рухави што го интензивираше чувството на бесконечност со макамот хиџаз што даваше чувство за потчинување.

Додека се изведуваше секој макам се намалуваше или се зголемуваше интензитетот на водата што прскаше и на овој начин се зголемуваше ефективностa на терапискиот звук што се одбиваше од кубето. Ибн-и Сина (Авицена), познатиот исламски филозоф кажувааше дека слушањето музика е еден од начините за лекување на пациентите со меланхолија, делузија или љубовни тегоби. На Јусуф му се допаѓаше музиката.⁷⁵⁵

Студирав во медресите во Дамаск 10 години, 3 години во Исфахан и 6 години во Конја, каде што бев зафатен со науката на *fikih*⁷⁵⁶ и *hadis*⁷⁵⁷. Отсекогаш ме нервираа сектите кои никнуваа како боџки во Анатолија. Излегуваше еден кој тврдеше дека шејх и донесуваше наредби како 'доживејте го исламот вака, спомнете го Аллах така!', откако умираше тој шејх сектата и неговите правила се делеа на различни групи и мислев дека овие немаат врска ни со Куранот ни со науката на шериатот неговите правила се делеа на различни групи и мислев дека овие немаат врска ни со Куранот ни со науката на *şeriat*.⁷⁵⁸ Бев *hafiz*⁷⁵⁹, читав многу книги и секоја книга ја споредував со книгата на Алах (Куранот), ако ѝ наоѓав недостатоците ги фрлав тие книги.⁷⁶⁰

Не стојам, туку имам мемории. *Hikmet*⁷⁶¹ - рече еднаш мојот Табдук-султан во еден разговор, треба да се знае вистината на предметот и да се знае како да се работи со тој

⁷⁵⁵ Ibid. стр. 24-25.

⁷⁵⁶ <http://www.csu.edu.au/handbook/subjects/ISL411.html>

⁷⁵⁷ <https://sites.uwm.edu/carlin/the-hadith-excerpts/>

⁷⁵⁸ <https://www.mei.edu/publications/islamic-law-shariah>

⁷⁵⁹ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hafiz>

⁷⁶⁰ Pala, İskender (2012); стр. 2.

⁷⁶¹ <https://tureng.com/en/turkish-english/hikmet>

предмет. И да се знае Алах (Господ) со најголемата наука *İlm-i İlâhî* (Божествена наука). Човек ако ги знае зите суштества, но да не го знае Нак (Алах) не е *Hâkim* (владетел). Затоа тој што го знае Алах, што знае со Алах, што знае во Аллах и кој знае од Аллах, тие со *hikmet* иако се без знаење, иако не знаат тоа да го кажуваат, сепак, заслужуваат да го освојат името (*Hâkim*) владетел.⁷⁶²

Следната бечер сонив сон: Пред прозорецот во храмот на Иштар, кој гледаше кон Вавилонскиот зигурат, мудриот свештеник Акелдан ми раскажа сè, ама баш сè што се случило во негово време и покажувајќи ми седум табlici со клинесто писмо, меѓу божествените златни статуи со полудувачка убавина, рече: За оној што ја познава љубовта има седум вистински тајни.⁷⁶³

Да, во овој папирус имаше податоци за Вавилонското братство. Според она што го прочита стариот Копт, Вавилонското братство се состоеше од седум учени свештеници што вршеа вселенски истражувања.⁷⁶⁴

4. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДУВАЊА

ФИКЦИЈАТА И ГЛЕДНИТЕ ТОЧКИ НА ИСТОКОТ И НА ЗАПАДОТ ВО РОМАНИТЕ НА ПИСАТЕЛИТЕ УМБЕРТО ЕКО И ИСКЕНДЕР ПАЛА

Ако почнуваме со романите на турскиот автор во романот *Смрт во Вавилон*, љубов во *Истанбул*, љубовта на Истокот се опишува вака:

*Ако сакаш да ја спознаеш љубовта, прво треба да го доживееш страдањето. Ако ја проучиш книгата на Фузули, ќе го откриеш и начинот како да го направиш тоа!*⁷⁶⁵

На Истокот т.е. во народната ориенталистичка турска книжевност има 3-4 популарни приказни како на пример: Лејла и Меднун, Ферхат и Ширин, Арзу и Камбер, Керем и Асли,

⁷⁶² Pala, İskender (2012); стр. 221.

⁷⁶³ Пала, Искендер (2017): стр. 5-6.

⁷⁶⁴ Ibid. стр. 31.

⁷⁶⁵ Пала, Искендер (2017); стр. 6.

Тахир и Зухре итн. Но приказната за Лејла и Меџнун е најпопуларната меѓу нив. Додека во романите на Умберто Еко, љубовта повеќе се претставува и со допир на телото или желба за допир на телото од спротивниот пол. Како на пример:

Се работеше, значи, за жена, што зборувам, имено, за девојка. Знам дека беше млада, речиси пубертетлија, можеби имаше шеснаесет или седумнаесет години, или најмногу дваесет, но ме погоди впечатокот на човечка реалност што зрачеше од тој лик. Тоа не беше видение, и во секој случај ми се виде valde bona (мошне добра). Можеби затоа што трепереше како птичка сред зима, и плачеше, и се плачеше од мене...И пристапив со голема претпазливост и на чист латински јазик ѝ кажав оти не треба да се плаши зашто сум пријател...Можеби заради кроткоста што зрачеше од мојот поглед, тоа суштество се смири и ми пријде...Многу слабо го разбирав нејзиниот простнароден јазик...Па ми се стори дека зборува нешто како: Млад си, убав си...⁷⁶⁶ Тогаш суштеството ми пријде уште поблизу, отфрлајќи го во еден агол темниот врзоп што сè дотогаш си го држеше цврсто врз градите, и пак ја крена едната рака за да ме помилува по образот...и ги распетла ширитите што ѝ го затвораа фустанот на градите, си го свлече фустанот низ телото како да е туника, и остана пред мене како што Ева мора да му се појавила на Адама во Едемската градина...И спротивно на својата волја се најдов речиси залепен до нејзиното тело, чувствувајќи ја неговата топлина и острата миризба...⁷⁶⁷ И таа ме бакна со бакнежите од нејзината уста...Што ли беа сличностите во желбата за умирање кај Микеле, во занесот што го сетив од глетката на пламенот што ништеше, во желбата за плотно соединување што ја почувствував со девојката, во мистичната срамежливост со која ја прикажував...Со лесни движења, единствено нејзината рака продолжуваше да го допира моето тело...Таа покана на целиот мој дух да се избежумам во блаженството бездруго беше проблесокот на вечното сонце а радоста што тоа ја произведува го отвора, го шири, го зголемува човекот, и разотворениот отвор што човекот го носи во себе нема да се затвори со толкава леснотија, тој е отворена ранаод ударот на мечот на љубовта, но нема тука долу нешто друго кое е послатко и постраино.⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ Еко, Умберто (2006); стр. 370-371.

⁷⁶⁷ Ibid. стр. 372-373.

⁷⁶⁸ Ibid. стр. 377-378

Додека во горенаведениот роман има опис на љубовта од страна на еден поет од Истокот т.е. има толкување на мислите на еден источен поет од страна на западен автор.

*Така се разнежив над страниците на Ибн Хазм кој љубовта ја дефинира како бунтовна болест која сопствениот лек го носи во самата себе, па оној кој боледува од неа не сака да се излечи, а оној кој е снеможен не сака да се соземе (и еден Господ знае колку сето тоа беше вистинито!).*⁷⁶⁹

На почетокот на романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* има опис на една библиотека на Истокот т.е. багдадската библиотека на Академијата на науките опишана со следниве зборови: библиотека со „неразронети дебели сидови на античката базилика во библиотеката на Академијата на науките.“⁷⁷⁰ Библиотеката од *Името на Розата* е место каде што е забрането да се влегува и оваа библиотека во овој роман се споредува со багдадската библиотека со следниве зборови:

Опатот стана речиси со скок, со мошне напрегнато лице. Можете да се движите по целиот манастир, Ви реков. Но, никако не смеете да влзете во најгорниот кат на Зданието, во библиотеката. Зошто? Требааше порано да Ви објаснам, но мислев оти Вие тоа го знаете, дека нашава библиотека не е како и другите...Знам дека има повеќе книги од која и да е друга христијанска библиотека. Знам дека во споредба со Вашите ормани, оние во Бобио или Помпоза, во Клини или Флери личат на соба на некое дете кое штотуку почнало да го изичува абакусот. Знам дека шест илјади томови со кои се гордееше Новалеса пред сто и повеќе години се малку во споредба со Вашите и дека можеби повеќето од нив се сега тука. Исто така знам дека Вашиот манастир е единствената светлина што христијанскиот свет може да го спротивстави на триесет и шесте библиотеки во Багдад, на десетте илјади томови на везирот Ибн ал-Алками, а бројот на Вашите Библии се изедначува со две илјади и четиристотините Курани со кои се гордее Каиро, и дека вистината во вашите шкафови е блескаво јаве во спротивност со надмената легенда на неверниците кои пред повеќе години тврдеа (зашто се блиски со

⁷⁶⁹ Ibid. стр. 489.

⁷⁷⁰ Пала, Искендер (2017); стр. 7.

*принцот на лагата) дека библиотеката во Триполи е богата со шест милиони томови и во неа престојуваат осумдесет илјади толкувачи и двесте препишувачи.*⁷⁷¹

Не е случајно што двајцата автори ја спомнуваат Багдадската библиотека бидејќи била една од најголемите на Истокот. Додека се зборува за библиотеките на Западот и на Истокот треба да се споменат и библиотекарите што работеле во нив. Во романот *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* библиотекарот се опишува со следниве зборови:

*Седумдесет годишен асирски службеник, експерт за халдејска и асирска историја, не се имаше многу возбудено од влегувањето на османлискиот владетел, султанот Сулејман Законодавецот во Багдад, на поткашлувајќи испрекината.*⁷⁷²

Додека во романот *Името на розата* од Умберто Еко, двајцата библиотекарите играат многу важна улога, едниот е на функцијата библиотекар, додека пак другиот се води како негов помошник. Малахија и Беренгариј се главните ликови одговорни за библиотеката во романот *Името на розата*, но тие се видливата слика при функцијата на библиотеката, но зад нив стои слепиот библиотекар Хорхе кој ја губи функцијата откако го изгубил видот, тој всушност ги вработил двајцата негови заменици, а библиотекарот во овој манастир е вториот човек кој доаѓа по опатот, односно откако ќе умре опатот библиотекарот доаѓа на неговото место. Хорхе е всушност тој што ги управува двајцата библиотекарите.

Во романот на Искендер Пала, *Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул* се спомнуваат халдејските католици во Вавилон и нивниот план од Истокот.

*На еден од папирусите Мехмет Фузули го имаше видено седумкатниот план на вавилонскиот зигурат.*⁷⁷³

⁷⁷¹ Еко, Умберто (2006); стр. 56-57.

⁷⁷² Пала, Искендер (2017); стр. 7-8.

⁷⁷³ Ibid. стр. 30.

Додека во романот *Фукоовото нишалo*, планот е составен врз основа на пишувањето на книгата за историјата, мистеријата, ритуалите на темпларските кнезови и розикрујанските браќа т.е. друга секта од Западот.

Како што и Диоталеви ги формираше, никој не можеше да одрече дека манифестите ги формираше фазите на Планот.⁷⁷⁴ Темпларите откако биле претворени во мистериозна организација подготвија еден План кој ќе потраел 600 години и ќе завршел во нашиот век.⁷⁷⁵ Веднаш влегов да се туширам. Требаеше да се освестам. Не сфаќав што се случуваше. Дали Планот беше вистинит? Каква глупост, ние го пронајдовме.⁷⁷⁶

Во романот *Смрт во Вавилон*, љубов во *Истанбул* се спомнува вавилонското братство од Истокот, додека во романот *Фукоовото нишалo* се спомнуваат розикрујанските браќа и темпларските кнезови од Западот.

Да, во овој папирус имаше податоци во врска за Вавилонското Здружение. Според она што го прочита стариот Копт, Вавилонското се состоеше од седум учени свештеници што вршеа вселенски истражувања. Според направените набљудувања и пресметувања во Вавилонскиот центар за вселенско истражување што го формирале, откриле дека светот е тркалезен и се врти околу Сонцето, но не можеме тоа никому да го откријат.⁷⁷⁷

Бидејќи пред сè, von Eschenbach, раскажува дека Темпларите се заминати од Европа и Граалот го однеле во Индија. Храмот е во Agarttha, каде што седи кралот на светот.⁷⁷⁸

Во романот *Барбароса* од Искендер Пала, Беатрикс го крие идентитетот и од каде потекнува (Турчинка од Истокот), а живее во една христијанска држава, во Шпанија (на

⁷⁷⁴ Еко, Umberto (2011); стр. 539.

⁷⁷⁵ Ibid. стр. 522.

⁷⁷⁶ Ibid. стр. 49.

⁷⁷⁷ Пала, Искендер (2017); стр. 31.

⁷⁷⁸ Еко, Умберто (2011); стр. 207.

Западот) и животот ѝ минува таму додека Баудолино како главен протагонист и посвоен син на императорот Фридрих Барбароса кој потекнува од Западот, еден дел од животот му поминува во Истанбул, односно на Истокот.

Додека во романот *Баудолино* протагонистот има пријател кој потекнува од Истокот и по религија бил муслиманин.

*Правилно, а тоа ни овозможува да дојдеме до крајот на писмово, рекол Баудолино, Пишувај Абдул...*⁷⁷⁹

Во романот *Лалето на Истанбул* протагонистот Кара Шахин има пријател кој потекнува од Западот, т.е. од Холандија, се викал Пит-Жан, но ова име е потурчено и е заменето со Биџан.

Ете Биџан-ефенди, оттогаш и кај нас не се кинат премногу цвеќиња. Затоа имаме адет да бидат во саксија.

Во романот *Лалето на Истанбул* ги има следниве зборови за Истокот, лалето и турците:

*И, секако, лалето е од Исток. Исто како христијанството, како јудаизмот и како осламот е од Исток значи... Судбината на лалето е иста како и историјата на благородната турска нација, значи... И турскиот народ исто како и лалето е окарактеризиран како провинцијален.*⁷⁸⁰

Десеттиот поднаслов од романот *Баудолино* гласи вака: *Баудолино ги наоѓа тројцата мудреци од Исток и го прогласува Карло Велики за Светец*⁷⁸¹, и тука за Истокот се направени следниве описи:

⁷⁷⁹ Еко, Умберто (2017); стр. 175.

⁷⁸⁰ Ibid. стр. 196.

⁷⁸¹ Еко, Умберто (2017); стр. 133.

Нокта тројцата кралеви биле пренесени во една крипта во црквата Свети Ѓорѓи, надвор од градските бедеми. Рајналд посакал да ги види, па бувнал во цела низа пцости, непримерни за еден надбискуп: Со шалвари?И со капа што личи како на онаа на некој лакрдијаш.⁷⁸² Ех, мудреците! – рекол тој. Традицијата постојано ги споменува, а за нив ни имаат кажувано и голем број отци, меѓутоа трите евангелија не ги споменуваат...Кои биле тие, како реално се викале? Некој вели дека тие биле Хормидз од Селеукија, крал на Персија, Јаздегард, кралот на Саба и Пероз, кралот на Себа; други велат дека тоа биле Хор, Басандер и Карундас. Но според најверодостојните автори, тие се викале Мелкон, Гаспар и Валтазар, односно Мелхо, Каспар и Фадизард. Или, пак, Магалат, Галгалат и Сарацен. Или, Белки, Апелиус, Амерус и Дамаскус...Јас сум убеден дека нивната гробница била откриена на планината Викторијал од кралицата Елена, мајката на царот Константин. Жената која успеала да го пронајде вистинскиот Христов крст бездруго умеела да ги најде и вистинските мудреци. А потоа Елена ги однела телата во црквата Света Софија во Константинопол.⁷⁸³

Секако дека треба да се спомнат и религиозните обреди со кои се збогатени романите на двајцата автори. Религиозните обредите од Истокот и од Западот. Додека во црковната молитва од манастирот Мелк во северна Италија се користеле следниве зборови:

Кога антихристот ќе го има својот богохулен настап...Ќе пристигне тогаш синот на гибелта, душманот кој се воздигнува себе си и се перчи...Сирија ќе се распадне и ќе ги оплакува своите синови. Киликија ќе ја крева главата сè дури не се појави тој кој ќе е повикан да ја суди. Вавилонската ќерка ќе стане од тронот на својот раскош за да се напие од пехарот на горчилата. Кападокија, Ликија и Лиаконија ќе си го свијат грбот затоа што цели племиња ќе бидат поробувани.⁷⁸⁴

Но сега тој го слушаше шејхот што проповедаше во просторијата за вртење на дервишите во текето на Мевлевиите што се наоѓаше до вилата Чираган во

⁷⁸² Ibid. стр. 140.

⁷⁸³ Ibid. стр. 141-142.

⁷⁸⁴ Еко, Умберто (2006); стр. 608-609.

Бешикташ...⁷⁸⁵ Изразот соблекување по мевлевиската терминологија значеше влез во дервишството и во мистицизмот беше израз на разделбата со земните врски и активности и прифаќањето на божјиот пат.⁷⁸⁶

Според погоре наведеното, кога станува збор за средновековниот период на Истокот, т.е. не толку конкретниот период во романите на двајцата автори се гледа дека постојат разлики во интерпретирањето на случките и на појавите на Истокот од аспект на Истокот и на Западот, додека за Истокот тоа претставува опис на секојдневниот живот, а од аспект на Западот претставува начин на функционирање на животот и се именува како ориенталистика. Во меѓувреме, ако треба да се каже нешто во врска со Западот од аспект на луѓето кои живеат во таа средина, се гледа дека има една добро дефинирана војна меѓу Римската Империја и католичката црква која не претставува крвна војна, туку војна на егото. Додека во отоманскиот период Отоманската Империја им дава предност на сектите кои се дел од религиозниот обред, каде што пред Господ, односно Алах, егото умира. А ако треба да се опише конкретното мислење за Западот од страна на источниот свет, тој за нив претставува извор на културата, извор на литературата, но истовремено противник за нагласување на лидерството во светот. Познатисе таквите војни од историјата во кои и двете страни покажувале моќ на владетелство. Како на пример желбата на Отоманската Империја да се шири низ Европа и крстоносните војни на Западот од тој период.

⁷⁸⁵ Пала, Икендер (2017); стр. 175.

⁷⁸⁶ Ibid. стр. 177.

5. БИБЛИОГРАФИЈА

1. Abrams, M. H., A Glossary of Literary Terms; 7th Edition, Cornell University; Heinle & Heinle Thomson Learning; Inc. Thomson Learning TM, Boston 1999.
2. Akarsu, Bedia; Felsefe Terimleri Sözlüğü; Türk Dili Kurumu Yayınları; Ankara 1975.
3. Aktaş, Şerif; Kurtuluş Savaşını Yapan İki İnsan Tipinin Hikayesi; Milli Kültür Dergisi 12: Ankara 1983.
4. Aktaş, Şerif; Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.
5. Aktulum, Kubilay; Metinlerarası İlişkiler; Öteki Yayınevi, İstanbul 2000.
6. Aktulum, Kubilay; Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık; Kanguru Yayınları; Ankara 2011.
7. Aktulum, Kubilay; Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarih'i Yeniden Yazmak; Toplum ve Bilim, nr. 91, Kış 2002, s. 207. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul 7-9 Kasım 2013.
8. Alun, Munslow; Tarihin Yapısökümü; Ayrıntı Yayınları; İstanbul 2009.
9. Apaydın, Mustafa; Postmodernizmin Değeri Dışlayan 'Çoğulcu Estetik'i Ve Bunun 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları; 1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu 27-28 Mart 2008; Erciyes Üniversitesi Yayınları Sayı: 170; Kayseri 2009.
10. Argunşah, Hülya; Tarihi Romanın Yükselişi; Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 65-66-67, Ankara 2002.
11. Argunşah, Hülya; Tarihi Romanda Postmodern Arayışlar; İlmi Araştırmalar 14, İstanbul 2002.
12. Aslan, Bahtiyar; Ateş Denizi'ni Tarihî Bir Roman Olarak Okumanın İmkânları; Sayı. 91, Kış 2002, s. 147. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul, 7-9 Kasım 2013.
13. Aslan, Seyfettin-Yılmaz Abdullah; Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm; C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, Sivas 2001.
14. Aslan, İlker; Edebiyat ve Tarih İlişkisi; Edebi Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak; Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi, İstanbul 2014.
15. Aydoğdu, Yusuf; Postmodern Bir Roman Çözümlemesi: İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar'ı; Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 5/ Cilt: 5/ Sayı:9/ Bahar, Bingöl 2015.
16. Aynacı, Fatih; Jean-Philippe Toussaint'ın Fotoğraf Makinası Ve Mösyö Adlı Yapıtlarında Postmodernizm Ve Minimalizm; Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri Ve Edebiyatları (Fransız Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı); Yüksek Lisans Tezi; Ankara 2015.
17. Aytaç, Gürsel; Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, Say Yayınları; İstanbul 2003.
18. Azade, Seyhan; Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel, New York 2008.
19. Badger, Mark; Maps, Method and Meaning; The Problematics of Interpretation in the Name of the Rose and Foucault's Pendulum; Thesis for the degree of Master of Arts, University of Adelaide, Adelaide 1995.

20. Barry, Peter; *Beginning Theory; An Introduction to Literary and Cultural Theory*; Manchester University Press, Manchester & New York 1999.
21. Barthes, Roland; *The Pleasure of the Text*; New York 1975.
22. Baudrillard, Jean; *Simulacres et Simulation*; Éditions Galilée (French), Paris 1981.
23. Baudrillard, Jean; *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*; Seagull Book; New York & London & Calcuta 2007.
24. Baudrillard, Jean; *Simülarklar ve Simülasyon*; (Çev. Oğuz Adanır); Doğu Batı Yayınları; Ankara 2003.
25. Bauman, Zygmunt; *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*; İstanbul 2013.
26. Bové, Paul A.; *Early Postmodernism; Foundational Essays*; Duke University Press; London 1995.
27. Bradford, Ernle; *Padişahın Amirali: Barbaros Hayreddin*, çev. Ahmed Fethi, Doğan Kitap, İzmir 2008.
28. Brockmann, Stephen; *Umberto Eco and the meaning of the Middle Ages*; Wisconsin 1988.
29. Brooker, Peter; *Modernism-Postmodernism*; New York 1992.
30. Burnett, Kathleen; *Bir Hipermetinsel Kuramına Doğru*; (Şubat sayısı) Varlık, 1109, İstanbul 2000.
31. Buttanrı, Müzeyyen; *Yeni Türk Edebiyatı – Tarih İlişkisi Bağlamında Türk Tiyatro Eserlerinde Genç Osman Vak’ası*; Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter 2009.
32. Capozzi, Rocco, Peter Bondenalla, *Interpretation, Overinterpretation, Paranoid interpretation*, Indiana University Press Bloomington/Indiana 1997.
33. Capozzi, Rocco; *Libraries, encyclopedias and rhizomes: Popularizing culture in Eco's superfiction in Umberto Eco's Alternative: The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, Bouchard, N. & Pravadelli, V., Peter Lang Publishing, New York 1998.
34. Capozzi, Rocco; *Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in Foucault's Pendulum and The Prague Cemetery*; Italica, Vol. 90, No. 4, Winter 2013.
35. Carr, Edward Hallet; *Tarih Nedir*, İletişim Yayınları; İstanbul 1987.
36. Pauline Chakmakjian; *Et in Arcadia Eco: Law & Masonic Literature*; Rehmlac Issn 1659-4223 Vol. 5, N° 1, Costa Rica Diciembre 2013 – Abril 2014.
37. Chelpanova, P.A.; *Stylistic Peculiarities Of Historiographic Metafiction in Year of Wonders By G. Brooks*; Chelyabinsk 2018.
38. Copley, E.; *Closure and Infinite Semoisis in Mann's Doctor Faustus and Eco's The Name of the Rose*, Comparative Literature Studies, Vol. 26, No. 4, 1989.
39. Collette, James; *New Historicism and Hamlet by William Shakespeare*, 2012.
40. Currie, Mark; *Metafiction*; New York 2013.
41. Çavuş, Rümeyza; *Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş*; Ankara Üniversitesi, 42.1-2, Ankara 2002.
42. Çelik, Yakup; *Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki Tarihî Romanda Kişiler Bilgi*, Ankara 2002.
43. Çetişli, Prof. Dr. İsmail; *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*; Akçağ Yayınları, Ankara, 2015.

44. Çiydem, Erol; Yavuz Özdemir; Kavrama Dayalı Tarihi Dönem Anlatımına Yönelik Bir Çalışma (Tanzimat Dönemi Örneği); Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama Journal of Education and Humanities: Theory and Practice Cilt (Vol): 6 Sayı (No): 12 Güz (Fall) 2015.
45. Çıkla, Selçuk, Romanda Kurmaca ve Gerçeklik, Hece, Türk Romanı Özel Sayısı, nr. 65/66767, Ankara Mayıs-Haziran-Temmuz 2002.
46. Daddesio, Thomas C.; Semiotics, College of St. Benedict; Semiotics; Minnesota 1988.
47. Dal, Güney; Postmodern Roman ya da Roman Oynamak, Hürriyet Gösteri; 86, İstanbul 1988.
48. Degli-Esposti, Cristina. The Poetics of Hermeticism in U. Eco's *Il Pendolo di Foucault*. Forum Italicum 25, 1991.
49. Demir, Fethi; Postmodern Romanda İnsanın Konumu, Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring, Ankara 2013.
50. Demir, Sedat; Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları; İstanbul 2009.
51. Dimock, Wai-Chee; Feminism, New Historicism and the Reader; American Literature 63.4; 1991.
52. Doğan, Evrim; New Historicism and Renaissance Culture; Ankara Türk Dili ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi; 45, 1, Ankara 2005.
53. Doltaş, Dilek; Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar; Telos Yayınları; İstanbul 1999.
54. Doltaş, Dilek; Postmodernizm ve Eleştirisi; İnkılap Yayınları, İstanbul 2003.
55. Drakakis, John; Fludernik, Monika; Introduction: Beyond New Historicism; Poetics Today 35:4, Porter Institute for Poetics and Semiotics; Duke University Press, North Carolina 2015.
56. Eagleton, Terry; Literary Theory, Manchester: Manchester University Press, Manchester 1983.
57. Eagleton, Terry; Postmodernizmin Yanılsamaları (The Illusions of Postmodernism); Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
58. Ecevit, Yıldız; Türk Romanında Postmodernist Açılımlar; İletişim Yayınları; İstanbul 2002.
59. Eco, Umberto; *Il Nome della Rose*; Gruppo Editoriale Fabbri – Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1980.
60. Eco, Umberto; *Reflections on The Name of the Rose*. London: Secker and Warburg; London 1985.
61. Eco, Umberto; *Gülün Adı Üstüne Umberto Eco'nun Açıklaması*, Gülün Adı, Can Yayınları; İstanbul 1987.
62. Eco, Umberto; *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1999.
63. Eco, Umberto; *Yorum ve Aşırı Yorum* (K. Atakay, Çev.) Can Yayınları; 2003 İstanbul.
64. Eco, Umberto; *Genç Bir Romancının İtirafı* (Confessions of a Young Novelist); Kırmızı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

65. Eliuz, Ülkü; Oyunda Oyun Postmodern Roman, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.
66. Emre, İsmet; Postmodernizm ve Edebiyat; Anı Yayınları, Ankara 2005.
67. Ergeç, Zehra; Uzun Beyaz Bulut/Gelibolu, Adlı Romana Yeni Tarihselci bir Yaklaşım; 1.Uluslararası Niğde Dil Kültür ve Tarih Sempozyumu; 00185; Niğde Üniversitesi; Niğde 2018.
68. Erkol; Çimen Günay; Bir Yoğun Betimleme Örneği Olarak Edebiyat: Yeni Tarihselcilğin Edebiyat Eleştirisine Katkıları; Second International Symposium of Literature and Science; Ankara University Press; Ankara 2011.
69. Erol, Yard. Doç. Kemal; Tarih – Edebiyat İlişkisi ve Tarihî Romanların Tarih Öğretimine Katkısı; Uluslararası Türk Dilinin ve Edebiyatının Bugünkü Sorunları ve Çözümleri Sempozyumu; Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi; Cilt/Volume: 1, Sayı/Issue: 2, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul 2012.
70. Erol, E. Gülbuğ; Ortaçağ Etik Değerleri Bağlamında bir Uyarlama Örneği Olarak Gülün Adı Filminin İncelemesi; İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv ve Sinema Bölümü, Malatya 2012.
71. Ertem, Cengiz; Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm II, Varlık, 1115, Ağustos 2000.
72. Farronato, Cristina;The Theory of abduction and The Name of the Rose in Semiotics, Spinks, C. W. & Deely eds, Bern, Peter Lang Publishing, New York 1999.
73. Felski, Rita; Eleştirinin Sırları; Dergâh Yayınları; İstanbul 2018.
74. Foucault, Michel; What is an Author?; Ediciones Literales; Paris 1969.
75. Foster, Stephen W; American Anthropologist 84; Vol: 84; American Anthropological Association; Arlington, Virginia 1982.
76. Gadamer; Hans-Georg; Truth and Method; çeviren: J.W.Weinsheimer ve D. Marshall; New York Continuum; New York 1989.
77. Gallagher, Catherine; Marxism and the New Historicism – The New Historicism; Ed. H. Aram Veaser; London; Routledge; London 1989.
78. Garrett, J.;Missing Eco: On Reading The Name of the Rose as Library Criticism, The Library Quarterly, Vol. 61, No. 4, 1991.
79. Geçikli, Kubilay; Edebiyatta Yeni Tarihselcilik; CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt (Volume): 40, Bpoj: 1, Haziran; Sivas 2016.
80. Geertz, Clifford; The Interpretation of Cultures: Selected Essays; New York: Basic Books; New York 1973.
81. Gencay, Şaylan;Postmodernizm; İmge Yayınları;, (прв печат 1999) втор печат;Ankara 2002.
82. Goldberg, Jonathan, Queering the Renaissance, Duke Uni. Press, Durham, North Carolina 1994.
83. Göğebakan, Turgut; Tarihsel Roman Üzerine, 1. Baskı, Ankara 2004.
84. Greenblatt, Stephen; The Form of Powers and the Power of Forms in the Renaissance; Genre 15,University of Nebraska Press, Nebraska 1982.
85. Greenblat, Stephen; Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago: U of Chicago P, Chicago 1980.

86. Greenblatt, Stephen; *The Power of Forms in the English Renaissance*, Norman Okla, PilgrimBooks, Oklahoma 1984.
87. Greenblatt, Stephen; *Shakespearean Negotiations*; Oxford: Clarendon Press; Oxford 1990.
88. Greenblatt, Stephen; *Yeni Tarihselcilik*. Türkçesi: Türkan Mignon, Hece Eleştiri Özel Sayısı, Yıl: 6 Sayı: 65/ 66 / 67; Ankara 2002.
89. Gregg S. Lloren; *Finding One's Way Through the Labyrinth of Words, Signs, and Symbols: The Semiotics of Fiction and Reality in Umberto Eco's The Name of the Rose*; National Conference, Inter/Section: Crossroads and Crosscurrents in Literatures and Cultures, The Pontifical and Royal University of Sto. Tomas, The Catholic University of the Philippines, 2008.
90. Grillet, Alain-Robbe; *Yeni Roman*, (Превод: Asım Bezirci), Yazko, İstanbul 1981.
91. Gündüz, Osman; İhsan Oktay Anar'ın Tarih Algısı ve Anar'ın Romanlarında Tarihsel Malzemenin Kullanılışı; *Toplum ve Bilim*, nr. 91, Kış 2002, s. 207. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul, 7-9 Ноември 2013.
92. Gür, Murat; Dr. Ayaydın Cebe; *Yeni Tarihselcilik Açısından Tarihın Metinselliği*; TDA 526; University of Nevşehir; Nevşehir 2011.
93. Gür, Bensu Funda; Yalçın Çelik, S. Dilek; *Yeni Tarihselcilik Kuramı – Çağdaş Türk Romanı Final Ödevi*; Hacettepe University; Ankara 2013.
94. Güzel, Ekrem; *Umberto Eco'nun Gülün Adı Romanı İle Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi*; *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/2 Spring Ankara 2012.
95. Hassan, Ihab; *Pluralism in Postmodern Perspective*; *Critical Inquiry*; Vol 12; No: 3; The University of Chicago Press; Chicago 1986.
96. Harvey, David; *Postmodernliğin Durumu*; (превод: Sungur Savran); Metis Yayınları; İstanbul 2010.
97. Hutcheon, Linda TITLE: *Postmodern Paratextuality and History Journal: Texte-Revue de Critique et de Theorie Litteraire*, McMaster University, Hamilton, Ontario 1986.
98. Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism [Book]* / L. Hutcheon. – New York & London: Routledge, 1988.
99. Hutcheon, Linda; *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge. New York 1989.
100. Hutcheon, Linda; *Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern*; Foucault's Pendulum by Umberto Eco; William Weaver; *Diacritics*, Vol. 22, No. 1 (Spring, 1992); The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992.
101. Işıksalan, Nilay. *Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk*, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences)*, Cilt/Vol: 7, Sayı/No: 2, Eskişehir 2007.
102. Jameson, Fredric; Lyotard, Jean-François; Habermas, Jürgen; *Postmodernizm*; (Prepared by Necmi Zeka); Kıyı Yayınları; Genel Dizi 102; İstanbul 1990.
103. Kakar, Muhammad Luqman; *A review of The Name of the Rose by Umberto Eco's as a Postmodernist Text*, Islamabad 2019.

104. Kamol, Kamrul Hassan; History as Metafiction: A Study of Three European Postmodern Novels: Graham Swift's Waterland (1983) Umberto Eco's Foucault's Pendulum (1989), and Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being (1984); BRAC University; Dhaka-Bangladesh 2017.
105. Kar, Prafulla C.; New Historicism and the Interpretation of the Text; Studies in Humanities and Social Sciences, Vol. II, No. 1, Maryland 1995.
106. Karabulut, Mustafa; Biricik, İbrahim; Postmodern Romanin "Nasil"Liği Bağlamında Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın, Romanı; Journal of Turkish Language and Literature; Littera Turca; Volume:4, Issue:, Doi Number: 10.20322/littera, Winter 2018.
107. Karakoyunlu, Yılmaz; Çiçekli Mumlar Sokağı, Doğan Yayınları, İstanbul 2010.
108. Karaman, Yasin; Postille: Eco'dan Sonra Gülün Adı; Moment Dergi; Ankara 2016.
109. Kavaz, İbrahim; Tarihselcilik Anlayışı ve Tarihî Romanlarda Gerçeklik Üzerine Bir Değerlendirme; Bilig Dergisi; Sayı 63; Ahmet Yesevi Üniversitesi, Ankara 2012.
110. Kerr, Douglass; Approaching Conrad through Theory: 'The Secret Sharer'. In Stape, JH (Ed.), The New Cambridge Companion to Joseph Conrad, Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge 2014.
111. Key, Jonathan Benjamin; Paranoia and Irony in the Anglophone Detective Narrative and the Novels of Umberto Eco; Warwick 1999.
112. Kiekgard, Soren; İroni Kavramı, İş Bankası Kültür Yayınları; İstanbul 2003.
113. Kirkpatrick, Ken; The Conspiracy of the Miscellaneous in Foucault's Pendulum, Studies in 20th Century Literature: Vol. 19: Iss. 2, Article 3.<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1369>, 1995.
114. Kirsner, Laurie G., Stephen R. Mandell; Compact Literature; Reading, Reacting, Writing; Cengage Learning; 8th Edition, Boston 2012.
115. Kırbaş, Ufuk –Çelik, Yakup; İskender Pala'nın Romanlarında Yeni Tarihselciliğin İzleri; Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, Volume 1, Issue 26, 2015.
116. Kızılçelik, Sezgin; Postmodernizm Dedikleri; Saray Kitabevi, İzmir 1996.
117. Koçak, Murat; Tarih Romanda Tekerrür Eder mi; nr. 91, Kış 2002, s. 147. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul, 7-9 Ноември 2013.
118. Koçakoğlu, Bedia; Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm, Hece Yayınları, Ankara 2012.
119. Koçakoğlu, Bedia; Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale; Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya 2014.
120. Kundera, Milan; Roman Sanatı, (çev. İsmail Yerguz), Afa Yay., İstanbul 1987.
121. Landa, José Angel Garcia, Notes on Metafiction, University of Zaragoza, Zaragoza 1991.
122. Lichtsinn, Vanessa; Die labyrinthische Bibliothek in Umberto Ecos Der Name der Rose. Germany: Grin Verlag, München 2007.

123. Louis, Montrose; *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture; The New Historicism*; Veeder, H. Aram, Ed. New York: Routledge; New York 1989.
124. Lukacs, George; *Romanda Koşullanma ve Tarihsel Düşünsel Alan*; Türk Dili, 234, Ankara Mart 1971.
125. Maloney, Edward J., M.A.; *Footnotes In Fiction: A Rhetorical Approach*; Doctoral Thesis, The Ohio State University, Ohio 2005.
126. Marappodi, Michele; *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*; Manchester University Press, Manchester 2004.
127. Marx, Karl; *The Communist Manifesto*, The Modern Library, New York 1959.
128. McCanles, Michael; *The Authentic Discourse of the Renaissance*; *Diacritics* 10, Baltimore 1980.
129. McHale, Brian; *Constructing Postmodernism*. London & New York: Routledge; London-New York 1992.
130. Menteşe; Oya Batur; *Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm*; *Dergi: Türk Dili*; Ankara 1995.
131. Menteşe; Oya-Batur; *Roman'da Kurumlaşmış Biçimin Yıkılışı ve Yenilikçi 'Avant-Garde Görüş, Bir Düşün Yolculuğu (Edebiyat-Sanat-Eleştiri Yazıları)'*; Bilkamat Yayınları; Ankara 1996.
132. Mitapari, Rajeshwall, Gorlier, Claudio; *Modern American Literature*; New Delhi 2001.
133. Morar, Delia Ioana; *The Book and Its Value in Umberto Eco's Writings*; Cluj-Napoca 2013.
134. Myers, D.G.; *The New Historicism in Literary Studies; Academic Question*, Northern University, Illinois 1988-89.
135. Naci, Fethi; *Serbest Fırka Karşısında İki Romancı: Kemal Tahir ve Tarık Buğra*; *Eleştiri Günlüğü*; Özgür Yayınları; İstanbul 1987.
136. Nicol, Bran; *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
137. Noble, Cinzia Donatelli; *A Labyrinth of Human Knowledge: Umberto Eco's Foucault's Pendulum*; Source: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 49, No. 2, 1995.
138. Norbrook, David; *Rhetoric, Ideology and the Elizabethan World Picture in Renaissance Rhetoric*; edited by Peter Mack; Basingstoke, UK: Macmillan; London 1994.
139. O'Donnell, Patrick; Davis, Robert Con; *Intertextuality and Contemporary American fiction*; Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989.
140. Okatan, Ferhat; *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodernist Ögeler*; Sivas Cumhuriyet Üniversitesi; Sivas 2014.
141. Opperman, Serpil; *Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve 'Gerçekçilik 'Yazı İkilemi. Littera, 3*; Ankara 1992.
142. Opperman, Serpil; *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara: Evin Yayıncılık; 1999.

143. Oppermann; Serpil; Postmodern Tarih Kuramı Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman; Phoenix Yayınevi, Ankara 2006.
144. Özdenören, Rasim, Edebiyat ve Hayat, Zambak Yayınları, İzmir 2012.
145. Özkiraz, Ahmet; Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum; Çizgi Kitabevi; Konya 2007.
146. Özlem, Aydın; Historical Allegories in Naguib Mahfouz's Cairo Trilogy; Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi; Year: 4, Volume: 4, No: 8, Bingöl 2014.
147. Öztürk, Mustafa; Tarih Felsefesi. Başbakanlık Basım Evi; Elazığ 1999.
148. Parla, Jale; Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım; İletişim Yayınları, 2.Baskı, İstanbul 2012.
149. Parlak, Betül; Umberto Eco'da Kuram-Uygulama İlişkisi: Lector in Fabula'dan Gülün Adı'na; İstanbul Üniversitesi; Doktora Tezi; İstanbul 2000.
150. Parlakpınar, Murat; Yalçın-Çelik, S. Dilek; Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları. Akçağ; Ankara 2010.
151. Pieters, Jürgen; Moments of Negotiation; The New Historicism of Stephen Greenblatt; Amsterdam: Amsterdam University Press; Amsterdam 2011.
152. Popper, Karl; The Poverty of Historicism; Beacon Press, Boston 1957.
153. R. Wellek-A. Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983.
154. Rahman, Hisham Thany; A Study from a New Historicist Approach of Arthur Miller's Death of a Salesman; (Middle East University Master Degree Dissertation); Amman 2016.
155. Richter, David H.; Eco 's Echoes: Fictional Theory and Detective Practice in The Name of the Rose; Studies in 20th Century Literature; Volume 10 | Issue 2 Article 5; New York 1986.
156. Ross, Murfin – Supryia, M. Ray, The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, Bedford Books, New York 1997.
157. Rosso, Stefano. A Correspondence with Umberto Eco. Trans. Carolyn Springer. Boundary 2 12.1;Genova 1983.
158. Sarup, Madan; Postyapısalcılık ve Postmodernizm; Ark Yayınları; Ankara 1995.
159. Sayak, Bülent; Oyun Kavramı Etrafında Postmodernizm ve Roman; Универзитет Сүтçü İmam, Институт за социјални науки, магистерски труд; Kahramanmaraş 2016.
160. Sazyek, Hakan, Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler, Hece Dergisi (академско списание), бр: 65/ 66/ 67; İstanbul 2002.
161. Scarpino, Cinzia; Postmodernism or, a walk in the fictional woods; University of Milano, Milano 2018.
162. Severijen, Olav; Bin Ich Ein Gott?: The Problem Of Narrative In Umberto Eco's Foucault's Pendulum And Thomas Pynchon's Gra Vity's Rainbow; Neophilologus 75, 1991.
163. Salkeld, Duncan; New Historicism, The Cambridge History of Literary Criticism, c.9, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

164. Sinha, Yogesh Kumar, Chaucerian Negotiation with History; The Prologue to the Canterbury Tales; Contemporary Literary Theory: Theory and Practice. Vol. II. Ed. N.D.R. Chandra, New Delhi: Authors Press; New Delhi 2005.
165. Shabani, Emine; *Arscombinatoria In The Novel. The Name Of The Rose*, by Umberto Eco; Tetovo 2015.
166. Somuncuoğlu Özot; Gamze; *Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman Ve Mekân Yapısı*; Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic; Volume 7/3, Ankara 2012.
167. Sukenik, Eleazar Lipa; *The War of the Sons of Light Against the Sons of Darkness* (исто така познат како Rule of the War) Magnes Press, Hebrew University, Jerusalem 1955.
168. Şahin Yılmaz, Zennube; *Umberto Eco'nun Gülün Adi Romanında Anlatıcı Ve Kurmaca Dünya The Narrator And Fictional World In The Novel The Name Of The Rose By Umberto Eco*; Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research Cilt: 11 Sayı: 55 Şubat 2018 Volume: 11 Issue: 55 Şahin February 2018.
169. Şərifova, Salidə; *Çağdaş Azərbaycan Postmodern Romani*; Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami Adına Ədəbiyyat İnstitutu; Bakü 2015.
170. Tekin, Mehmet; *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*; Ötüken Yayınları; İstanbul 2001.
171. Thomas, Brook; *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*; Princeton University Press, New Jersey 1991.
172. Tiwary, Narendra; Chandra N.D.R.; *New Historicism and Arundhati Roy's Works*; Journal of Literature, Culture and Media Studies, Number 1, Summer June 2009, Nagaland Central University, Nagaland 2009.
173. Toscani, Claudio. Rev. of *Il pendolo di Foucault*. Critica letteraria 16, 1988.
174. Tural, Sadık Kemal; *Tarihi Roman ve Atsız'ın Tarihi Romanları Üzerine Düşünceler*; Zamanın Elinden Tutmak; Ecded Yayınları; Ankara 1991.
175. Tural, Sadık Kemal; *Tarihi Roman Geleneği veya Cezmi; Doğumunun Yüzüncü Yılında Namık Kemal*; Atatürk Kültür Merkezi Yayınları; Ankara 1993.
176. Türkeş, Ömer; *Romana Yazılan Tarih, Toplum ve Bilim*, nr. 91, Kış 2002, s. 207. 246 II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, İstanbul, 7-9 Kasım 2013.
177. Uğur, Nizamettin; *Metinbilgisi Ders Notları*; Ankara Üniversitesi, Ankara, 2013.
178. Uğurlu, Fırat; İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanında Mitlerin İşlevi, (Необјавена Магистерска теза, Универзитет Богазичи), İstanbul 2009.
179. Vesser, Aram; *New Historicism*, Vichita State University, New York 1989.
180. Vita-Finzi, Claudio. *Omnivorous fantasy*. Rev. of *Il pendolo di Foucault*. Times Literary Supplement 3 March 1989.
181. Wayne; D.E.; *New Historicism*, Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd / Books.; Oxfordshire 1990.
182. Weisenburger, Steven; *A Gravity's Rainbow Companion* Athens (Georgia): University of Georgi, Athens 1988.

183. Wiedenmann, Susanne; Heinrich Heine: Dreams in a Winter's Tale, A New Historicist Approach, Munich Grin Verlag, Munich 2007.
184. Wittgenstein, L.; Tractatus Logico-Philosophicus (O. Aruoba, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; İstanbul 1996.
185. Yalçın-Çelik, S.D.; Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları. Ankara: Akçağ Yayınları ; Ankara 2005.
186. Yalçın, Alemdar; Tarihi Romanlar; Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı; Günce Yayıncılık; Ankara 1992.
187. Yaprak, Tahsin; Kıymaz, Mustafa Said; Sermisakçı, Emrah; Postmodernizm, Orhan Pamuk'un Postmodern Romanları Ve Kafamda Bir Tuhaflık, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi Yıl: 3, Sayı: 10, Asos Yayınları, Elazığ 2015.
188. Yaprak, Tahsin; Bayrak Özcan; Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı (Benim Adım Kırmızı As a Mesnevi Parody). HİKMET-Akademik Online Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature], Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı (Посебен број за традицијата и постмодернизмот), година: 3, Број: 7, 2017.
189. Yeşilyurt, Şamil; Kurgusal Gerçeğin Gücü; Yeni Tarihselcilik ve Puslu Kıtalar Atlası; 38. Конгрес ICANAS, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 2008.
190. Yeşilyurt, Şamil; Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması; Turkish Studies, 4/1-II: 2009.
191. Yıldırım, Necip; Gülün Adı: Kitap İçinde Kitap – Umberto Eco Üzerine bir Deneme; Serazat 2017.
192. Yula, Özen; Tiyatroda Modern/Postmodern; Birikim; Birikim Aylık Sosyo-Kültürel Dergi, Sayı: 64; İstanbulAğustos 1994.
193. Yüksel, Aslı; Amat Romanında Yeni Tarihselcilik; Filolojik Dergi: Söylem; Kitap 1, број: 1, јуни 2016.
194. Zekeriya, Başkal; Yerli Oryantalizm Denemeleri; Hece'dekiler-Hece Aylık Edebiyat Dergisi (месечно литературно списание); ISSN 1301-210X; Yıl: 3; Sayı: 153; Ankara Eylül 2009.
195. Zizek, S; İdeolojinin Yüce Nesnesi (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları; İstanbul 2004.

Романи:

1. Tanpınar, Ahmed Hamdi; Saatleri Ayarlama Enstitüsü; Dergah Yayınları, İstanbul 1961.
2. Ayvazoğlu, Beşir; Ateş Denizi; Kapı Yayınları; İstanbul 2013.
3. Umberto Eco, Foucault's Pendulum, trans. W. Weaver, Ballantine Books, New York 1990.
4. Eco, Umberto; Gülün Adı. (8. Basım – 8. издание). (Ş. Karadeniz, Çev.).Can Yayınları;İstanbul 1997.
5. Eco, Umberto; Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi; Doğan Kitap; İstanbul 2005.

6. Eco, Umberto; Gülün Adı, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul 2010.
7. Eco, Umberto; Gülün Adı (Името на Розата); Can Yayınları; İstanbul 2016.
8. Eco, Umberto; Sıfır Sayı; Kapı Yayınları; İstanbul 2015.
9. Eco, Umberto; Önceki Günün Adası; İstanbul 2018.
10. Eco, Umberto; Foucault Sarkacı, Can Yayınları; İstanbul 2011.
11. Eco, Umberto; Prag Mezarlığı (Il Cimitero di Praga); Doğan Kitap; İstanbul 2011.
12. Pala, İskender; Efsane (Bir Barbaros Romanı); Kapı Yayınları; İstanbul 2013.
13. Pala, İskender; Babil'de Ölüm, İstanbul'da Aşk; Kapı Yayınları; İstanbul 2012.
14. Pala, İskender; Barbarossa; Kapı Yayınları; İstanbul 2018.
15. Pamuk, Orhan; Beyaz Kale; İletişim Yayınları; Ankara 1982.
16. Pamuk, Orhan; Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.
17. Uzun, Buket; Uzun Beyaz Bulut / Gelibolu; Everest Yayınları; İstanbul 2012.
18. Еко, Умберто; Името на Розата; Табернакул, Скопје 2006.
19. Еко, Умберто; Баудолино; Скопје 2017.
20. Пала, Искендер; Лалето на Истанбул; Прозарт медиа; Скопје 2015.
21. Пала, Искендер; Смрт во Вавилон, љубов во Истанбул; Прозарт медиа, Скопје 2017.

Енциклопедии

1. Е-формат на меѓународната енциклопедија Britannica;
<https://www.britannica.com/biography/Umberto-Eco>>Пристапено на 20.11.2019 г.
2. Ana Britannica Ansiklopedisi; Ana Yayıncılık; İstanbul 1999.
3. Енциклопедија: Seyyid N. Erkal-İskender Pala: Bizim Olanı Bilmeden Biz Olamayız-Merdiven Sanat, 1998/TBE Ansiklopedisi, 2001.
4. İhsan Işık; Yazarlar Sözlüğü (Речник за писатели);1990-1998.
5. İslam Ansiklopedisi (Исламска енциклопедија); Türk Diyanet Vakfı (Официјална исламска енциклопедија на Управата за религиозни врски на Република Турција); www.islamansiklopedisi.org.tr>Пристапено на 20.11.2019 г.
6. Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi (Илустрирана и текстовно-примерна енциклопедија за писатели и културолошки личности во Турција).
7. Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi (Енциклопедија за писатели).

Академски линкови и речници

1. <http://www.csu.edu.au/handbook/subjects/ISL411.html>
2. <https://sites.uwm.edu/carlin/the-hadith-excerpts/>
3. <https://www.mei.edu/publications/islamic-law-shariah>
4. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/hafiz>

5. <https://tureng.com/en/turkish-english/hikmet>
6. <https://www.britannica.com>