

ФОКАЛИЗАЦИЈАТА ВО РАСКАЗОТ „ТАБАКЕРАТА“ ОД ЃОРЃИ АБАЦИЕВ

За творештвото на Ѓорѓи Абаџиев проследувачите се изјаснуваат дека е повеќе свртено кон минатото, затоа што речиси сите негови теми се поврзани со историјата. Како автор на повеќе романи, Абаџиев го сврте вниманието на литературната критика врз себе најмногу со појавувањето на романите *Арамиско гнездо* и *Пустина*, а од расказите со појавувањето на расказот *Табакерата*. Циклусот раскази за историската личност Гоце Делчев опфаќа бележито место во раскажувачкото творештво на Абаџиев. Во расказот *Табакерата* е прикажан еден настан од животот на Гоце Делчев.

Дали авторот зборува за вистинска или измислена средба меѓу двајца луѓе Сулејман-бег и Гоце Делчев, во случајот не е важно, ами поважно е дека се среќаваат во основата две сродни души, зашто Сулејман-бег е приврзаник на напредните идеи што владеат во Европа, посебно во Франција, во тоа време. Наспроти него е Гоце Делчев кој не сака да биде откриен. Двата главни лика во овој расказ Сулејман-бег и Гоце Делчев претставуваат своевидна контроверза, според традицијата на релација поробувачи-поборници.¹

Како што истакнува Старделов, основен белег и во романите и во расказите на Абаџиев е нарацијата. Абаџиев како автор во повеќе свои дела ѝ останува верен на историската тематика. Познато ни е колкаво беше историското познавање на Абаџиев, првенствено на предилинденскиот и илинденскиот период на македонската историја.² Констатирајќи дека во творештво на Абаџиев постои извесна суптилна мерка помеѓу *литерарното* и *документарното*, Данило Коцевски вели: „Тешко дека тој денес би останал валиден прозаист и творец ако неговата литерарна транспозиција на фактографското и документарното не покажува висока степен на нарративна оствареност. Значи, документарното и историското се само дел од литерарната игра...“³ Во еден од неговите најдобри раскази *Табакерата* документарното и историското се елементи во организирањето на цврста раскажувачка структура.

Веродостојноста на случката што се опишува не паѓа под сомнение, не само заради податокот што го дава авторот дека е тоа вистинита случка. Тука, таа е мотивирана со многу нешто. Најнапред со ликот на младиот Сулејман-бег, кого Гоце го запознава во возот, со еден недвосмислен биографски податок: тој се школувал на запад и е приврзаник на радикалните младотурски идеи, свесен за ситуацијата во својата земја и за нејзиното незавидно место во цивилизираниот свет.⁴

Расказот е граден како дијалог помеѓу двајца луѓе кои се среќаваат на едно патување. Абаџиев ја ситуира средбата на Гоце Делчев и Сулејман-бег на патување во воз, кој во расказот добива значење на онаа „туѓа (без туѓина) земја“ на Бахтин. Но, според логиката на транспарентното раскажување оваа

¹ Димка Митева, *Лексиката на Табакерата од Ѓорѓи Абаџиев*, во зборникот *Ѓорѓи Абаџиев, живот и дело - 90 години од раѓањето*, Институт за македонска литература, приредувачи: Лорета Георгиевска-Јаковлева, Јованка Стојановска-Друговац, Скопје, 2011, стр. 154

² Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели I*, Наша книга, Скопје, 1986, стр. 92-93

³ Данило Коцевски, *Документарното и литерарното во прозата на Ѓорѓи Абаџиев*, во зборникот *Ѓорѓи Абаџиев, живот и дело - 90 години од раѓањето*, стр. 53.

⁴ Јован Бошковски, *Историската белетристика на Ѓорѓи Абаџиев*, во кн. *Преглед на македонската литературна критика*, приредил: М. Друговац, Наша книга, Скопје, 1988, стр.46-47

средба како мотив го повикува *мотивот на препознавањето*. Сулејман-бег ќе го препознае Гоце Делчев – тоа е логичниот, очекуваниот ред на нештата што ги очекуваме од еден авантуристички хронотоп.⁵

Сентименталното враќање на младиот студент Сулејман-бег од универзитетот на Сорбона во родниот град Кукуш, низ питомото Солунско поле, претставува мошне успешна експозиција во расказот. Ѓорѓи Абациев е со осет за кус опис: „Во рамката на отворената врата се покажа миловидната физиономија на човек ни многу стар, ни многу млад, со прави, грижливо засукани мустаќи“. Абациев обликува жив, ненаметлив, течен, уверлив дијалог. Тоа најдобро е препознатливо во делот на расказот каде што Гоце Делчев облечен како трговец, спонтано и сугестивно раскажува за своите деловни врски со таткото на неговиот сопатник.⁶ Прикривајќи се преку маската на трговец, Гоце во ниту еден момент не му подлегнува на искушението да ја симне маската и да се открие. Важна композициска функција во овој расказ има хронотопот на средбата, кој служи како заплет и се наоѓа во тесна врска со хронотопот на патувањето. Поголемиот дел од дејствието се одвива во воз, во возот на историјата, низ кој поминале многу историски ликови и ситуации. Двете спротивставени страни се однесуваат цивилизирано според „аршините“ на Западната цивилизација, зашто секој има право да се бори за своите права.

Воспитаникот на Запад Сулејман-бег ќе се определи за идеалите на Младотурската револуција. Интимно, тој е на страната на македонските патриоти и револуционери. „Се гордеам со тоа што Кукуш дал таков револуционер“, му вели тој в лице на Гоце Делчев. А потоа: „Францускиот народ и неговите прогресивни водачи покажуваат симпатии кон вашата борба и ве сметаат за следбеници на хероите од француската револуција. Ако го прашате некој Француз што мисли за султанот, тој ќе ви каже: „Кутнете го за да може Турција да тргне по патот на цивилизацијата!“ А Гоце Делчев му одговара, сосем во духот на своите сфаќања: „Ние им подаваме братска рака на сите пријатели на македонскиот народ“....⁷

Главните наративни јадра во овој расказ се: разговорот и препознавањето во возот, доаѓањето на Сулејман-бег крај смртната постела на својот татко и неговата средба со таткото на Гоце и врачувањето на табакерата со испишаниот лозунг на илинденската епопеја „Слобода или смрт“. Идеолошкиот концепт е реализиран на еден импресионистички, може да се рече чеховски начин, затоа што во овој расказ и не е присутна некоја детализирана нарација.⁸

Преку симболизацијата на предметот – табакерата, се испраќа сигнал до родителите на Гоце дека тој е жив и дека навистина се сретнал со синот на својот непријател. А со тоа што на Сулејман-бег му се подарува табакерата претставува знак за почит и благодарност заради разбирањето на македонското револуционерно дело.

Според толкувањата на Соња Стојменска –Елзесер, табакерата во себе ја носи далечната асоцијативна врска со лулето и мирот.⁹ Секако табакерата во

⁵ Јадранка Владова, *Волшебност на зборот*, Македонска книга, Скопје, 1993, стр. 40

⁶ Нада Момировска, *Ѓорѓи Абациев - прв македонски историски белетрист*, во зборникот: Ѓорѓи Абациев..., стр. 32

⁷ Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели I*, Наша книга, Скопје, 1986, стр. 92-93.

⁸ Соња Стојменска-Елзесер, *Потенцијалите на фактографската проза на Ѓорѓи Абациев*, во зборникот: *Ѓорѓи Абациев, живот и дело*, 2011, стр. 46-47.

⁹ Соња Стојменска-Елзесер, *Литературата и филмот – дел од колективната меморија* (врс примерот на „Табакерата“ од Ѓорѓи Абациев), во: *XXXVII Научна конференција на*

овој случај може да се сфати како предмет на помирување и закопување на воените секири.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА ЛИТЕРАРНАТА И ФИЛМСКАТА НАРАЦИЈА

Расказот *Табакерата* на Абациев бил инспиративна материја, по него да биде снимен истоиментиот игран филм *Табакерата*¹⁰ во режија на Душко Наумовски. (1972 година) Ова само го потврдува фактот дека литературната граѓа е неразделен дел од филмската уметност. Имајќи го предвид овој замен однос во кој литературата и филмот се надополнуваат и не можат еден без друг, сведоци сме на многу екранизации на познати македонски книжевни дела, раскази и романи од македонски писатели чиишто литературни дела биле искористени за визуелизација.

Доколку зборуваме за врската книжевност-филм во принцип, тогаш како основна дистинкција помеѓу овие два јазика на уметноста ја воспоставуваме дистинкцијата што постои помеѓу **прикажувањето/покажувањето** како основна функција на филмот и **кажувањето** на вербалниот јазик во книжевниот текст. Филмската нарација е овозможена со многубројните визуелни можности што ги ползува филмот низ посредувањето на техниката.¹¹

Ако се направи споредба помеѓу литературниот текст и филмското сценарио базирано врз расказот, се доаѓа до заклучок дека режисерот доследно се придржувал на упатствата дадени од страна на сценаристот.¹² Сцените во филмот одат редоследно, така како што тече нарацијата во расказот.

Филмската нарација започнува со фокусирање на надворешниот ентериер преку прикажување на возот кој се движи. Веднаш од надворешното фокусирање преку окото на камерата се влегува во внатрешноста на возот каде што преку кадарот снимен во позадина, гледаме фигура на еден човек кој гледа низ прозорецот на возот. Фигурата седнува и од џебот ја вади својата табакера од која вади и пали цигара. Во меѓувреме ја вади телеграмата од татко му и загрижено ја враќа пак назад во џебот. Преку фокусирањето на двата клучни знака: табакерата и од друга страна телеграмата којашто ја соопштува татковата смрт, ни се навестуваат *двата знака* кои водат до откривање и препознавање. Се повторува играта со надворешно-внатрешната фокализација. Онадвор се качуваат нови патници во возот. Кадарирање позади грб на силуета на голем човек. Кога ќе ја отвори врата, гледа турски заптии и ја затвора. Се стекнува впечаток дека бега од нив. Влегува во купето каде што седи Сулејман бег. Следи ли веднаш моментот на препознавање или не? Моментот на препознавање се одложува. Сулејман-бег постојано се обидува да се сети, а камерата тоа ни го доловува со постојано фокусирање кон лицето и очите на ликовите. Додека двајцата патници разговараат доаѓаме до моментот на

Меѓународниот семинар за македонски јазик и литература, Охрид, 15 и 16 јули 2010, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2011, стр. 156.

¹⁰ Играниот ТВ филм *Табакерата* е снимен по сценарио на Ташко Георгиевски, во режија на Душко Наумовски во 1972 година во црно-бела техника, главните улоги ги толкуваат: Благоја Чоревски и Ристо Шишков.

¹¹ Ј. Владова, исто, стр. 212.

¹² Сценарист на телевизискиот филм *Табакерата* снимен 1972 год., 38 мин. е на Ташко Георгиевски, режисер е Душан Наумовски, а главните улоги ги толкуваат актерите: Ристо Шишков и Благоја Чоревски.

разоткривање, преку следните зборови на Сулејман-бег: „Чудно зборувате за Турција и за султанот, а вашите очи нешто друго велат“.

Во моментот кога во купето на возот влегуваат турските заптии, напнатоста расте. Штом ќе помине опасноста Сулејман-бег започнува да ја раскажува приказната што почнала да се шири во Франција, за крилатиот разбојник кој се појавил во Македонија и кого никој не можел да го фати. Најпосле, следува моментот на *откривање*, Сулејман-бег му вели: „Вие сте Гоце Делчев!“ Во следниот миг повторно напнатост, влегува турски заптија кој ги проверува документите на Гоце, со целосно психолошко фокусирање на лицата на двајцата противници. Во овој ТВ филм режисерот преку фокусирање на камерата на лицата на актерите Ристо Шишков и Благоја Чоревски, со често користење на средно-крупни и крупни планови ја постигнал потребната тензиичност.

За актерската игра на Шишков кој го толкува ликот на Гоце Горан Тренчовски ќе забележи: „Цело време тој покажува воздржан однос во играта кон партнерот, но истовремено кон камерата зрачи мала возбуда до работ на неопходната драмска тензија.“¹³

Всушност, за главен лик во овој расказ со поголемо право можеме да го прогласиме Сулејман-бег, а не Гоце. Фактички, целата нарација е сосредоточена токму на него – неговото враќање во Кукуш каде што се соочува со смртта на татка си – озоогласениот Ајредин бег, неговите интимни дилеми меѓу идеалите и љубовта кон таткото, неговите спомени од детството, неговата внатрешна психолошка борба меѓу интимните чувства и чувството за праведност, меѓу убедувањата и љубовта кон родителот...¹⁴

Во книжевната нарација водиме сметка за т.н. време на приказната – заплетот и за времето на дискурсот. По однос на проблемот на времето, а токму поради поголемата уверливост на визуелното, рецепиентот полесно се вклучува во филмското време, додека читањето на книжевниот текст ја остава видливо-јасна линијата што ги дели времето на приказната и времето на дискурсот. Книжевноста по однос на филмот е хендикепирана бидејќи неа ја градат зборови што со својот графизам посредно предизвикуваат ментални слики. Јазикот во книжевноста подразбира визуелизација. Но, таа ќе биде во директна зависност од интелектуалните, емотивните способности, од богатството на фантазијата на читателот.¹⁵

Внатрешна и надворешна фокализација

Во овој расказ евидентен е т.н. сезнаечки раскажувач. Сезнаечкиот наратор не запознава со ликовите. Нараторот го раскажува и пренесува она што ликовите го гледаат, дали надвор или внатре во себе. Фокализацијата претставува „перспектива од која раскажаните ситуации и настани се претставуваат“.¹⁶

¹³ Горан Тренчовски, *Впечатливата природност на стилот во: Парс про тото*, Улис, Скопје, 2008, стр. 98.

¹⁴ Стојменска-Елзесер Соња, *Литературата и филмот – дел од колективната меморија*, стр. 155.

¹⁵ Владова, исто, стр. 213.

¹⁶ Цералд Принс, *Речник на нартологијата*, Сигмапрес, Скопје, 2001, стр. 141.

Надворешната фокализација веднаш се менува во внатрешна, опишувајќи ја внатрешната емотивна расположеност на ликот. Абациев по интуиција, за да ја избегне патетичноста што се засилува како можна опасност во случаите кога постои предзнаење за херојството на ликот, го одбира Сулејман-бег како фокусатор. Внатрешната фокализација се остварува со посредство на ликот, поточно фокусот на перцепцијата е поставен во него. Внатрешната фокализација започнува со *рестриктивно информирање* со посредство на ликот. Сулејман-бег седи во купето на возот, гледа низ прозорецот и единствената информација што ја добиваме е отворањето на телеграмата. Со помош на сезнаечкото око на камерата во филмот и сезнаечкиот наратор во текстот ја дознаваме причината за неговото патување.

Според Жерар Женет „присуството на наративната инстанција е перцептибилно“. Преку коментарот на раскажувачот се изведува идентификација на карактерот и се најавуваат карактеристиките на ликот.¹⁷

Сезнаечкиот раскажувач гледа сè отстрана. **Сезнаечкиот наратор** ја знае целата историја за ликот, знае за неговото минато и се враќа назад во времето. Но, може да продере и во неговите мисли за иднината.

Овде имаме проекција на враќање во минатото: *Гоце истрча напред, го дигна ракавот на својата антерија и му ја преврза главата...*¹⁸

Додека одењето напред кон иднината е прикажана преку реченицата: *Ги затвори очите и со мислите се најде дома...*¹⁹

Движењето на мислата од едно до друго рамниште, се одвива со привид на истовременост, со привид на една непрекината а, заправо испрекршена линија која покажува дека монолот и дијалогот се неразделни од човечкиот психички живот, тие се два гласа кои се борат за доминација во текот на разговорот со себеси. Дијегезисот го претставува раскажувањето на настаните, а мимезисот го претставува дијалогот меѓу ликовите. Фокализацијата може да ги опфати сеќавањата на ликот за одредени вистински лица или места. Ги содржи елементите од стварноста, но истовремено посредно ги исфрла и состојбите на свеста која перцепира.²⁰

Сликата од минатото е изведена со посредство на свеста. Преку внатрешните монолози се фокализираат некои минати и сегашни настани. Преку фокализација низ свеста врз минатото, Сулејман-бег се потсеќа на својот роден крај. Преку внатрешните монолози се фокализираат некои минати и сегашни настани.

Психолошката драма во главата на Сулејман-бег во расказот е претставен преку халуцинации во кои пред него се појавуваат ликовите на неговиот мртов татко и на Гоце – едниот го повикува на крвава одмазда, другиот го убедува во исправноста на своите идеали.²¹

Воден од некој внатрешен глас, за кој нараторот ни сугерира дека е гласот на неговиот татко, Сулејман-бег се бори со помислата за одмаздување на својот убиен татко.

¹⁷ Цитирано според Славица Србиновска, *Подвижниот посматрач во романот*, Сигмапрес, Скопје, 2000, стр. 176.

¹⁸ Ѓ. Абациев, *Табакерата*, стр. 79.

¹⁹ Ѓ. Абациев, *Табакерата*, стр. 71.

²⁰ С. Србиновска, исто, стр. 179.

²¹ Соња Стојменска –Елзесер, *Литературата и филмот – дел од колективната меморија*, стр. 155.

- Сулејмане, Сулејмане, ти го отенаа татка ти, за голем срам на исаламот, како куче среде чаришија. А ти ... ти! - говореше некаков глас во него, - каков син си ти?

- Да, како да е тој гласот на неговиот татко... се бори со сенката на убиениот татко.

Таа психолошка борба е прикажана во филмот како посегнување по ножот кое бидува запрено од интервенцијата на неговата мајка, преку нејзините зборови: „Така нема да го вратиш татко ти од мртвите!“²²

ПОИМ „ГЛЕДНА ТОЧКА –ТЕКСТ“

Раскажувачот секогаш раскажува од некоја **гледна точка**. Во размислувањата за класично изведениот поим point of view, Штанцл ја прави следнава дистинкција: „Во опозицијата на 'лицата' и опозицијата на 'перспективите' заеднички проблем е гледната точка (point of view) од која се раскажува, односно од која се бележи она за што се раскажува.“²³ Притоа, односот „гледна точка-текст“ секогаш е односот „творец-создадено“.²⁴ Поимот гледна точка ги покрива двата аспекта на претставувањето, перцепцијата и нејзината вербализација.²⁵ **Гледната точка** му дава на текстот определена ориентација со оглед на неговиот субјект (тоа е особено очигледно кога е во прашање директен говор. Меѓутоа, секој текст е вклопен во извесна вонтекстовна структура, чиешто најапстрактно ниво може да се утврди како „тип за поглед на светот“, „слика на светот“ или „модел на културата“... Објектот на фокализацијата/перспективата е просторно лоциран (покрај нас). Со тоа вербалните индикатори го определуваат убедувањето дека фокусот е внатре во приказната, во ликот.

Точката на гледање ја има таа моќ да го дефинира тоа што го гледа, да го смисли, да го оживее и да го оспособи правилно да функционира. Самиот **процес на фокализација** претставува однос меѓу фокализаторот (оној кој гледа) и фокализираното (она што се гледа), и за да се оформи **точка на гледање**, неопходни се овие два елемента, кои се во заемен однос. Ако фокализаторот е „субјектот на фокализацијата, оној кој ја држи **гледната точка**, фокалната позиција од која се управува со фокализацијата,²⁶ тогаш фокализираниот објект е „објектот на фокализација, егзистентот или настанот претставен со термините на перспективата на фокализаторот“.²⁷ Значи, во основата на ваквите појави лежи односот субјект-објект неопходен за да настане причинско-последичен тек на нарацијата кој ќе даде приказна.

Воспоставената врска помеѓу раскажувачот и ликот претставува канал низ кој е можно да се манпулира со протоколот на информациите.²⁸

Структурата на **кинематографското прикажување**, воопшто е мошне интересна токму затоа што го открива механизмот на секое уметничко

²² Стојменска–Елзесер, исто, стр 156.

²³ Franz Stanzel, *Theory of Narrative*, Cambridge/London, Cambridge University Press, 1984, 110.

²⁴ Јуриј Лотман, *Структурата на уметничкиот текст*, Македонска реч, Скопје, 2005, стр. 402.

²⁵ Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge/London, Cambridge University Press, 1984, str. 111.

²⁶ Џералд Принс, исто, стр.141.

²⁷ Принс, исто, стр.142.

²⁸ Србиновска, исто, стр. 328.

прикажување.... Како што ќе забележи Лотман: Поимот **гледна точка** е аналоген на поимот **ракурс** во сликарството и во кинематографијата.²⁹ Како што се поделени кадрите, така и во литературното дело се поделени главите, и тие имаат свој почеток и крај.

Да претпоставиме дека некој снимател треба да го сними светот низ очите на некој херој. Со цел некој филмски текст да се претстави како реализација на гледната точка кај определен херој, потребно е да се разграничат (монтираат кадрите што се снимени од неговата субјективна просторна точка со кадри што го фиксираат херојот однадвор, од просторната гледна точка на гледачите („ничија“ гледна точка) или на други личности. **Гледната точка** е ориентацијата на уметничкиот простор. Една и иста просторна шема: спротивноста меѓу внатрешниот, затворен (конечен) простор и надворешниот, отворен (бесконечен) простор, може да се интерпретира различно, во зависност од ориентацијата, која ја обединува гледната точка на раскажувањето со внатрешниот (затворен) простор.³⁰

„Снимателот може да ја доближи камерата сè до самиот сниман објект или пак значително да ја оддалечи. Еден и ист екран може во себеси да смести толпа од неколку илјади лица или пак детаљ од лице.“³¹

Меѓутоа, **крупен и мал план** не постои само во кинематографијата. Тој јасно **се чувствува и во литературното прикажување**, кога исто место или исто внимание им се посветува на појави со различна количинска карактеристика. Така, на пример, ако сегментите на текстот што следуваат едноподо друго се исполнуваат со содржина што се разликува реско во однос на количеството: преку различен број личности, преку целина и делови, преку опис на предметите со голем и мал размер; ако во некој роман, во една глава, се опишуваат настаните на денот, а во друга – во текот на десетици години, тогаш можеме исто така да зборуваме за разлика меѓу плановите.³² Во овој филм доминантно се применуваат крупни планови.

Урамнотезената линија на раскажувањето тече без големи конфликтни ситуации. Иако, во повеќе моменти ја чувствуваме компонентата на неизвесност во нарацијата. Неизвесноста се чувствува во откривањето на идентитетот на соговорникот. Неизвесноста во препознавањето и откривањето на ликот на Гоце Делчев, води во ситуација на можна опасност. Како што ќе рече Владимир Бити: „Неизвесноста е поигрување со структурата...“³³ и во овој случај таа претставува добро решение за да се задржи вниманието на читателот/гледачот. На овој начин, авторот ја исполнува и една од функциите на раскажувачкиот текст, а тоа е создавањето атмосфера на загонетност. И на крајот ќе се осврнеме на усвојувањето на гледната точка. Мике Бал го истражувал механизмот на презентација на другите мисловни перцепции, усвојувајќи нечија точка на гледање.³⁴ Преку презентација на мисловните перцепции на Сулејман-бег, читателот многушто дознава за ликот на Гоце. Нараторот овде го раскажува она што ликот го гледа, го раскажува настанот од гледна точка на ликот, и овде најчисто функционира внатрешната фокализација

²⁹ Лотман, стр. 399.

³⁰ Лотман, стр. 418-419.

³¹ Лотман, *Структурата на уметничкиот текст*, стр. 393.

³² Лотман, стр. 394.

³³ Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 74.

³⁴ Manfred Jahn, „Focalization“ in: *Narrative*, Cambridge University Press, UK, 2007, str. 94-108.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Абациев Ѓорѓи, **РАСКАЗИ**, Наша книга, Скопје, 1972.
- **ЃОРЃИ АБАЦИЕВ - ЖИВОТ И ДЕЛО 90 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО**, приредувачи Лорета Георгиевска - Јаковлева; Јованка Стојановска-Друговац, Институт за македонска литература, Скопје, 2011.
- **СУДБИНАТА НА ЗНАЧЕЊЕТО ОД СОСИР ДО ДЕРИДА** приредил: Венко Андоновски, текстот: Симор Четмен, *Приказната и дискурсот*, Култура, Скопје, 2007, стр. 119
- Val Mike, **NARRATOLOGY: Intoduction to the theory of Narrative**, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1997, str. 142-174.
- Бошковски Јован, *Историската белетристика на Ѓорѓи Абациев*, во: **ПРЕГЛЕД НА МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА**, приредил М. Друговац, Наша книга, Скопје, 1988.
- Biti Vladimir, **SUVREMENA TEORIJA PRIPOVJEDANJA**, Globus, Zagreb, 1992.
- Василевски Георги, **ВРЕМЕ НА ФИЛМОТ**, Македонска книга, Скопје, 1990.
- Владова Јадранка, **ВОЛШЕБНОСТА НА ЗБОРОТ**, Македонска книга Скопје, 1993.
- Друговац Миодраг, **ПОВОЕНИ МАКЕДОНСКИ ПИСАТЕЛИ I**, Наша книга, Скопје, 1986.
- Eco Umberto, **THE ROLE OF THE READER**, Indiana University Press, 1984 Иглтон Тери, **ЛИТЕРАТУРНИ ТЕОРИИ**, Тера Магика, Скопје, 1996
- Jahn Manfred, *Focalization*, во: **NARRATIVE**, Cambridge University Press, UK, 2007, str. 94-108.
- LoBrutto Vincent, **BECOMING FILM LITERATE: The art and craft of motion pictures**, Praeger Publishers, Westport, 2005.
- Лотман М. Јуриј, **СТРУКТУРАТА НА УМЕТНИЧКИОТ ТЕКСТ**, Македонска реч, Скопје, 2005
- Митрев Димитар, *Делото на Ѓорѓи Абациев*, во: **РАСКАЗИ**, Наша книга, Скопје, 1972.
- Принс Џералд, **РЕЧНИК НА НАРАТОЛОГИЈАТА**, Сигмапрес, Скопје, 2001.
- Србиновска Славица, **ПОДВИЖНИОТ ПОСМАТРАЧ ВО РОМАНОТ**, Сигмапрес, Скопје, 2000.
- Стојменска-Елзесер Соња, *Литературата и филмот – дел од колективната меморија (врз примерот на „Табакерата“ од Ѓорѓи Абациев)*, **XXXVII Научна конференција на Меѓународниот семинар за македонски јазик и литература**, Охрид, 15 и 16 јули 2010, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2011.
- Stanzel Franz, **LINGVISTICKI I KNIŽEVNI ASPEKTI PRIPOVJEDNOG DISKURSA**, Zagreb, 1987, br. 1
- Тренчовски Горан, **ПАРС ПРО ТОТО**, Улис, Скопје, 2008.
- Тоциновски Васил, **ТРОЈЦА КРУЖОЧНИЦИ**, Култура, Скопје, 1997.
- Herman David, **NARRATIVE**, Cambridge University Press, UK, 2007, str. 94-108.