

Д-р Вера ЈАНЕВА — СТОЈАНОВИЌ

ОПИСОТ ВО НАРАТИВНАТА СТРУКТУРА НА „ШЕГА“

Издиференцирана до непрегледност, современата чешка проза во последниве години ни се претставува со низа нови проблеми: *идејно-шемајски* и *формални*. Забрвтана во досегање на светот: апсурдност, егзистенцијализам, нов роман, таа не импресионира во својата специфична очигледност: фиброзен напор да го реши интерсубјективниот однос — односот на човекот кон нештата, кон светот, — што се репродуцира во неговиот секојдневен живот.

Обеспокојувана од фактот на сè поинтензивното нарушување на меѓучовечката комуникација, таа бара нови конструкции, нови структури, преку кои ќе може најефикасно да го апсорбира овој егзистенцијален проблем и да го истакне во неговиот најостар облик.

Во импозантната низа од прозни творештва, кои на разни начини му пристапуваат на овој феномен, романот „Шега“ од Милан Кундера¹⁾ конституира знаменито дело фаворизирано од општата клима на модерниот роман. Со своевиден, извонредно сугестивен манир, Кундера преку раскажувачката структура, преку динамичните односи меѓу одделните нејзини компоненти го истакнува проблемот на отуѓувањето во неговиот посебен облик — самоизмамување.

Во системот на уметничкото соопштување во романот „Шега“ се забележуваат два суштински момента:

1. Сижеен анти-романескен систем;

2. Главниот јунак не е јунак во вистинската смисла на зборот, туку разединето човечко битие, деструирана индивидуа, за чиј психички тоталитет авторот создава специфична цикличка организација од сукцесивни или наизменични наративни конструкции.

¹⁾ Milan Kundera, *Žert*, Praha 1967; во превод на авторот на овој напис книгата е објавена во издание на „НИП“, Скопје 1969. Цитатите наведувани како примери се земени од преводот.

Оваа промена на наративната перспектива е стимулирана од потребата за цикличко враќање на иста тема, за да биде осветлена од неколкукратни аспекти. При ова, персоналната „Ich“ — форма се пројавува како најадекватно средство за субјективизирана, исповедничка нарација. Преку неа, неколку случајно сретнати лица со главниот лик Лудвик Јан, се самоискажуваат во кризен животен момент, во миг кога нивната интерпретација за светот, во конфронтација со него, ја нарушува својата магична сигурност, својот вообичаен ритам.

Иако на прв поглед изгледа како да е композиран во инкохеренција, бесмислена импровизација, романот всушност се развива по една јасно утврдена внатрешна логика, во функционално нижење на поглавја, низ кои, итна до болезливост и троглива во својата искреност, се провлекува исповедта на авторот за своето време, за смислата на неговото движење.

Основната сижерна градба е содржана во разбивањето на судбинската линија на Лудвик Јан поради неприфатената шега во приватната кореспонденција. Следува исклучување од партија, оддалечување од факултет, негова воена служба во „Црната чета“ и судбинските негови средби со лица, кои се тука за да ја помогнат фиброзната негова борба за освојување на непризнаеното минато, за откривање логиката на неговата судбина, за откривање причините на неговата вина, што стана симбол на неговиот самоизмамен, прелаган живот — всушност борба за освојување на автентичноста.

Во полифонскиот структурален систем струјат четири акциони паралелни линии, во кои доминира субјективизирана, заинтересирана, недистанцирана интерпретација за светот. Овој начин на раскажување создава и специфични контекстуални услови што имаат досег во сите компоненти на романот: содржинската, композициската и јазично-стилската.

При вакво субјективизирано раскажување што претставува и посебен литературен жанр (дневници — записници) се врши истовремено пробив во надворешниот и внатрешниот свет. Со ваквото решавање на улогата на раскажувачот (во случајов раскажувачите) авторот создава можност за неограничено внесување на личноста во самоискажувањето, авторскиот говор е истиснат од текстот, што условува максимална објективизација на текстот од аспектот на авторот и максимална субјективизација од аспектот на ликовите, со што се потврдува релативистичкиот карактер на објективноста (односно субјективноста) на епскиот текст.

Доминантна тема во романот е самоизмамата. И сите ликови ѝ се потчинети. Таа ги држи Аријаднините нишки на романот и сите самоискажувања дејствуваат како различни варијации на еден основен човечки тип; тип на прелаган, самоизмамен човек. Во тие различни фигурални варијации доминира наизменично Лудвиковиот скептички, корозивен цинизам, неуротичниот револуционерен пуритизам на Хе-

лена, Костковата религиозна хипокризија и фолклористичкиот ентузијазам на Јарослав. Сите овие зближени судбини во својот надворешен облик се претставуваат во романот преку стратешки, од писателот избрани необични околности, необични ситуации, во кои го отвораат својот психички свет и го раздвижуваат општествениот систем.

Поставени во конфронтација со сопствената „грешка“, самоизмамените Кундерови ликови, и покрај потенцираната внатрешна разединетост, го потврдуваат основниот модел, кој во интимната опсесија на самиот автор се манифестира како епски објективизиран поетски себеизраз.

Самоизмамата лежи во основата на сите тие необични „настани“, што ја кријат својата симболика. Тие се просто тука за да го истакнат нејзиното означување.

Самоизмамата предизвикува прашање: каде е изворот на сите грешки и измамувања? Самиот основен настан (шега со разгледницата!) се размножува во низа настани, низа смешно-трагични шеги, што боцкаат со својот нескриен апсурд, со својата очигледна гротескност. Лудвик со задоволство би го повлекол тој свој животен настан, но во него тој не е сам и неговата грешка не е осамена: „Кој ли тоа грешеше кога глупавата грешка со разгледницата ја прими сериозно? Кој ли тоа грешеше кога татко му на Алексеј (денес веќе одамна рехабилитиран, но не помалку мртво) го фати и затвори? Тие грешки беа толку секојдневни и така сеопшти, што просто не беа исклучок или „грешка“ во системот на работите, туку напротив, тие го образуваа системот на работите.“ Лудвик ја осознава немоќта на отповикот: „И тогаш спознав колку е немоќно да ја повлечеш сопствената шега кога сум јас со целиот свој живот запретан во шега многу посеопшта (за мене недогледна) и напосто неповратна.“ (стр. 339).

Во конфронтација со самоизмамата, во патетично интониран монолог, Лудвик го осознава гротескниот епилог на својот „настан“. Се задушувал од понижување и срам. Не сакав ништо друго освен да исчезнам, да се осамам и да го збришам целиот тој гнасен и лажлив настан, завчерашниот, вчерашниот и денешниот ден, да го збришам, збришам така, што да не остане ниту една трага.“ (334). Судбинскиот удел на самоизмамата го потврдува и Кострка: „О, како самиот себеси се лажам! Како упорно настојувам да се уверам во исправноста на мојот животен пат! Како само се фалам со моќта на својата вера пред неверните!“ (293).

Ова чувство на самоизмама, на несоодветност, неприпадност, што се јавува како одредувачка константа на разбиениот душевен свет на Лудвик Јан, е детерминирано и од нештата, тоа заправо се пројавува и како супстанцијална димензија во светот на нештата, претставен преку категоријата на описот, преку сугестивната евокација на предметниот свет.

Уметничката вистинитост на Кундеровото претставување на предметната стварност се состои во претпоимното единство на едно предочување, што се расчленува и детерминира во епскиот текст. Начинот на кој е интегрирана категоријата на описот во раскажувачката структура во „Шега“ е разнообразен. При внимателно читање на тие дескриптивни пасажи се откриваат бројни (суштински) елементи, што конструираат еден систем алузии на „нешто друго“, изразуван врз игра на рефлексии, удвојување, алегии, метафори, укажувајќи на истовремено постоење на две мисловни сфери, од кои онаа, алузивната, е носител на суштинското значење. Поливалентните фрази, алегоричните коментари на Лудвик и другите искажувачи — опишувани нешта со своите мултиплицирани аспекти, се здружуваат во една целина создавајќи објективен корелатив на тема — самоизмама, се претставуваат во романот како константа на автодеструкција, како облик на алиенација.

Овој тип на динамичен, субјективизиран, лиризиран и многу-значенски опис, кој нè изненадува со својата ужасна оптичка конкретност, ја менува структурата на епскиот текст, ги брише острите граници меѓу раскажувањето и описот, создава струен премин помеѓу нив. Во зоната на раскажувачот, според Л. Долежел,²⁾ описот е многу важен надреченички конститутивен облик. Описите во „Шега“ го потврдуваат овој заклучок и нè стимулираат кон проучување на функциите и карактерот што го имаат во контекстот на романот.

Описот во „Шега“ нема функција на експозиција или заклучок, нема карактер на рамка, не е тука присутен за да ги затвори контурите на околностите, условите на дејството, не го успорува струјниот тек на дејството, не е дигресија со ретардациона функција. Описот во „Шега“ е присутен за да го детерминира ликот, за да го рефлектира неговиот сензибилитет, за да ги соопшти неговите загрижувања и стравот од определувањето, за да го потврди неговиот внатрешен диспропорциониран психички свет. Преку појавата на наивни, обични имобилни нешта, со вешто одбрани детали, Кундера ја открива со минуциозна прецизност и чудесна суптилност внатрешната состојба на ликот, поставен во позиција на набљудување. Ова движење на психолошки пробив, импулсирано од набљудувањето, се одвива така ефикасно што внатрешните реакции се досегаат во нивната ембрионална положба.

Според модерната физика, меѓу материјата, просторот и времето постојат многу сложени соодноси (но секогаш надвор од човекот) — и предметите во целата своја феноменолошка егзистенција — тежина, површина, волумен, линии, можат да добијат аспекти двосмислени, евокабилни. Од овој аспект, согледано, и предметите можат да станат носители на човечките емоции и во тој миг тие се оптоваруваат со настани, гестови, зборови, тие се збогатуваат со многукратни значења.

²⁾ L. Doležel, O stylu moderní české prózy, Praha 1960, стр. 29.

Мултивалентната „шега“ во разгледницата создава врска меѓу структурата на темата на самоизмама и материјалната текстура на својот свет, исполнет со отсутни, неутрални објекти, но секогаш меѓусебно поврзани со точни, строго определени односи. Непосредниот и силно сугестивниот кундеровски опис ја губи својата самостојност во наративната структура, се слева струјно во раскажувањето, проникнува во него. Нè импресионира егзактноста до која држи писателот при дескрипцијата, до прецизноста на соодветната локализација. Овој стил е во сообразност со афинитетот негов кон објективниот точен јазик, од една страна, и, од друга, со напорот преку семантичкото доближување да се опфати психичкиот тоталитет на претставениот лик. Минуциозните описи конституираат повисока интелектуална рамнина, која доминира суверено над објективната литературна материјализација.

Ниту во еден дескриптивен пасаж нештата ја немаат онаа балзаковска сигурност.³⁾ Осцилациите меѓу различните агли (собите, улиците, плоштадот, ресторанот) дејствуваат како една фигура од осцилација меѓу мислата и нештата. Никнува импресија на истовремено постоење на инертната материја и фиброзната поетска визија — паралелна монтажа во која екстериерните и интерните секвенци алтернираат во брзо, недосегливо темпо. Веќе при описот на првата соба, во која Лудвик требаше да ја отповика својата „грешка“, ја навестува засилената перцепција на авторот, заснована врз принципот на „досегање по еден тематски систем, идејна асоцијација, евокабилност, а не хронологија. Теснотијата, несоодветноста, непомирливото чувство на гнаса, извалканост и голотија се доминантните аспекти на таа соба, која го навестува и психолошкиот амбиент во кој е ситуиран целиот роман.

Таа страстна материјалност предизвикува дејството да се пројави во целата конкретност и едно конкретно да предизвика претстава на друго конкретно и преку истакнат детаљ, кој е содржински набреќнат, да се опише не само пејзажот, туку и неговата атмосфера, настроение, израз и внатрешната негова смисла, запраго она што ја прави неговата вредност. Перцептивната сетилна визија на реалноста со нескриена субјективност и рефлексивност го возвишува описот до поетски лирска и високоинтелектуална рамнина и истовремено условува описот да ја менува својата функција.⁴⁾

³⁾ Францускиот писател Rob Grigе ја објаснува социолошки стабилноста на балзаковските предмети опфатени во прецизен, егзактивен опис: „Постоеше константен идентитет меѓу овие предмети и нивниот сопственик: обичен елек, тоа беше веќе карактер и социјална позиција истовремено. Човекот беше причина на сите нешта, клуч на универзумот и неговиот природен господар по божје право . . . Но денес, значењата на светот околу нас се само парцијални, провизорни, контрадикторни и секогаш оспорувани.“ (В. „Un nouveau romane“, Paris, 1964, p. 194).

⁴⁾ Оваа ужасна оптичка конкретност ја внесува во литературата Гистав Флобер и создава опис, кој се слева струјно во раскажувањето. Францускиот литературен историчар, Албер Тибодет го определи овој опис со термин, кој е денес усвоен од сите истражувачи во овој домен: „Description en mouvement.“ В. Albert Thibaudet, Gustave Flaubert, 1922. Во врска со ова в. исто кај М. Kundera, Umeni romanu, Praha, 1960, стр. 139.

Елементот на несоодветност, неприпадност, отуѓеност, се уфрлува во целата таа материјална прецизност и ја засилува тегобноста во атмосферата, создавајќи внатрешна врска меѓу создадената слика и организацијата на психичкиот хабитус на Лудвик Јан во чија основа е самоизмамата.

„Описот“, според Волфганг Кајзер,⁵⁾ „може често да изгради слика. Нејзините обележја се: затвореност, предметна изобилност, временско повлекување и конечно, посебна значенска содржина. Како во лириката сликата може лесно да стане симбол . . . До колку се појавува во полн силен блесок, може во епскиот текст да има посебно дејствување.“

Велек и Ворен⁶⁾ тврдат дека изразитата слика е заснована врз чувство или набљудување — може да биде истовремено претставување (Darstellung) и заменување (Stellvertretung). Сликата може да биде опис или метафора. Но на прашањето: можат ли сликите, кои не се никакви метафори, кога се гледаат со „духовни очи“ да имаат симболично влијание: „Не е ли секоја перцепција изборна?, самите ѝ даваат недвосмислен одговор: „Модерната психологија нè научи дека овие две значења на поимот „слика“ се вкрстуваат. Може да се каже дека секојдневната слика до извесен степен е симболичка.“⁷⁾

Дескрипцијата во „Шега“ се пробива во самата стварност. Таа не ги кине настаните на апстрактни тези, туку ги досега самите нешта и појави, за да создаде преку нивното визуелно претставување еден сознаен и емоционален комплекс. Оттука и дигресиите, кои скокаат во раскажувачкиот тек, не можат да се сметаат како безусловно ретардационен момент, туку како концентрација или предочување на настан.⁸⁾ Затоа, колку парадоксално да звучи, описите во „Шега“ се важен момент за унапредување на дејството. И уште повеќе, описите се рефлексии на една филозофија, која тендира кон метафоричен, симболичен и митски израз, заснован врз сугестивна евокација, врз алузија.

Во минуциозната визуелна дескрипција на Кундера доминира надворешен неред, неусогласеност, обесмисленост, присутна за да ја потврди внатрешната раздвоеност на Лудвик Јан и алиенацијата негова во светот. Во согласност со неговото психичко битие, и описот на урбанистичкиот декор ќе биде претставен во иста димензија, како антропоцентричка метафора: „ . . . улица од пет енокатни граѓански куќи, кои не се заедно споени и секоја стои посебно: чудно и широко, можеби требало да ја обликуваат основата на кејот, чијашто раскош никогаш не можела да се реализира; двете од нив имаат од керамика и гипс ангелчиња и ситни орнаменти, денес веќе излупени; ангелот е без крилја, а орнаментите се соблечени до тулите, така што ја губат смислата.“ (39).

⁵⁾ Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1967, стр. 184.

⁶⁾ Wellek — Warren, Theorie der Literatur, Berlin 1960, стр. 165.

⁷⁾ Ibid, стр. 268, n. 7.

⁸⁾ Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1967, стр. 89, 90.

Тажен, мачнотесен, опустошен пејзаж, како што е и душевниот пејзаж на Лудвик Јан и на сите оние кои во „Шега“ се најдоа во сенката на својот прелоган живот, е специфика на следната метафоричка слика: „Во тој миг се запалија во бавчата ламбите што висеа на долги жици, прикачени од дрво на дрво; бидејќи уште не беше темно, туку само почетен самрак, тие не ширеа околу себе светлина, туку само стоеја цврсто во сивкавиот простор како големи, неподвижни солзи, што не можат да се истријат, но не можат ни да капнат; имаше во тоа некаква ненадежна и неразбирлива тегоба и не можеше никако да ѝ се пркоси.“ (370). Надворешните предмети се тука носители на емоционалните импулси на ликовите, тие ја предочуваат нивната душевна состојба.

Неизбежната конфронтација со апсурдот секој уметник ја доживува на свој начин. Реакциите на него содејствуваат во обликувањето на творечкиот метод. За разлика од најисклучивиот екстремист на апсурдот, Франц Кафка, кој тргна по патот на апсолутното разложување на светот и досегање на апсолутно ослободување на сите реални човечки односи и сите врски со животот во вид на чиста апстракција, Кундера го наситува окото со оптичкото искуство на пејзажот, описите негови се изразно евокабилни, сугестивни, непосредни, во кои, компаративно-алузивно-дескриптивниот момент е очигледен.

Пример за дескрипција со посредничка, алузивна функција кон „други нешта“ со помош на вешто избрани детали, кои во контекстот имаат атмосферообразувачка функција, е во основата на следнава визуелно-кинетичка слика: „Го минав чуминиот столб; подлогата ја потпираше светецот. Светецот го потпираше облакот, облакот го потпираше другиот облак, а врз тој облак седеше друг ангел: беше утро; ја спознав оваа очигледност одново кога се загледав во мермерниот столб, во таа возбудлива пирамида од светци, облачиња и ангели, кои тука во тежок камен го скриваа небото и неговите висини, додека вистинското небо беше утрински сино и очајно оддалечено од ова прашливо парче земја.“ (208).

Индивидуите во „Шега“ не можат да се сметаат како индивидуи во вистинска смисла на зборот. Тие се толку одредметени, проголтнати од објективитетот, што го губат својот субјект во тој објективитет. Вистинскиот лик се менува зависно од овој процес во маска. Оваа мистификација на субјектот претставена е метафорички преку описот: „Кога ги гледав тие долгокоси глави, кои околу себе блескаво и театрално се пена од зборови, ми се враќаше мојата стара омраза кон векот на незрелоста, и ми се чинеше дека пред себе гледам сè артисти на чиешто лица се ставени маски што би требало да ја претставуваат ступидната мажественост, гордата несожаливост и грубост; и никакво оправдание не видов во тоа што под маската е можеби друго (почовечно) лице, зашто ужасно ми се чинеше токму тоа што лицата под маската беа толку свирепи предани на нечовечноста и грубоста на маските.“ (369).

Ликовите во „Шега“ се претставени во конкретна историчност. Во неа и нештата се оптоваруваат со значења. И тие стануваат носители на значења, кои го досегаат егзистенцијалниот опсег, феноменот на самоизмамата, која впрочем проникнува низ целиот роман како негова супстанцијална димензија: „И пак ги пресретнував луѓето што носеа во рацете корнети со црвено шапче и одново си помислив дека тие корнети личат на факли и дека во тој облик можеби има и извесна, смисла, зашто тие факли не се факли, туку травести на факли и тоа што во себе го носат свечено, таа трендафилова трага на наслада, тоа не е никаква наслада, туку травестија на наслада, што веројатно ја постигнува неизбежната травестираност на сите факли и наслади на ова прашливо гратче.“ (209).

Опредметениот човек ја доживува во „Шега“ својата полна идентификација со нештата кои стрчат во кундеровските дескрипции од просторот како нивна екстензија: „Ја отворив вратата од соседната просторија; тоа беше пак канцеларија; работна маса, кош за хартии, три стола, орман и закачалка; (закачалката беше иста како во првата канцеларија: метална прачка, поставена на три ногалки, се ширеше нагоре исто како надолу — во три метални гранки: стоеше тука бедно и човечки, зашто на неа не висеше никаков мантил; од нејзината железна голота и смешно подадените рачиња ме опфати некаква бојазливост; над работната маса имаше прозорец, но инаку тука беа сè голи сидишта; никаква врата отука не водеше; двете канцеларии беа очигледно единствени две простории во куќарката.“ (350).

Конфронтацијата на описите од природата и урбанистичките декори ни ја открива носталгичната аспирација на Кундера кон пленерот. Двата амбиента, двата декора (градскиот и полскиот) образуваат антагонистички колерат. Градот е место на алиенација, подлости, прогонство. Задушлив со своите постојано слични соби (со голи сидишта и несоодветен ентериер, кои функционираат како метафорички симболи),⁹⁾ ја опустошува душата на човекот, нудејќи му ја во замена својата единствена привилегија — осаменоста. Градот е преобразба на пустина. Овој отпор кон градот (колку и да е во „Шега“ убедливо мотивиран) во однос на наркотичните описи на природните пејзажи не може а да не ја навести урбанистичката клаустрофобија, вкоренета во патетичната и до трогливост возвишена носталгија по народната традиција, по народната уметност, по сè она што е чисто, неизвалкано од индустрискиот чад.

Еден лиризиран опис, којшто прозвучува како вистинска лирска инкантација во која се разредува смислата до најнежен пој, како светол и њедар орфички патоказ ни ја сугерира врвицата по човековото осмислување, врвицата по совладување на апсурдот и откривање на загубената автентичност: „Ја гледам врвицата што се извива низ полињата. Ја гледам земјата на таа врвица ужлебена од тесни тркала

⁹⁾ Wellek — Warren, наведената книга, стр. 167, стр. 268, n. 12.

на селски коли. И ги гледам меѓите по таа врвица, тревести меѓи толку зелени што не можам да се воздржам а да не го погалам со рака нејзиниот мек откос . . . Одам понатаму и пред мене на меѓата се појавува трендафиловата грмушка полна со ситни црвени трендафили и јас се запирам и сум среќен. Седнувам под грмушката во тревата и лежам еден миг. Чувствувам како грбот ми го допира тревестата земја. Ја држам на својот грб и ја молам да не се плаши дека е тешка и да ме притиска со сета своја тежина.“ (153).

Обидот да се освои автентичноста со враќање во светот на првобитното знамение, во длабините на столетијата се реализира како кулминација на самоизмама при дескрипцијата на „Кралскиот поход“. Врз принцип на функционален анахронизам ни се претставува во „Шега“ фолклорниот ритуал. Низ него провева внатрешна рефлексивна свест. Во супстанцијалната јатка на едно дамнешно време се внесуваат елементи што си противречат еден на друг и создаваат анахронизам од повисок вид, со чија помош ни се открива супстанцијалната содржина на една ситуација во чија основа е самоизмамувањето: „Од далечина преку стрелите на селото се одзиваше трогливото „бргу-бргу“, се одзиваше толку од далечина што тука во бавчата на крчмата, окружена со ѕидовите на куките допираше полунестварно. И таа привидна нестварност ме наведуваше на мисла дека сето ова околу нас воопшто не е сегашност, туку само минато, петнаесет, дваесет години старо минато, дека „бргу-бргу“ е минато, Луција е минато, Земанек е минато и Хелена е камен што сакав да го фрлам врз тоа минато; сите тие три дена беа само театар на сенки.“ (343).

Обновувањето на сопствените нарушени човечки размери е посебно тегобно и нелесно. Претставен од писателот во позиција на агресивна самоизмама, Лудвик Јан доживува низа самоизмами, во кои ни се претставува секојдневието со неговото отуѓување. Во драматичната игра меѓу определувањето и автентичноста, преку бројните човечки контакти, обликувани според псевдовредности на деградирани цели, тој се ориентира тегобно и напорно, за сепак, во таа низина на определување, да согледа макар за миг, и макар во грч, како се исправа потопениот човечки свет, како испливува од светот на нелични функции и како ја освојува својата загубена автентичност. Овој магичен и во романот веќе неповторлив миг Кундера го доживува како визуализирана претстава, како оптичка конкретност: „Опредметувањето кое нè зафати, ми изгледаше во првите денови тотално; нелични, директивски функции, што ги извршуваме, ги затапија сите наши човечки пројави; но таа тоталност беше само релативна, предизвикана не само од вистински околности, туку и од несвикнатост на очите (како кога стапува човек од светла во темна просторија), по некое време почна полека да се просира и во тој самрак на определување почна да се гледа човечкото на

луѓето. Ќе треба секако да признаам дека јас бев еден од последните, кои на изменетата „светлина“ знаеја да го акомодираат своето око.“ (65, 66).

Определен и извонредно сложен психички процес предочен е преку описот, сфатен како сетилна сензација, во која определено се потврдува судбината на Кундеровата мисла: да не се одбива, туку да се рефлектира во визуелни слики, во кои, било да се тие темни или проѕирно јасни, величествени или морни, се одразува како во скршено огледало самоизмамата во непрегледна низа од облици.

Без да ја менуваме перспективата на оваа мисла, можеме кон крајот на ова изложување да заклучиме дека најимпресивните свои искажувања за човековата положба во светот, Кундера настојува да ги материјализира преку категоријата на описот. Заснован врз принципот на алузија и евокација, овој силно прецизен, непосредно сугестивен и оптички конкретен опис, претпоставува хипертрофирана сензабилност кај ликовите во присуството на објективната реалност, во светот на нештата. И токму тој свет од рамнодушни, имобилни нешта, стана прекрасен медиум со кој писателот можеше да ги искористи најфините вибрации на духот, да проникне во најдлабоките слоеви на човековата психологија и да го истакне како приоритетен проблем она што лежи како тешко бреме во самата основа на неговото битие.

D-r Vera JANEVA — STOJANOVIC

LA DESCRIPTION DANS LA STRUCTURE NARRATIVE DE „LA PLAISANTERIE“

R e s u m e

D'après les analyses de la fonction de la description dans la structure narrative du roman de Milan Kundera „La Plaisanterie“, l'auteur de cet article en vient à la conclusion que la description n'est pas ici une catégorie fermée, qui représente un élément retardatif dans le flux narratif, mais une concentration et une prévision de l'évènement. La description dans ce roman ne coupe pas les évènements aux thèses abstraites, mais atteint les choses elles — mêmes et les apparitions, pour créer avec une présentation visuelle un complexe émotionnel et intellectuel, qui nous découvre des significations révélatrices.

Par conséquent on peut dire avec assurance, que les descriptions dans „La Plaisanterie“ sont des moments très importants pour l'avancement de l'action. Et encore plus, les descriptions sont des reflets d'une philosophie, qui tend vers une expression métaphorique, symbolique et mythique, basée sur une évocation suggestive, sur une allusion, qui change la structure du roman et lui donne sens.