

ХРОНОТОПОТ И НАРОДНАТА МУДРОСТ ВО ПЕТ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ*

Кристина Димовска

Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

Дата на прием: 03.01.2023 г.

Апстракт: Трудот претставува надоврзување, надополнување и проширување на неговиот условен прв дел, под наслов: „Хронотопот и народната мудрост во шест епски песни“, објавен во *Македонски фолклор* бр. 82. Во тој труд се докажа хипотезата дека *шестте епски песни не претставуваат соодветен материјал за репрезентирање, а со тоа и за интерпретирање на хронолошките карактеристики и народната мудрост во споредба со пообемните епови и епскиови од оруди медиуми*. Врз таа основа, во овој труд, како предмет на анализа ќе се земат пет народни приказни: „Приказната за Кулуф“, „Имам ум, ама немам пари“, „Наградена чесност“, „Измекарот – убиец што се покајал“ и „Чесниот орач и неговиот благороден син што станал цар“, од четвртата книга на С. И. Верковиќ – *Јужномакедонски народни приказни*, со подготовка и редакција на Кирил Пенушлиски.

Селекцијата на приказните е извршена врз основа на материјал, кој е соодветен за екстрахирање на анализираниите концепти – односно хронотопот и народната мудрост – и приказните нема да се анализираат подробно, освен ако тоа не е потребно за докажување на хипотезата. Таа гласи дека *хронолошките (време-просторни, односно временско-просторниите одредници во приказните) не се значајни и не влијаат врз крајната цел на приказните (среќен крај) или врз осмислување на зададената задача*.

Ќе бидат искористени истите методи на истражување како и во првиот труд, односно, методите на: компаративно и интертекстуално проучување, докажување и негирање, како и интроспективниот метод.

Заклучокот на трудов ќе упати на сознанието дека времето и просторот не се пресудни категории за јунаковиот триумф. Времето вообичаено е статично, а просторот е лишен од подлабоко, „метафизичко“, симболично значење.

* Трудот претставува дел од научноистражувачкиот проект „Меморија и екокосмос“, кој е финансиски поддржан од Министерството за образование и наука на РС Македонија (2021 – 2023), а е организиран од Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, со Одлука за финансирање на научноистражувачки проекти бр. 12-15533/2 од 03.11.2021 г. Првиот дел од трудот е објавен во: *Македонски фолклор*, год. LIII, бр. 82. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 253–274.

Клучни зборови: хронотоп, народна мудрост, народни приказни, С. И. Верковиќ, толкување

Вовед

Теориските премиси за двата клучни концепти, односно хронотопот и народната мудрост, се веќе изнесени во првиот дел од истражувањето, така што тука нема да се посвети внимание на нивно образложување, освен онаму каде што тоа е потребно.

Во првиот труд беше испитана хипотезата дека шестите ејски песни не претставуваат соодветен материјал за дејктирање, а со тоа и за интерпретирање на хронолошките карактеристики и на народната мудрост во споредба со пообемните епови и епскиови други медиуми. За докажување на хипотезата, меѓу другите, беше искористен методот на негација, па врз негова основа се докажа дека шесте песни: „Стар заманта и млад Јанкула“, „Болен јунак на свадбата на жена си“, „Крале Марко и Србин јунак“, „Лудо Ерменлиџе се обложува да го преплива црното море“, „Рашетали се три делии“ и „Стојан и цар Стефан“, не се соодветни за во нив да се детектираат и врз таа основа да се анализираат хронотопот и народната мудрост. Тука ќе се испита хипотезата дека хронолошките (време-просторни, односно временско-просторните одредници во приказната), не се значајни и не влијаат врз крајната цел на приказната (среќен крај) или врз остварување на зададената задача. Под „среќен крај“ треба да се подразбере расплетот на дејството во приказната, која е во полза на централниот лик, а под „зададена задача“ – причината за заплетот на приказната.

Хронотопот и народната мудрост во пет приказни од С. И. Верковиќ

Уште во првата приказна, *Приказнаѝа за Кулуф*, се среќава, како и во епските песни, советодавството како чин, кое често се повторува.

Таткото, лежејќи на смртна постела, му вели на сина си Кулуф:

– [Абре синко, гледаш ли, јазе веќе ќе умрам и оште еднош не ќе да ме видиш, љу сега ти пор’ачувам:] ете толку пари ти оставам, толку стока, ниви, лозја, бахчи, к’шти, волови и друго што имам в ред, тинака ќе ги повелиш, *ама да си оџвориш очиие сос ум да се враиши*, зашто сакам мојто име пак да работи, да се помни мојта хубавина, *зашито, ако фаиши, синко, сос тијанситво и сос калџеи и сос лошоиши, да знаеш*

*ојти ќе го изведеш имањето, иа сепи не те чека друго, само да идеш
ето на онова дрво високо, што е нетре во бахчата, да фрлиш едно в'же
да се обесиш, зашто ќе се смејат својот сос тебека*

(Верковиќ 1985, 1: 21; курзиви К. Д.).¹

Пред кое било и какво било толкување на овој совет, е битно, или е пресудно да се споменат двата податоци што ги дава Пенушлиски во предговорот, а се однесуваат на профилот на запишувачот на приказните, но и на „сировата“ природа на приказните, онака како што ги собрал Верковиќ (тие немаат наслови). Првите 99 приказни, меѓу кои очигледно спаѓа и оваа, ги запишал Христокул Божилов, кој бил учител и свештеник (Пенушлиски 1985: 18). Со самиот факт што е познато името на запишувачот, случај што е редок и со мнозинството епски песни, а и некои пообемни, светски епови, тогаш ова однапред го предопределува и го подготвува читателот да очекува проникнување на извесен личен став, лична струја и лични толкувања на некои (значајни) прашања. Како што споменува и Пенушлиски, Божилов, како учител, во приказните што ги запишал, ја истакнува битноста на учењето во животот на младиот (сиромашен) човек и го издвојува учењето како начин да се излезе од сиромаштијата, така што во приказните, за разлика од епските песни, е понуден индивидуален, личен светоглед, а ова, следствено, влијае и на видот на вредности што ќе се пропагираат во приказните. Во оваа смисла, уште во погореистакнатиот татков совет, се забележува и се чувствува христијанската струја на моралот и аманетот во патријархален дух, кои го *обврзуваат* Кулуф да постапи според татковите насоки. Не може да се очекува или да се претпоставува дека во приказната ќе се случи некаков непредвиден пресврт кој ќе го шокира читателот, па така уште од самиот почеток, знаејќи ги фактите што ги истакна Пенушлиски, читателот е убеден и самоуверен дека може да го предвиди начинот на кој ќе се „одмотува“ приказната. Нема ништо што е надвор од вообичаеното во татковиот совет, но во него истовремено е содржано и предупредување за тоа дека казната за непослушноста кон татковиот збор е огромна и дека чини живот. Сепак, приказната мора да понуди заплет, па така, Кулуф го губи наследството од татка си и се сведува на ситуација да бара

¹ Исто како и во првиот труд, така и тука се задржува истиот формат на наведување на приказните: презимето на авторот, годината, бројот на приказната и бројот на страницата.

(финансиска) помош од пријателите, на што, за возврат, ќе добие три пословични искази²:

– [Ајде, бегај од нас! Не ти е срам! Толку имање, што ти остави татко ти, го изеде.] Од главата ти теглиш.

– Од умо ти така страдаш.

– Таква глава имаш, таква глава ти прилега

(Верковиќ 1985, 1: 22).

Неговите пријатели и, уште поважно, начинот на кој му се обраќаат тие на Кулуф, претставува супституција на говорот на мртвиот татко. Преку нивните искази на кудење, но и своевидно пророчство што се остварува според татковото предвидување, се провлекува социјалната санкција, според која коцкањето пари, алкохолизмот и бесперспективното пријателство, нужно водат кон пропаст. Овој пословичен исказ, кој се појавува во три различни варијанти (својство што не им е туѓо и на пословиците), исто така сведочи за живата флексибилна природа и моќта на опстојување на паремииолошките форми низ времињата, па така и ден-денес во македонскиот јазик постои и говорно се употребува пословицата „Од главата си патиме“.

Една од разликите меѓу стварниот и фикционалниот живот е што во стварниот, Кулуф сигурно би продолжил морално да пропаѓа и понатаму, освен ако не е како современиот самосвесен човек, кој знае дека промената на однесувањето понекогаш е единствениот спас од понатамошното пропаѓање во животопогубни дејства. Но, приказните во четвртата книга на Верковиќ се, главно, волшебни приказни (и многу малку од нив се реалистични и реални), па затоа не е ни чудно што кога ќе се обиде да се обеси Кулуф на дрвото во бавчата – токму онака како што му порачал татко му, – наместо да биде казнет со

² Станува збор за пословични искази, а не за пословици, бидејќи првите се формулаични реченици, кои се пренесуваат од едно на друго лице во пишан формат. Пословичните искази се персонални, односно вообичаено содржат лични заменки, за разлика од „вистинските“ пословици, кои се воопштени и генерални, апстрактни и опскурни. Толкувањето на пословичните искази е дополнително отежнато и условено од фактот што тие се дел од книжевно-уметнички текст и не се дадени изолирано, како посебни морализаторски поуки и насоки.

загуба на животот, тој ќе биде награден со многу блескава награда. Излегува дека дрвото што го избрал Кулуф, по случајност, е всушност едно вистинско дрво на животот, во преносна, но и во метафизичка смисла, бидејќи, од една страна, му го спасува животот (навестената смрт од страна на таткото е избегната успешно), но истовремено му дава и нов живот, односно средства („драгоцени многу ск’пи камење“) „за да се врати“ во живот. Според ова, излегува дека татковиот совет бил многу попрониклив од она што може да се препознае на прв поглед, што се докажува и во потврдата за ова, во зборовите на Кулуф: „...татко ми знаеше, оти јазе ќе западнам од умот...“ (Верковиќ 1985, 1: 22).

По сплет на лоши и на непредвидени околности, Кулуф повторно запаѓа во неволја и за него се вели дека е „като половин умрен“, а тој сам за себе констатира: „[зашто не знам дека да идам,] като јабанџија што сам“. Овие два искази функционираат како поговорки. Поговорките, за разлика од пословиците и пословичните искази, се употребуваат онолку често и во говорна, колку и во пишана форма, а ова се должи на нивната орнаментална природа (понекогаш имаат моќ да евоцираат силни слики: царот му се заканува на Кулуф дека ќе го „заколе како јagne“). Ова не значи дека тие немаат подлабоко значење, но за тоа да дојде до израз, е потребен соодветен контекст. Исто така, за разлика од пословиците и пословичните искази, поговорките и исказите, слични на нив (какви што се фразеологизмите), многу ретко можат да се третираат како изблици на народната мудрост (во народните приказни, но и во епските песни).

Од бавчата, Кулуф многу брзо, за перцепцијата на читателот, се наоѓа фрлен во морето, но и покрај тоа што симболот на морето, во психоаналитичкото толкување на соништа, се третира како супституција за несвесното, приказната не нуди докази за некаква трансформација на Кулуф. Со други зборови, Кулуф, со паѓањето во морето, и покрај тоа што излегува променет физички (макар што оваа промена е негативна), сепак не го „освестува“ своето несвесно и не се трансформира во ново јаство. Во таа смисла, морето како хронотопска одредница, во случајов, служи само како ознака за стадиумот на развој на Кулуфовото патување, да не речеме „авантура“. За разлика од дрвото, морето нема посебно, подлабоко, *скриено* значење во приказнава. Но, затоа Господ и к’сметот имаат.³

³ Во втората приказна „Имам ум, ама немам пари“, сиромашниот брат од двајцата браќа, кажува исказ со форма на заповед/наредба, а е поврзан со

Наеднаш, во приказната, станува јасно дека Господ/к'сметот се вртат на страната на Кулуф и тој наеднаш ќе биде даруван со подобра среќа. И токму Господ и/или к'сметот ќе му овозможат да се најде на царскиот двор во градот Шам. Но, оваа среќа ќе биде краткотрајна и во овој дел од приказната, се појавуваат теми кои би ги потресле следбениците на строгиот христијански морал, како што се: травестијата, прељубата, лажењето на претставник на законот. Меѓутоа, ако се земе предвид дека приказните, слично како епските песни, немаат првенствена дидактичка (или просветлувачка) цел, туку всушност се раскажувале и се пренесувале за забава, тогаш не може да се очекува дека ваквите теми ќе најдат на неодобрување од страна на публиката којашто ги слушала.

Приказната, по многу перипетии, завршува, секако, со среќен крај, но недостасува наравоучение, па во оваа смисла, се потврдува погореискажаниот став за „утилитарниот“ карактер на приказните во четвртиот том собрани од Верковиќ, односно – нивната корисност се состои во забавата што ја нудат, а не во целта да пренесуваат животни вистини.

Насловот на втората приказна е срочен со призив на паремииолошка форма: („Имам ум, ама немам пари“) и покрај тоа што не е краток жанр, сепак неговата краткост може да го наведе толкувачот да го класифицира како таков. Ако беше срочен како краток жанр, каков што е случајот со некои приказни кај Цепенков⁴, тогаш тоа поправо би било заслуга на редакторот, одошто на запишувачот.⁵ Истото може да се каже и за исказот на сиромашниот

к'сметот, односно со несреќата, лошата среќа, неочекуваната, непредвидена промена на среќата, односно урокот: „Жено, сега си најдех к'сметот, немој да ме скопскаш!“ (Верковиќ 1985, 2: 32).

⁴ Повеќе за ова да се види во: Кристина Димовска. 2021. „Нравоучението како пословично финале во волшебните приказни на Марко Цепенков“. *Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката*. Зборник на трудови од научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829 – 1920 – 2020). Кулаковска, К. (прир.). Скопје: МАНУ, 191–206.

⁵ Ваквата постапка го покренува прашањето за интелектуалната моралност на овој чин, меѓутоа е факт дека приказните морале да бидат класифицирани некако, така што редакторска интервенција од каков било вид би била неизоставна.

брат од двајцата браќа: „Имам на главата ми, ама немам на пазвата ми; имам ум, ама немам пари“ (Верковиќ 1985, 2: 30). Илузијата што ја предизвикува исказов, маскирајќи се како паремии, се должи на неговата краткост и збиеност, но и на делумната римувана форма. Иако не е вообичаено (не е „задолжително“) пословичните искази да се римуваат, сепак, има многу такви, кои го следат ова правило.

Во третата приказна („Наградена чесност“), таткото им упатува исказ на своите тројца синови, кој може да се толкува како наредба/заповед:

– [А бре синко, вие сега се чинихте коцамити јунаци;] идите да се главите на некои чорбаџии, да се наситите леб. [Вие да земате хак да ме храните и меника сос мајка ти!]

(Верковиќ 1985, 4: 42).

Очигледно е дека наредбата/заповедта не е класична паремиилошка форма, меѓутоа ако се има предвид дека ваквите искази, на одреден начин, ја рефлектираат патријархалната, христијанска свест којашто е водечка во приказните, тогаш тие неоспорно вршат своевидна педагошка и дидактичка функција во текстот, но бидејќи не ги следат другите правила за да бидат паремиилошки форми, тие и не се тоа. Тие се паремиилошки до оној степен до кој е паремиилошки советот што му го упатува таткото, на Кулуф, затоа што служат како своевидни маркери во приказната, и нивната функција е да го насочат или да го пренасочат животот на оној кому му се упатени. Па така, таткото со благослов ја прифаќа подготвеноста на синовите да го послушаат без збор:

– [Идите, синко,] и бог да даде да добиете, како што сакате, [и така да дојдете при мене!]

(Верковиќ 1985, 4: 42).

Најмалиот син ќе се вработи кај некој трговец и уште првиот ден ќе добие совет/предупредување од еден од луѓето, кој му должи пари на неговиот господар:

– Немој седиш тука на ханот, та тука е лошо место: има ѓаволи хајдути, да не ти чинат нешто!

(Верковиќ 1985, 4: 43).

Предупредувањето, всушност, доаѓа во соодветен, вистински час, зашто најмалиот син, одејќи кон друг град за да го собере долгот, ќе налета на гол човек во гората, кој ќе му рече дека и тој имал иста работна задача како и него, но дека некои „хајдуци“ го нашле и го

ограбиле. Слично како и во епските песни, така и тука се појавува хронопот на гората, и самиот факт што во неа се појавува лик што нема облека на себе, укажува на контрастот и спротивноста меѓу „касабата“, градот како место на цивилизација, на ред и на поредок, и гората, како место каде што владее анималното, сетилното, сировото (во смисла: она што е недопрено од човечка рака, па со тоа е или усовршено, или, многу почесто, расипано и упропастено). Ова не значи дека тука владее безредие, туку значи дека во гората владеат инакви закони, кои се диктирани или од натчовечко суштество (самовилата во епските песни) или од група луѓе кои владеат со тој терен (банди, ајдуци и сл.). Местото над гората (високо во вертикала) е резервирано за скриеното богатство, па во извесна смисла, изобилството станува онолку поголемо колку што е подалеку од градот, од земјата под нозе, како средишна, медијална точка меѓу небото и подземјето.

Овие ајдуци се, исто така, *заг ѝланинаѝа*, и ако Бог вообичаено се поврзува со симболите на редот и на поредокот, па со тоа и на градот, тогаш *ѓаволот* се поврзува со безредието, со природата, со нецивилизираното и, суптилно, со планината.⁶ Па, затоа, подоцна во приказната, ајдуците ќе му откријат на најмалиот син дека го собрале богатството од луѓето, но дека му го даваат на *ѓаволот*.⁷

Детелиќ смета дека ако се направи вертикална проекција на космосот на хоризонтална рамнина, тогаш планината ќе биде гранична точка на нулта позиција, во која се пресекуваат хоризонталата и вертикалата, и хоризонталната проекција на највисокото небо (т.е. престојувалиштето, домот на боговите) е во позиција на максимална оддалеченост од нултата точка.

Така, во еден потег, се формира општа просторна опозиција кука – шума од чија деривација се изведуваат сите просторни односи во хоризонталниот свет: блиско–далечно, свое–туѓо, чисто–нечисто, добро–лошо, лево–десно итн... Без оглед на тоа колку и да се умножува оваа низа, секогаш на крајната лева позиција ќе биде кука, а на

⁶ За „ѓаволското“ потекло на планините да се види: Љ. С. Ристески. 2005. *Катјегориѝе време и ѝросѝор во народнаѝа кулѝура на Македонѝиѝе*. Скопје: Матица македонска, 267.

⁷ Ова треба да се сфати преносно. Ајдуците толку многу се намачиле да го соберат сето тоа богатство, што попрво ќе го остават да пропадне, одошто да му го дадат на друг човек.

Кристина Димовска – *Хронопојот и народната музика во неј народни...*

крајната десна онаа точка која сме ја означиле како нулта во однос на центарот: гората, планината, шумата

(Детелић 1992: 59).

Сепак, во оваа волшебна приказна очигледно отсуствува подлабокото значење што ѝ го припишува Детелић на гората (шумата) како хаотичен, природен свет, кој се идентификува со светот на мртвите и е спротивност на уредениот, дополнителноорганизиран свет на живите (Детелић 1992: 67). Тоа е веројатно така затоа што фокусот на раскажувачот е на приказната, на „одмотувањето“ на дејството, чие „отплетување“ не е нужно, и е строго поврзано со питорескно и живописно претставување на хронопоите во кои таа се одвива. Од друга страна, градот претставува:

... пред сè, симбол на моќ и власт, вистинска слика на феудалното господство спрема кое песната (а и народните приказни – К. Д.) мора да заземат некаков став. Повеќе од кој било друг објект во просторот, исто онолку колку и двоеното според националната и верската припадност, градот му ја наметнува на пејачот дистинкцијата свое-туѓо, поделба на епското „наше“ и епското „нивно“

(Детелић 1992: 179).

И голиот човек не е толку самоуверен како најмалиот син во справувањето со овие ајдуци, кои иако не се директно присутни во дијалогот меѓу обајцата, сепак се индиректно дел од просторот преку хронопоите, кои ги претставуваат нивните карактеристики. Од овие причини, односно, поттикнат од страв, голиот човек ќе употреби пословичен исказ, кој истовремено функционира и како молба и како своевидна добронамерна заповед:

Јазе ти се молам: немој хождаш на врх в’лкот јагне!

(Верковиќ 1985, 4: 44).

Овој исказ досега е единствениот, кој најмногу се доближува до вистинските, односно традиционалните паремииолошки форми, зашто е метафоричен и зашто бара извесен ментален напор од страна на адресатот, за да биде разбран. Наместо опсежно, подробно и во недоглед да крои предолг совет, кој, најмалиот син веројатно од брзање би го заборавил, па со тоа и не би го устроил своето идно однесување во согласност со изреченото, голиот човек, на економичен начин, брзо, но ефикасно, му го упатува овој исказ, сосема скусен, стегнат, минималнообременет со непотребни информации, а максимално електризиран со најнеизбежното, кој лесно може да се

запамети. Е, сега, ова би било така, и потенцијално би му го спасило животот на најмалиот син, *йог услов* тој успешно да ја декодира метафората. Ова значи дека ако тој не ја разбере, тогаш исто како целиот исказ да „паднал во вода“ и исто како попусто да му бил упатен. Светскипознатиот невролог/неврофизиолог В. С. Рамачандран, кој, меѓу останатото, одржа неколку свои предавања за метафората и како таа се разбира, смета дека кај одредени „нормални“ луѓе (спротивни на болни луѓе, пациенти), постои т.н. „слепило за сфаќање на метафори“, односно неможност да се разбере метафората или пак, таа се разбира буквално.⁸ Ова, веројатно, се должи на недоволноразвиена/активирана лева мозочна хемисфера, но и на недостаток од практично искуство (слушателот никогаш претходно не ја слушнал таа метафора). Бенедек, Јаук, Финк (и др.) сметаат дека создавањето на метафори е поврзано со фокална активност претежно во левата мозочна хемисфера, особено во левиот аголен гирус, во левиот среден и во горниот фронтален гирус – кој одговара на левиот дорзомедијален префронтален кортекс (DMPFC) – како и во задниот цингуларен кортекс (Benedek, Beaty, Jauk et al. 2014). Повикувајќи се на Глуксберг, тие сметаат дека разбирањето метафори е поврзано со формирање на апстрактна врска меѓу два концепти во семантичката меморија и ваква врска или атрибутивна категорија се воспоставува преку екстрахирање и поврзување на слични особини за различни концепти во меморијата (Glucksberg 2001, 2003; цит. спор. Benedek, Beaty, Jauk et al. 2014). Поради овие причини, луѓето кои претрпеле оштетување на левата мозочна хемисфера, понекогаш или воопшто не ги разбираат пословиците (кои често пати се втемелени на метафори), или, пак, ги разбираат буквално.

Ванланкер-Сидис, од своја страна, се фокусира на т.н. „прозодичен контраст“ меѓу идиоматското и буквалното значење на искази со пословичен квалитет (кои таа ги именува и како „конвенционализирани фразални единства“; Vanlancker-Sidtis 2003: 45). Таа го спроведува своето истражување врз четири групи слушатели: автохтони говорители на американски англиски јазик, автохтони говорители на неамерикански англиски јазик, неавтохтони говорители на англиски јазик и студенти по англиски јазик како втор јазик (напредно ниво), испитувајќи вкупно 123 субјекти на возраст од

⁸ Да се види референцијата во сајтографијата на крајот од овој труд.

22 до 45 години. Според неа, „прозодичните форми се складирани со фонолошки материјал во менталниот лексикон“ на еден говорител и, во перцепцијата на акустичните сигнали треба да се бара разликата меѓу буквалните и идиоматските изрази (Vanlancker 2003: 46). Заклучокот до кој доаѓа при ваквото истражување, како што и може да се очекува, е дека автохтоните слушатели покажале поголема способност да направат разлика меѓу идиоматскиот и буквалниот говор, за разлика од неавтохтоните слушатели за кои ова било потешко. Поентата на студијата е што преку посветување посебно внимание на прозодичните фактори, може да се олесни процесот на изучување на странски јазик.

Ваквата дигресија или екскурс беше нужен за да се упати на човековата способност или неспособност да ја разбере/дешифрира метафоричната нишка во пословичните искази, како ефикасен начин коректно да се разбере она што е кажано. Ова, во одреден степен, се надоврзува на ставот истакнат во првиот труд, каде што се упатува на пречката која настанува поради неразбирање на архаизмите во епските песни, а тоа индиректно се рефлектира и врз неразбирањето или погрешното разбирање на потенцијалните паремиолошки форми содржани во нив.

Ако се навратиме на приказната, тогаш ќе дојдеме до заклучокот дека човекот (најмалиот син) може да си го спаси животот само ако разбира метафори!⁹ Така и станува, и тој, по низа перипетии, се враќа назад кај својот господар. На прашањето како ги поминал трите години во кои отсутствувал, тој дава одговор според кој станува јасно дека во народните приказни времето, слично како и во епските песни, е статично и фиксно.¹⁰ Тука нема вистинско „течение“, туку поправо

⁹ Метафоричноста е дел од пословичниот говор, но човек не секогаш може да се спаси ако знае многу пословици, или ако го погоди вистинскиот момент кога да ги употреби како свое вербално оружје. На пример, во „Приказната за рибарот“ од *Илјада и една ноќ*, рибарот ќе го замоли ефритот да не го убие, преколнувајќи го со пословица, на што овој нетрпеливо ќе го пресече, отсечно велејќи му: „Ајде не тегави, кога умирачката ти е неизбежна“ (*Илјада и една ноќ* 2010: 20). Ова е еквивалент на современото „ај не филозофирај“ и човек може да одолговлекува колку што сака во дадена ситуација, но тоа не секогаш ќе го спречи неизбежното да се случи.

¹⁰ До одреден степен тоа важи и за просторот. Луѓето „отидоха *џаму*“, јунакот „стана та отиде на *џуџо месџо*“ (курзиви К. Д.) и сл. Ова сведочи за генерална апстрактност и на просторот, без оглед на тоа што во приказните се споменуваат хронотопи (град, гора, висока гора, планина, море и сл.). Но,

јунаците се преместуваат од едно на друго место со исклучителна леснотија, небаре не е потребно никакво време за да се „прелета“ од местото А на местото Б, и како да се заборава дека за тоа се потребни вештини што ги нема секој, какви што се итрината или снаодливоста. Времето се изразува преку бројки. Тука владее „законот на три“ – три години отсуство на јунакот од матичната земја, три дни борба со ајдукот. Иако погоре беше кажано дека запишувачот бил свештеник, така што би се очекувало дека во приказната ќе доминираат христијански елементи, сепак е отворено прашањето дали честото споменување на бројот три (не само во овие приказни, туку и во други фолклорни творби пошироко, вклучувајќи и други фолклорни видови и подвидови), треба да се чита во христијанска конотација или пак едноставно станува збор, како што смета Олрик, за „целосно апстрактен квантитет“ (Olrik 1965: 133). За да „заштеди“ на простор, раскажувачот ја користи формулата „и тој тогаш фати му каза *сичко како се чини*“ (Верковиќ 1985, 4: 47; курзив К. Д.) и пасусот што следи, ги рекапитулира случувањата од претходните години. Всушност, би било бесполезно и контрапродуктивно тие одново да се раскажат односно прераскажат, освен ако, во фокусот на приказната, не е сместен недоверлив наратор, па околу овој квалитет да се гради целото дејство. Народните приказни се наивни во оваа смисла и немаат намера да го фатат читателот во замка. Но, оваа приказна сепак нуди пресврт, којшто не е вообичаен или барем не се среќава често, а го согледува и го коментира и Пенушлиски во предговорот, а се однесува на темата на канибализмот. Во извесна смисла, хронотопот на морето се поврзува со „дивјачката“ природа на спасеното суштество и описите во голема мера потсетуваат на авантурите на Беовулф со водните монструми, но и на авантурите на Артур Гордон Пим, каде што се морализира околу прашањето дали човекојадството е простлив грев кога се прави од нужда. Во приказнава, настаните и епизодите се нижат без авторски коментар, без заземање страна и без многу објаснување на причините и на последиците. Во конкретнава приказна, ликот на „монструмот“ е нужна пречка за да се оствари *Deus ex machina* во форма на грмеж и на тешка магла. Но, и покрај очигледната наклонетост на Бога спрема најмалиот син, приказнава, по уште едно друго нешто, се издвојува од

овие само бегло и неконкретно го лоцираат дејството во одреден време-простор, кој не е ни историски, ни географски прецизен и прецизиран.

вообичаениот крај на волшебните народни приказни, а тоа е недостатокот на среќен крај. Наместо да ја прифати раката на господаревата ќерка или да се врати назад во царската земја и да ја земе понудената царева ќерка, јунакот едноставно се враќа назад во татковината, за да дознае дека родителите му умреле и поради тоа тој ќе пати до крајот на животот. Изгледа дека насловот, на крајот, сепак го изневерува читателовиот хоризонт на очекување.

Во приказната „Измеќарот – убиец што се покајал“ е претставен хронопот на гората, која, како што беше кажано во првиот труд, претставува зона во која владеат инакви правила од оние кои важат во градот. Во споредба со градот, како строго структуриран, се добива лажен впечаток дека во гората владеат анархија и безредие. Меѓутоа, тука вообичаено владее законот на групата – на збир поединци, кои се авторитативни и со неприкосновена власт на оваа територија. Ова, сепак, не е проблематизирано во конкретна приказна, иако гората сепак се споменува како место, каде што е извршено убиство, и таа е избрана како „локус“ затоа што е поблиска до анималното, нецивилизираното и несоцијализираното (односно несоодветно социјализираното) во човековата природа, па затоа е „нормално“ да се очекува девијација во однесувањето на еден ваков терен. Во случајов, хронопот на гората служи како контраст на среденоста на градот, на космолошката подреденост и хармоничност на правилата по кои само привидно тече животот на сите оние кои живеат во него. Кога човек сака да се оддаде на она што во цивилизираниот свет му е забрането, тогаш го остварува тоа во гората. Сепак, не треба да се заборави дека овие ликови иако се дел од волшебна *приказна* (а не бајка или сказна), сепак имаат одредени одговорности и обврски, и нивното однесување е само навидум хаотично или непланирано. Па така, вршителот на убиството е свесен дека мора да се соочи со последиците на извршениот чин, поради што и решава отворено да го признае стореното, правејќи го тоа преку исказ, кој е паремиолошки обоен:

– [Господари, денеска ви приказувам и казувам пред вас, ча тој сироман нема некој кабаат! Он што го утепа цџаирџиџата, му беше хџзмиќар, а џазе му бех хџзмиќар], ами џаволот така ме дупна, ми расипа душата ми, ми чалдиса умот ми и ме п’хна, [го утепах господарот ми и сос неговите пари се чинџх многу богат, дури веќе, като како ме гледате, се чинџх и паша. Ама ви кажувам, ча еден ден од тогаш насам не можам да видам бел ден, зашто кога си наумувам како викаше господарот ми, кога џазе го биех сос камење да го отепам, и од тогаш насам не е кабил секој вечер дур да не дојде на спањето ми неговата крв да ме вика. И

затоа се расчудих и ви кажувам динеска:] „Блазе му на оние, што работат дења и ношја, и сос м’ките му што добиват и се хранат! И проклети оние човеци штото крадат или земуват чузд хак, [като мене, што утепах господарот ми, за да се чинам богат!])“

(Верковиќ 1985, 6: 55).

Во народните приказни и генерално во фолклорот, ликовите се дводимензионални, за разлика од тридимензионалните ликови во романот, па затоа и пашава ја нема онаа самосвесност дека самиот е виновен што дошло до убиството, а не ѓаволот или некој светец. Поентата на приказните е да пренесат некоја општа мудрост, без премногу да навлегуваат во менталните маки на протагонистите, па затоа и во наведениов пасус среќаваме фразеологизми („ами ѓаволот така ме дупна“, „ми расипа душата ми“, „ми чалдиса умот ми“, „ме п’хна“ и др.), кои се фразеологизми од денешна толкувачка перспектива, а кои можеби, во некој реален (а не фиктивен) говор во минатото, биле „обични“ зборови и реченици без некое поголемо, посимболично значење. Убиецот, исто така, употребува два засебни искази: едниот со функција на благослов („Блазе му на оние...“), а другиот со функција на клетва („И проклети оние човеци...“). Двата искази, за разлика од фразеологизмите, кои имаат функција стилски да го збогатат неговото признание, се паремиолошки по својата форма, структура и значење, и како такви, ја рефлектираат народната мудрост. Санкцијата на убиството е толку голема, толку немилосрдна, што „новопечениот“ паша „умре од страм“ поради своето злодело. За разлика од волшебните приказни кај Цепенков (трета книга, 1980 г.), кои генерално завршуваат со среќен крај, без оглед на тоа што направиле или не направиле ликовите, приказните кај Верковиќ не го следат ова правило и доведуваат до тоа трагизмот да се издигне на ниво на патос. Ваквата техника веројатно му служела на раскажувачот да ја засили свеста кај слушателот/читателот за висината на цената што треба да се плати за кривично дело кое го крши законот, но и такво кое истовремено на свиреп начин става крај на туѓ човечки живот. Сепак, од денешна перспектива, кога читателот во голема мера е сензибилизиран и навикнат на секакви сцени на насилство (од филмовите до видео-игрите), казната што го снаоѓа протагонистот (тој умира од мака и од срам), во голема мера се чини блага, па дури и смешна. Поради ваквото финале на приказната, во која раскажувачот

просто го убива протагонистот зашто овој згрешил, без притоа да го изложи на серија и низа на осуди од секаков вид, неговата смрт изгледа избрзана, невешта и не ја поттикнува читателовата емпатија. Затоа, треба да се постави прашањето: дали ако невешто изведената народна мудрост на технички план е доволно уверлива за читателот да го усвои како совет она што во неа се пропагира? Може ли слушателот/читателот да се соживее со трагичната судбина на протагонистот, или на некој друг лик, кој се нашол во заплеткана ситуација, и од неа да извлече поука, ако е очигледно дека ни протагонистот вистински не влече поука зашто тоа му е оневозможено од раскажувачот, кој го убива пред овој да има шанси вистински да размисли за своето злосторство и за заслужената казна како резултат на тоа? Одговорите на ваквите прашања, во секој случај, го надминуваат доменот на толкувањето на народни приказни зашто бараат јадицата да се фрли вон она што приказната самата го сугерира.

Во приказната „Чесниот орач и неговиот благороден син што станал цар“, уште на почетокот се појавуваат низа хронотопи, чијашто функција е да укажат на посебноста на протагонистот како поединец. Нивата, крушата и пилето, ја поставуваат сцената за „унапредувањето“ на сиромашниот човек, кој, за своја среќа, го разбира говорот на пилето.

Животните, особено птиците, имаат неограничени можности да откриваат тајни просто поради тоа што... можат да патуваат на места што им се достапни на луѓето. Среќниот човек кој ја има моќта да го разбере нивниот говор, без оглед на тоа дали ваквата способност е добиена како подарок од некој бог или од благодарно животно, на магичен начин, или од раѓање, му отвора изобилство на знаење кое им е недостапно на другите луѓе, и тој е способен да прави извонредни нешта

(Leach & Freid 2013: 59).

Типичното, предвидливо сценарио се одигрува и тука, и благодарение на знаењето кое пилето му го пренесува на протагонистот, тој, на брз и на безболен начин, си ја решава својата незавидна финансиска ситуација. Но затоа, богатството ќе му донесе низа неволји, кои ќе мора да ги реши на мудар начин.

Заклучок

Од сето што беше кажано досега може да се заклучи дека хронопотот (време-просторот, односно временско-просторните

одредници во приказната), не се значајни и не влијаат врз крајната цел на приказната (срекен крај) или на остварување на зададената задача.

Споредени со волшебните приказни на Цепенков од третата книга од неговите собрани дела, петте приказни од четвртата книга од собраните дела на Верковиќ, не само што не нудат доволен материјал за анализа на хронотопот како тема и концепт, туку не се ни онолку богати колку Цепенковите приказни, со искази кои ја рефлектираат традиционалната народна мудрост. Од ова произлегува дека петте народни приказни, исто како и шесте епски песни (анализирани во трудот што претходеше на овој труд), нудат оскуден материјал за толкување на хронотопот и на народната мудрост како два посебни, но и понекогаш заемноповрзани концепти. Ова не значи дека останатите приказни, коишто не се земени предвид, не нудат подобар и посоодветен материјал за толкување, но сепак, знаејќи однапред дека народните приказни се служат со стереотипни сценарија, безбедно е да се претпостави дека тие се посоодветни за други видови толкувања.

Хронотопот, односно време-просторот, е позначаен во други медиуми, а во народните приказни, временско-просторните одредници служат само за да ја лоцираат приказната во некаков апстрактен време-простор, кој е претставен преку генерализирачките хронотопи, какви што се: градот, гората, нивата, царската одаја и сл. Разбирањето на наравоучението на приказната, ако го има, е независно од хронотопот во кој се одвива дејството. Истото не може да се каже за некои други жанрови, но и за други медиуми.¹¹

*

Екскурсов што следи веројатно нема повеќе да ја збогати темата, но можеби ќе придонесе да се појасни главната хипотеза и, истовремено, ќе послужи да се отвори хоризонтот и кон други жанрови, кои, во случајов, се посоодветни и нудат поширок материјал за анализа на хронотопот.

¹¹ По сугестија на доц. д-р Александра Кузман, којашто е секретар на списанието *Македонски фолклор*, но врши и негова коректура, овој дел од трудот, кој е дополнување кон заклучокот, првично беше наведен во фуснота, а не во самиот труд, па во оваа верзија на трудот, приклучен е кон главниот текст. Ако наведениот материјал останеше само во фуснота, тогаш ќе му се одземеше дел од битноста, која е во насока на тоа да покаже кои се тие видови на текстови и медиуми коишто се посоодветни за анализа на хронотопот.

Понекогаш времето, односно внимателното следење на временските показатели, игра клучна улога во разбирањето на приказната. Така, во видеоиграта *The vanishing of Ethan Carter* (*Исчезнувањето на Иџан Карџер*), финалето на приказната ќе се разреши и ќе стане јасно, *само* ако се обрне внимание на времето што го означува часовникот на напуштената железничка станица. Во филмот *Call* (*Повик*), времето е третиот лик (покрај протагонистката и антагонистката) и временско-просторната позиционираност на протагонистката, во конкретни моменти, влијае врз нејзината судбина, но и врз крајот на секое нејзино дејство. Во филмот *Alien code* (*Вонземски код*), протагонистот Алекс започнува дијалог со вонземското суштество околу човечката линеарна перцепција на времето, наспроти способноста за интердимензионално постоење на вонземјаните, кои очигледно, на инаков начин, го доживуваат времето во споредба со луѓето.

Од друга страна, постојат и очигледни топоси, како што е Чомолонзо во видеоиграта *Cursed mountain* (*Проколнаџа џланина*), кои во голема мера влијаат не само врз развојот на приказната, туку и врз тоа *како* таа се развива, па така, приказната веројатно не би била иста, ако локацијата е друга (во случајов, Ерик Симонс, протагонистот, не би се впуштил во тешкото и речиси невозможното искачување на Чомолонзо – и тоа сам, без помошта од шерпите – ако не беше во прашање животот на неговиот брат). Во овој случај, хронотопот е идеален за претставување на одредени митови и верувања што ги имаат тибетанските монаси, а се однесуваат на улогата на божицата Палден Ламо, но и постоењето на т.н. „терма“ (видови скриени учења на тибетанските будисти) и на постоењето на „бардо“ (граничниот свет меѓу смртта и новото раѓање). Хронотопот е дополнително усложнет во видеоиграва поради тоа што Чомолонзо (име што упатува на топос од „вистинскиот“ свет) е, како што дознава играчот на крајот од играта/приказната, персонификација на Палден Ламо.

Истиот хронотоп на студената, непристапна планина е централен и во видеоиграта *Kholat* (*Мрџва џланина*), која влече инспирација од истоимената мистична планина Холатчахл, која е епицентар на инцидентот кај Преминот Дјатлов. Овој трагичен настан, кој и до денес сè уште е нерешен и неразјаснет, е веќе дел од урбаниот фолклор и макар што исходот за планинарите беше фатален, сепак искуството покажа дека нивната несреќа може да се претстави на уметнички естетизиран начин, како што сведочи *Kholat*.

Во видеоиграта *Detention (Казна)*, протагонистката Фенг наоѓа начин да манипулира со времето преку трите различни радиофреквенции и на тој начин успешно „прескокнува“ од сегашноста во минатото, за да се помири/да го прифати (ако играчот свесно одлучи за тоа) гревот од минатото. Во споредба со претходните видеоигри, *The cursed forest (Проколната шума)*, е повеќе фокусирана на т.н. „jumpscare“ ефект („ефект на мигновен страв“) и шумата е речиси случајно избрана за хронотоп, каде што се остваруваат механички дејства без некое посебно, „подлабоко“ значење.

Во романот, многу повеќе отколку во приказните, или барем во тие што беа анализирани за целите на овој труд, постои повеќе простор за вклучување не само на што поголем број хронотопи, туку и на нивно подробно претставување. Добар пример за ова е описот на Блекмурската долина во *Tessa of D'Urbervil* или на контрастот меѓу „празничната веселост“ на ливадата и „жолтеникавата меланхолија“ на домот (Харди 1978: 23). Секако, предвид треба да се има дека мајсторијата на подробно и дескриптивно претставување на хронотопите, во голема мера се должи и на авторскиот стил, но и на неговиот талент умешно и верно да го претстави тоа што го опишува. Од друга страна, пак, како спротивност на ваквото перципирање на родниот крај, се среќава ставот на нараторот во *Скарлејното слово*, кој смета дека предолгата генерациска врска, односно приврзаноста кон родното место, е „нездрава“, „чудна, мрзлива, несреќна“ и за да може човекот да се развива и да „цути“, тој треба да ја прекине за свое добро и за свој напредок (Хоторн 2013: 14, 15).

Релативноста на време-просторот или, поправо, улогата што ја игра перцепцијата во начинот на кој се доживува, е илустративно претставена во смртта на Тесиното дете: „И така почина Сороу Несаканиот – тоа некането суштество, тој грешен подарок од бесрамната Природа, која не почитува никаков општествен закон; тој напуштеник за кого бескрајноста на Времето значеше само неколку дена, кој не знаеше за постоењето на такви временски периоди какви што се годините и вековите, за кого внатрешноста на куќата го претставуваше универзумот, времето од една недела – климата, животот на новороденчето – човечкиот живот, инстинктот да цица – целото човечко знаење“ (Харди 1978: 123). Низ целиов роман не доаѓа до синергија меѓу психофизичката расположба на ликовите и

промените на хронотопите, со исклучок на поистоветувањето на домашното огниште со Тесината судбина/к'смет: „Секогаш ѝ се чинеше дека таа кука е дел од нејзиниот живот и тело. Наведнатите прозорци на покривот, положбата на дрвените греди и искршените тули на врвот од оцакот, сето тоа имаше нешто заедничко со нејзиниот карактер. Ё изгледаше дека и во тие карактеристики на кукаџа влегла некаква вчудоневиденост што зборуваше за болеста на мајка ѝ“ (Харди 1978: 443).

Личниот впечаток за грдотијата на рамницата на која стои Џуд е спротивставена на сликовитиот обоен опис со илјада бои и детали на нараторот за истото место. На него се збиднале жетви, љубовни состаноци, љубовни ветувања и сеидби, но поради неинформираност и незаинтересираност, Џуд е неспособен да го согледа сето ова како отслик на овој хронотоп: „За нив (за Џуд и за страчките, К. Д.) ова беше самотно место, кое, од едно гледиште, имаше само одлика на поле за работа, а од друго, на житница добра за хранење“ (Харди 2010: 13).

Во *Расџрава во џројка* на Џулијан Барнс, цело едно поглавје е именувано како „Сега“. Макар што во романот хронотопот не е онолку битен колку што се битни други егзистенцијални теми, ознаката „сега“, функционира за да се прецизира една конкретна точка во дејството која дејствува како своевиден „рез“ меѓу минатото и сегашноста, но и како момент на освестување. „*Сега*“ е сега; не е повеќе *џоџаш*. Готово е со *џоџаш*“ вели Стујард, продолжувајќи: „Не е важно што ги разочарав моите. Не е важно што се разочарав себеси. Не е важно што не ме биваше со луѓе. Тоа беше тогаш, а готово е со тогаш“ (Барнс 2011: 47).

Во XXI век својот подем го доживуваат т.н. микрофичкии, односно кратките раскази или, попрецизно, сосема кратките раскази, кои се именувани и како „мали книжевни форми“ (Гелевски 2022: 14). Иако нивното именување создава термиолошка забуна и го „краде“ називот резервиран за паремолошките форми, сепак е јасно дека станува збор за т.н. „приказнички“. Не е невообичаено и во нив, и покрај нивниот сосема ограничен обем (до 600 зборови, помалку или повеќе), да се проблематизира времето, а добар пример за тоа е расказот „Време сегашно“ од Лилјана Чаловска.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Барнс, Џ. *Расџрава во џројка*. Прев. од англ. Весна Петровска. Скопје: Три.

Верковиќ, С. И. 1985. *Македонски народни умотворби*. Книга четврта: *Јужномакедонски народни приказни*. Пенушлиски, К. (подг. и ред.). Скопје: Македонска книга.

Гелевски, Н. и В. Мартиновски (ур.). 2022. *Цинџуце во земјата на афиониите* – антологија на македонскиот краток расказ. Скопје: Темплум.

Детелић, М. 1992. *Митски простор и етика*. Посебна издања књ. DCXVI, Одељење језика и књижевности. 46. Београд: Српска академија наука и уметности.

Димовска, К. 2022. „Хронотопот и народната мудрост во шест епски песни“. *Македонски фолклор*, год. LIII, бр. 82. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 253–274.

Илјада и една ноќ (Приказниите на Шехерезада). 2010. Скопје: Култура.

Пенушлиски, К. 1985. Предговор: „Кон зборникот ‘Јужномакедонски народни приказни’“. *Македонски народни умотворби*. Книга четврта: *Јужномакедонски народни приказни*. Пенушлиски, К. (подг. и ред.). Скопје: Македонска книга, 5–19.

Харди, Т. 1978. *Теса од Д’убервил*. Прев. од англ. Невенка Митревска. Скопје: Мисла, Македонска книга, Култура, Наша книга.

Харди, Т. 2010. *Непознатиот Цуо*. Прев. од англ. Илија Димитровски. Скопје: Аквариус пет.

Хоторн, Н. 2013. *Скарлејноото слово*. Прев. од англ. Зорица Теофилова. Скопје: Магор.

Латинични издања

Leach, M. & J. Freid (ed. & assoc. ed.). 2013 [1949]. *Funk & Wagnalls standard dictionary of folklore, mythology, and legend*. New York: Funk & Wagnalls Publishing Company, Inc.

Olrik, A. 1965. “Epic laws in folk narrative”. Dundes, A. (ed.). *The study of folklore*. Edward Cliffs: Prentice Hall, 129–141.

Vanlancker-Sidtis, D. 2003. “Auditory recognition of idioms by native and nonnative speakers of English: It takes one to know one”. *Applied Psycholinguistics* 24, 45–57.

Сајтографија

“CARTA: Is Human Mind Unique? V.S. Ramachandran: Inter-Modular Interactions Metaphor Great Leap”, <https://cutt.ly/A33We2t> [Пристапено на: 17.12.2021 г.].

Benedek, M. & R. Beauty, E. Jauk et al. 2014. “Creating metaphors: The neural basis of figurative language production”. *Neuroimage*, vol. 90, 15 April, 99–106, <https://bit.ly/40nHYun> [Пристапено на: 17.12.2021 г.].

Лудографија

Cursed mountain. 2009. Hager, G. (director). Mayr, T., C. Quas & G. Heinz (designers). Sproing Interactive & Deep Silver Vienna (developers). Deep Silver (publisher).

Detention. 2017. Red Candle Games (developer & publisher).

Kholat. 2015. IMGN.PRO (developer & publisher).

The Cursed Forest. 2019. Noostyche, Крy3O (developers). Noostyche, Pleasant Rain Limited (publishers).

The Vanishing of Ethan Carter. 2014. Chmielarz, A. (director); A. Chmielarz & K. Justyński (designers). The Astronauts (publishers & developers).

Филмографија

Alien Code. 2018. Cooney, M. G. (director & writer). The Men Productions.

The Call. 2020. Lee, C.-H. (director); S. Casci & C.-H. Lee (writers). Yong film.

THE CHRONOTOPE AND THE FOLK WISDOM IN FIVE FOLK STORIES*

Kristina Dimovska

“Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje

Summary

The purpose of the paper was to affirm, through the method of negation, the hypothesis that the concepts of the chronotope and the folk wisdom are not crucial, nor they are of greater importance in the understanding of the five folk stories taken from volume four of the collected works of S. I. Verkovicj (“Prikaznata za Kuluf”/“The story of Kuluf”, “Imam um, ama nemam pari”/“I am smart but I am poor”, “Nagrada na česnost”/“Rewarded honour”, “Izmekjarot – ubiec što se pokajal”/“The servant – a repentant killer” and “Česniot orač i negoviot blagoroden sin što stanal car”/“The honourable farmer and his noble son that became tsar”).

The analysis and the interpretation of these stories showed elements of folk wisdom and certainly offered different chronotopes (such as the city, the “gora”, the farm field, etc.) but these are not as abundant as they were in the stories by Cepenkov, nor are they concrete. They are more generalized, abstract and they serve to locate the story in between contrasts but the given chronotopical markers do not illustrate a concrete historical spacetime. This is perhaps due to the fact that these stories are not classified as “realistic” but rather “enchanted”/fairy-like and they are indeed closer to the fairytale (in terms of motifs, symbols, clichés) than to the realistic folklore stories. This does not mean that they do not possess folk wisdom or different chronotopes, but these two concepts are probably not the ideal to be researched in this material.

The novel as a genre, much more than the folk stories, contains detailed chronotopes, even though their depiction and style of depiction, is closely related to the author’s talent and “téchne”. Video-games as well are rich – as should be expected – with different chronotopes or ways to manipulate either time or space. Several examples were given of novels (*Tess of the D’urbervilles* – *A Pure Woman* and *Jude the Obscure* by Thomas Hardy) and video-games (*The Vanishing of Ethan Carter*, *Cursed Mountain*, *Detention*, to name a few), which could serve as good representation of various chronotopes directly related to the storyline (i.e. they are not presented just because or randomly given for the sake of being randomly given). These chronotopes are also critical for the protagonist to come to a certain life changing revelation or conclusion, so in this sense, their importance is much greater than the importance chronotopes in folk stories have.

* The paper is part of the project “Memory and ecocosmos” which is financially supported by the Ministry of education and science (MES) of the Republic of North Macedonia. It was organized by the “Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje with MES’s Decree no. 15-15533/2 from 03.11.2021 for financing scientific projects.