

**УНИВЕРЗИТЕТ „СВЕТИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ „БЛАЖЕ КОНЕСКИ“**

МАГИСТЕРСКИ ТРУД

**ОСОБИНИ НА МАКЕДОНСКИОТ
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ РОМАН ВО ПРВАТА
ДЕЦЕНИЈА НА 21 ВЕК**

МЕНТОР:

ВОНРЕДЕН ПРОФ. Д-Р ЈАСНА КОТЕСКА

КАНДИДАТ:

ВЕСНА КОЖИНКОВА

СКОПЈЕ, 2009

СОДРЖИНА

1.ВОВЕД	3
1.1 ПОИМ.....	4
1.2 ОСОБИНИ НА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОТО ПИСМО	13
1.3 ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ЖАНРОВИ	22
1.4 МАКЕДОНСКИ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ РОМАН	24
2. ТЕОРИЈА	32
2.1 ТЕОРИЈА НА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА	33
2.2 ТЕОРИЈА НА ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТА	48
2.3 ТЕОРИЈА НА МЕТАТЕКСТУАЛНОСТА	55
3.АНАЛИЗИ И МОДЕЛИ	63
4. ПРОВЕРКА НА МОДЕЛИТЕ	102
5. ЗАКЛУЧОК	111

ВОВЕД

1.1 Поим и термин

Што е постмодернизам? Да се одговори на ова прашање значи да се влезе во едно вистинско море од толкувања и сфаќања. Значи да се влезе во сите сфери од општествениот живот: литературата, сликарството, психологијата, филозофијата, архитектурата и политиката. Токму од таму и дилемата дали постмодернизам или постмодерна, дали одразување на духот на епохата или определена постика, дали стилски правец или духовна категорија. Прашањата се нижат: дали ново откритие или иманентно својство на литературата. Дилемите се присутни и околу самиот збор “постмодернизам” околу двата дела (“пост” и “модернизам”) од овој по сè изгледа, многу компликуван збор. Да се “формулира денес постмодернизмот е исто така голем предизвик, па и ризик, како што, од друга страна, е задоволство да се трага, макар несигурно и неизвесно, по она што во актуелниот миг не провоцира и духовно детерминира”¹. Овој труд ќе има задача да одговори најнапред на сите поставени прашања околу постмодернизмот, да ги испита својствата на неговото писмо и истите да ги детектира врз еден определен корпус македонски романи напишани и издадени во првата деценија на 21 век.

Уште на почетокот терминот “постмодернизам” ја покажал својата недореченост и нејасност. И покрај алтернативните опции кои биле понудени: “натпроза” (Федерман), “постсовремена проза” (Клинковиц), “неомодернизам” (Френк Кермоуд), терминот “постмодернизам” се наметнал за поширока употреба. Пред сè, спорен е затоа што вообичаено е “големите движења да се дефинираат преку сопствени термини, а не преку нивната врска со нешто друго”². Терминот е нејасен и за Чарлс Џенкс, кој зборувајќи за постмодерната во архитектурата, ќе рече: ”Тој назив е, се разбира, нејасен. Кога би знаел како навистина да ја наречам таа архитектура не би се служел со негативниот префикс ‘пост’. Тоа е отприлика како жените да се дефинираат со ‘не-мажи’, а тоа не е ни ласкаво ни употребливо”³.

¹ Коцевски, Данило: Модерно и постмодерно, Скопје, Македонска книга, 1993, 179.

² Ричард Кастеланец, кај Мекхејл, Брајан. “Постмодерна проза”, во: *Lettre Internationale*, Скопје, НИП Гурѓа, бр. 5-6, март-јуни 1997.

³ Џенкс, Чарлс: “Што е постмодернизам”, во: Од модернизам кон постмодернизам, приредил: Лоренс Кахун, Скопје, Темплум, 2006.

И за Ферид Мухиќ е нејасно дали тоа “пост” укажува на некаков непостоечки референт или на некое божем “хипотетичко писмо на иднината”: “Во строго семантичка смисла, поимот ‘постмодерна’ е невозможен, а неговата евентуална употреба може да биде само условна - да го означи ‘она-што-сѐ-уште-не-е’, значи да го опфати времето кое ќе дојде по ‘сегашното’, ‘модерно’ време”⁴. Волфганг Велш се надоврзува на ваквото гледиште објаснувајќи дека “овој поим на многумина проучувачи им се чини несмасен, набрзина исконструиран и фелтонизиран, а најчесто и погрешно употребуван”⁵. Овој поим, според него, отвора редица прашања: пред сѐ, дали постојат или се појавиле нови феномени кои би го оправдале новиот термин, кои се областите од општествениот живот каде тој се користи, кога се појавил и дали ги опфаќа новите технолошки движења во светот или е алтернативно еколошко движење. Единствено Брајан Мекхејл ќе се обиде да го рехабилитира тоа “проблематично пост” укажувајќи дека тоа треба да значи редоследност, нешто што произлегло од модернизмот, не во темпорална смисла, туку пред сѐ во логичка⁶. Таква оправданост ќе најде и Умберто Еко и во “Постскриптурот кон ‘Името на розата”” ќе забележи: “‘Постмодерно’ е, општо земено, многу добар термин а tout faire, за сѐ и сешто. Имам впечаток дека тој денес се применува на сѐ што му годи на тој кој го користи”⁷.

Од тука станува јасно дека поимот постмодернизам не се оспорува само на рамниште на значење на поимот, туку се оспорува на планот на неговата содржина. Следејќи ја литературата за постмодернизмот, особено во делот за негово дефинирање, се наметнува впечатокот дека обидот за негово дефинирање е практички невозможен. Различни се сите негови толкувања бидејќи секој од истражувачите го варира од различен аспект, секој го проследува во соодветен контекст и затоа сите заклучоци се релативни. Во продолжение на трудов ќе наведеме неколку од нив.

Историјата на литературата ни покажа, а историчарите нејзини докажаа, дека развојот на литературата се состои во сменувањето на нејзините правци и

⁴ Muić, Ferid “Granice uma u filozofiji postmoderne” во: *Postmoderna zbornik Radio Sarajevo*, Sarajevo: *Treci program*, br. 61, 1988, 52.

⁵ Според Котеска, Јасна: *Постмодернистички литературни студии*, Скопје, Македонска книга, 2002, 16.

⁶ Мекхејл, Брајан: “Од модерна кон постмодерна проза: промена на доминантата” во: *Судбината на значењето*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, Култура, 2008.

⁷ Еко, Умберто: *Постила кон ‘Името на розата’*, Скопје, Мираж, 18, 2007.

стилови. Тоа сменување оди според некоја напишана закономерност и може да биде умерено или, пак, радикално. Причините за тоа се различни: нов поглед на светот, ново сфаќање на литературата, или пак, исцрпеност на идеите и формите. Токму тој поим “исцрпеност” е неодминлив во дефинирањето на постмодернизмот со оглед на тоа што е клучен во есејот на Џон Барт “Литература на исцрпеноста” (1995), есеј кој со право се смета за манифест на постмодернизмот. Во овој свој есеј Барт го истакнува значењето на аргентинскиот писател Хорхе Луис Борхес бидејќи од него ја добил идејата за “исцрпеноста”, поточно од еден негов текст во кој тој го анализира барокот како стил кој се обидува да ги исцрпи своите можности преку сопствено карикирање. Под исцрпеност тој не подразбира “умор како предмет на психолошка, морална и интелектуална декаденција, туку искористеност на некои форми”⁸. Литературата е исцрпена и поради појавата на новите интермедијални форми кои од своја страна ги разликуваат двете најважни конвенции на литературата: писателот и читателот. Тие интермедијални форми негуваат уметности во кои публиката станува актер, а писателот уметник кој треба со силата на својот талент да произведе уметнички ефект. Се става под знак прашалник и техниката на пишување. Старите техники повеќе не можат да се вклопат во новите книжевни барања. Токму во потрагата по неа, Барт ќе го воведо поимот интертекстуална техника, како техника на надеж, како техника која треба да ја спаси литературата од исцрпеноста. За таа цел, Барт го зема за пример расказот на Борхес “Пјер Менар, авторот на Кихот” во којшто се испитува теориската можност едно дело да биде повторено! Имено Пјер Менар решил да напише дело како Сервантес, не да го копира, не да го препише бидејќи сето тоа би било премногу лесно, туку да напише исто такво преку komponирање на делови од текстот на Сервантес. Оваа идеја на Борхес, според него, е сосема сериозна и е повеќе од метафизичка, одошто од естетска природа. Негова омилена еретичка секта биле хистионите од 3. век коишто верувале дека “повторливоста е можна во историјата и затоа животот алтернира во правец на тоа да ја исчисти иднината”⁹.

Според Умберто Еко “постмодернизмот не е правец кој може временски да се огради, туку е духовна категорија, односно *Kunstwellen*, уметничка волја,

⁸ Barth, John: “The Literature of Exhaustion” во: *Metafiction* edited by Mark Currie, London and New York: Longman, 1995, 162.

⁹ Barth, John: “The Literature of Exhaustion”, op. cit., 162.

начин на творење. Би можеле дури да кажеме дека секој период ја има својата постмодерна, исто како што секој период го има својот маниризам¹⁰.” Во таа насока го проследува и својот сомнеж дека постмодерната е всушност е модерно име за маниризмот како метаисториска категорија. Значи во постмодернизмот Еко не гледа конкретна стилска формација, туку еден трансисториски литературен феномен, едно, би рекле, иманентно својство на литературата. Токму и затоа според него временското оградување е невозможно бидејќи “првин се чинеше дека терминот им прилега на некои писатели и уметници кои твореа во изминатите дваесет години, потоа се прошири до почетокот на 20. век, потем уште поназад, па маршот продолжува, наскоро категоријата постмодерен ќе дојде до Хомер”¹¹.

Чарлс Џенкс во својот познат есеј “Што е постмодернизам”¹² се обидува да даде одговор на поставеното прашање во областа на неговата компетенција: архитектурата. Есејот датира од 1986 година и во обидот да даде дефиниција тој се цитира самиот себеси и својата дефиниција од 1978 година. Имено според него “постмодернизмот е двојно кодирање: комбинирање на модерни техники со нешто друго (обично тоа е традиционалното градење) за да може архитектурата да комуницира со јавноста и со некое засегнато малцинство, обично други архитекти”.¹³ На тој начин тој го објаснува поимот двојно кодирање, а тоа е архитектура којашто е професионална и популарна, односно архитектура која се потпира и врз нови техники и врз стари шеми. Со други зборови и елитно и старо. Денешните архитекти, според него, се школувани од модернисти и како такви се наклонети кон употреба на современа технологија и оддалечување од конзервативизмот и традиционалноста. Ова не е одлика на постмодерните уметници и писатели кои “можат понепосредно да користат традиционални техники на раскажување и презентирање. Сепак, сите креатори кои би можеле да се наречат постмодерни, задржуваат дел од една модерна сензибилност – некоја намера што нивните дела ги издвојува од конзерваторите – дали тоа е иронија, пародија, изместеност, сложеност, еклектицизам, реализам или некои современи тактики и цели¹⁴. Тој, поимот двојно кодирање го поврзува со постмодернизмот:

¹⁰ Еко, Умберто: “Постила кон ‘Името на розата’”, *op. cit.*, 17.

¹¹ Еко, Умберто: “Постила кон ‘Името на розата’”, *op. cit.*, 17.

¹² Во: Од Модернизам до постмодернизам, приредил: Лоренс Кахун, Скопје, Темплум, 2006.

¹³ Џенкс, Чарлс: “Што е постмодернизам”, *op. cit.*, 162.

¹⁴ Џенкс, Чарлс: “Што е постмодернизам”, *op. cit.*, 163.

продолжување на модернизмот, но и негово надминување. На тој начин двојното кодирање, според Џенкс, е клучна дефиниција за постмодернизмот и се употребува како стратегија за комуницирање на повеќе нивоа одеднаш.

И македонската книжевно-теориска мисла активно се вклучи во дефинирањето на поимот постмодернизам. Роберт Алаѓозовски¹⁵ ќе се обиде да даде едно свое видување на овој поим. На прашањето му пристапува проблемски, разгледувајќи го на две рамништа: на значенско и на неговата временска определба во однос на Модерната, за да заклучи дека поимот е, навистина, набрзина е скован, но “доволно индикативен за естетичкото движење што се јавува како последна, а со тоа и преодна фаза меѓу Модерната и новата епоха”. Својот заклучок го надополнува со констатацијата дека тој како преодно движење ги носи карактеристиките на Модерната, но “со нагласена свест за нивната недоволност, заблуденост, дистопичност“.¹⁶

За Елизабета Шелева “пост-модернизмот се јавува како глобална ознака на комплементарните движења и феномени во рамките на уметноста, науката, филозофијата, идеологијата, моралот итн.”¹⁷ со временска одредница од последните 20 години. Таа го признава фактот дека пост-модернизмот и како поим и како раздобје е во својата конструктивна фаза и токму поради тоа пристапува кон херменевтичко толкување на поимот. Во таа насока ја наведува разликата којашто Бурхард Шмит ја гледа помеѓу “пост-модернизам” и “пост-модернитет”. Првиот поим се однесува на една затворена идеологија, а вториот опфаќа множество од феномени присутни во различни сфери на дискурзивната практика. Од друга страна евидентни се и осцилациите меѓу историското и типолошкото сфаќање на пост-модернизмот, како кај Ихаб Хасан, според кој поимот пост-модерност ја означува новата ера, крајот на циклусот започнат со европската ренесанса, а пост-модернизам современите уметнички движења.¹⁸

¹⁵ Алаѓозовски, Роберт: “Обвинети за постмодернизам”, Скопје, Магор, 2003.

¹⁶ Алаѓозовски, Роберт: “Обвинети за постмодернизам”, *op. cit.*, 26.

¹⁷ Шелева, Елизабета: “Компаративна поетика”, Скопје, Феникс, 1996, 5.

¹⁸ Шелева, Елизабета: “Компаративна поетика”, *op. cit.*, 5.

Постмодернизам: Модернизам

Прашањата кои најчесто се поврзуваат со постмодернизмот пред сè се однесуваат на неговиот однос со модернизмот како последната фаза од Модерната која трае од Средниот век па наваму. Постојат толкувања според кои постмодернизмот е радикален прекин во однос на модернизмот. Основата на таквата спротиставеност лежи во постмодернистичката недоверба во рационалноста и докрај изведените јасни и прецизни дефиниции. Модерната верува во општествениот напредок, во доминацијата на разумот и верувањето дека единствено тој може да ја осознае вистината. Рационализмот е тој што се наметнува како камен на сонување меѓу модернистите и постмодернистите. Тие остро ги критикуваат и напаѓаат ваквите рационалистички сфаќања. Филозофијата се наметнува како “автентичен медиум”¹⁹ на судирот меѓу модерната и постмодерната. Тој судир е судир околу карактерот на светот (онтолошко прашање) и границите на умот (епистемолошко прашање). Модерната е позиција во која духот се приближува кон идејата, а постмодерната ја крши сликата оспорувајќи ја на тој начин идејата за единствената слика на светот. Во поткопувањето на рационализмот посебна улога има постструктурализмот и толкувањето дека со разумот и онтологијата не владее единство, туку различност. Декартовата изрека “Cogito ergo sum” по препорака на Томас Доклерти слободно може да се промени во “Locour ergo sum” т.е. ”Гворам значи постојам.” И токму тоа “гворам” е клучното за постструктуралистите и нивниот сомнеж во неговата стабилност.

Од постструктуралистичките тенденции кои дадоа посебен придонес во дистанцирањето на постмодернизмот од модернизмот има Жак Дерида и неговата теорија за деконструкција. Клучниот поим кој тој го воведува е **разлака**. Пишувањето на **а** наместо **и** упатува на разликување на разлачување во простор и во време. Како тие се споиле е прашањето на кое за да одговори Дерида ја дава дефиницијата на знакот. Според него “Знаците го претставуваат присутното во негово отсуство” и се наметнуваат како одложена присутност²⁰. Ако значењето на знакот е всушност резултат на она што знакот не е, тогаш значењето на

¹⁹ Muhić, Ferid: “Granice uma u filozofiji postmoderne”, op. cit., 55.

²⁰ Дерида, Жак: Разлака, во: “Од модернизам кон постмодернизам”, приредил: Кахун, Лоренс: Скопје, Темплум, 2006, 73.

знакот секогаш во извесна смисла, е отсутно од него. На таков начин значењето станува нестабилно бидејќи никогаш не е присутно во некој знак туку е “еден вид на постојано треперење на присуството и отсуството истовремено”²¹. Значењето никогаш не е и идентично со себеси бидејќи знакот мора да биде повторлив и повторно произведлив. Тој факт во исто време е и потврда, но и оспорување на неговиот идентитет. Оспорување е затоа што тој се репродуцира, но секогаш во поинаков контекст, а во тој контекст се трагите од други контексти. Тој нов контекст го менува и неговото значење. Значи знакот нема значење сам за себе, туку неговото значење е обичен привид. Претставата за јазикот како прецизно определена структура со симетрични единици од означители и означени паѓа во вода. Наместо тоа се наметнува една структура на бескрајна мрежа којашто се одвиткува и во која постои постојана размена и циркулација на елементите. Во секој збор се присутни трагите на други зборови и стапите на смислата се бескрајни.

За таква нестабилност, несигурност и лабилност на знакот пишува и Жан Лакан во својата *Écrits*. Во оваа книга тој врши ревизија на учењето на Фројд за Едиповиот комплекс. Новоста во таа ревизија е што тој расправата за Едиповиот комплекс лингвистички ја насочува. Имено тој тврди дека поединецот во разни фази се вклучува во “симболичниот поредок” т.е. однапред зададена структура на социјални и сексуални ролји и односи кои ги сочинуваат семејството и општеството”²². Првата фаза, според Лакан, огледалната, слободно може лингвистички да се преведе со теоријата на знакот при што детето е означителот, а сликата во огледалото е означеното. Тоа е фазата во којашто сè уште не се отворила бездната меѓу означителот и означеното, т.е. меѓу субјектот и светот. “Детето е поштедено од постструктуралистичките проблеми бидејќи не знае дека јазикот и стварноста не се синхронизирани како што навидум оваа ситуација наметнува”²³. Тегобноста на постструктурализмот ја донесува таткото. Детето сега треба да се согласи со Сосир и неговото учење дека потврдата на идентитетот е во исклучувањето на идентитетот на другиот. Тоа според Лакан е периодот кога детето го открива јазикот, кога дознава дека значењето на еден знак е неговата разлика со другите знаци и дека знакот претпоставува отсуство

²¹ Иглтон, Тери: “Литературни теории”, Скопје, Тера магика, 2000, 136.

²² Иглтон, Тери: “Литературни студии”, *op. cit.*, 176.

²³ Иглтон, Тери: “Литературни студии”, *op. cit.*, 176.

на објектот кој го означува. На таков начин јазикот станува метафора бидејќи тој стои на местото на објектите. Детето е упатено во празнотијата на јазикот, а празен затоа што е бесконечен процес на диференцијација и отсуство: наместо да биде во позиција да поседува сè тоа се движи од еден означител до друг. Така “бесконечниот метафоричен свет на огледалото му го отстапил своето место на метонимискиот свет на јазикот”²⁴. Ќе завршиме со заклучокот на Лакан дека јазикот функционира исто како и несвесното со помош на метафора и метонимија и не е составен од знаци, туку од означители.

Има толкувања кои постмодернизмот го дефинираат како криза на Модерната. “Сметам дека секој период доаѓа до извесни кризни моменти”²⁵. Минатото е тоа коешто не оптоварува, уценува и затоа авангардата е таа којашто ќе се обиде да ги израмни сметките со него. Таа го урива минатото, го изобличува. Но ќе дојде моментот кога таа нема да може да продолжи понатаму “бидејќи има произведено еден мета-јазик што говори за нејзините невозможни текстови”²⁶. Постмодерниот одговор на Модерната се состои во фактот дека минатото не може да се уништи, но би можело да се ревидира: со иронија на ненаивен начин. За да го објасни таквиот став тој користи еден пример кој слободно може да се прераскажува како анегдота. Тоа всушност е став на човек вљубен во интелектуалка на која не може едноставено да ѝ каже дека ја сака бидејќи таквата изјава е веќе еднаш запишана од Лијала. Решението е “како што би рекла Лијала, очајно те љубам”. На тој начин избегнувајќи ја наивноста и двајцата ќе го прифатат предизвикот на минатото на веќе кажаното, кое не може да се отфрли, па двајцата свесно и со уживање ќе ја играат играта со иронијата.

Со навидум парадоксален став за односот меѓу Модерната и постмодерната се јавува Лиотар со тврдењето дека постмодерната ѝ предходи на Модерната, што имплицира дека едно дело мора прво да биде создадено, да ги објави своите правила, па дури потоа некој секундарен метатдискурс да ги проучи. Според него ”пост” не е процес на враќање назад, на *come back*, на *flash back*, туку процес на “ана”, на анаморфоза на Модерната којашто е во криза²⁷.

²⁴ Иглтон, Тери: “Литературни теории”, *op. cit.*, 176.

²⁵ Еко, Умберто: “Постила кон ‘Името на розата’”, *op. cit.*, 18.

²⁶ Еко, Умберто: “Постила кон ‘Името на розата’”, *op. cit.*, 18.

²⁷ Lyotard, Jean- Francois: “Odgovor na pitanje: Što je postmoderna?” *vo: Postmoderna - nova epoha ili zablude?*, Zagreb, Naprijed, 1988.

Михаил Епштајн ќе се обиде да ја потврди дијалектичката поврзаност на модернизмот и постмодернизмот и на тој начин да се потврди комплементарноста на западноевропската и руската култура во рамките на овие два периода. Според него револуционерноста е чисто модернистички феномен кој се определува преку барањето за поавтентична, повисока “чиста” реалност што постои зад условните знаци и системи на културата. Во таа смисла, според него, сите револуции кои ја зафатија првата половина на 20 век се чисто модернистички феномени: социјалната, научната, сексуалната, револуциите во областа на физиката, психологијата, биологијата, филозофијата, литературата и уметноста. Постмодернизмот, пак, упатува јасна критика до модернизмот поради илузијата на ‘чиста вистина’ која го отвора патот кон ‘чистата реалност’. Поткрепа за ваквиот негов став е и самото име кое упатува на нова културна парадигма токму во процесот на оттргнување од модернизмот, “како обид за затворање, ограничување на знаковните системи, за нивно закопување во самите себеси.”²⁸ 20. век е век на “хипер” во сите области. Овој префикс не означува само силен, туку и прекумерен степен на својства. Феноменот “хипер” има две фази: фазата “супер” која се совпаѓа со времето на модернизмот и фазата “псевдо” со времето на постмодернизмот. “Супер” фазата е фаза на засилување и се карактеризира со принцип на револуционерност и нејзина цел е пресврт на постоечкиот поредок во сите споменати сфери. ”Псевдо” фазата е фаза на привидност на револуционерните пресврти во споменатите подрачја и осознавање на нивниот симулативен знаковен, привиден карактер. На таков начин феноменот “хипер”, не само што ги поврзува линиите на континуитетот меѓу модернизмот и постмодернизмот, туку го нагласува паралелизмот меѓу западниот и рускиот постмодернизам како две реакции на општото револуционерно наследство.

Прашањето дали постмодерната е крај или криза на Модерната ќе го третира и Коцевски во истоимениот есеј од 1993 година. Толкувајќи повеќе авторитети на крајот ќе заклучи дека можеби парадоксално, но сепак таа е и крај, но и криза на Модерната: “крај, затоа што во еден поширок општествен контекст, границите се јасно маркирани: постиндустриското, информациско општество претставува крај на ‘индустриската’ модерна. Новите барања, новите

²⁸ Епштајн, Михаил: ‘Хипер’ во културата на XX век: дијалектика на преминот од модернизмот кон постмодернизмот”, во: Теорија на интертекстуалноста, приредила: Катица Кулафкова, Скопје, Култура, 2003, 296.

митови можат да бидат продолжени само преку кризата, како еден вид неминовен однос кон Модерната”.²⁹

Меѓу модернизмот и постмодернизмот можат да се определат и поетички разлики. Нив детално ги разгледува Јасна Котеска³⁰ и ги изведува според пет синопсиси. Првиот се однесува на големината и содржината на нарацијата, а произлегува од Лиотаровата забелешка дека во постмодернизмот нема место за “големи нарации”; вториот произлегува од односот кон историјата – дали има или нема место за историски теми во постмодернизмот; третиот е тезата на Мекхејл за епистемолошкиот сомнеж во модернизмот и онтолошката доминанта на постмодернистичката проза; четвртиот е на Џејмсон и тој главно се однесува на местото и улогата на субјектот во двата типа книжевности и последниот е на Дејвид Лоџ според кого не се опонираат модерната и постмодерната, туку модерната и антимодерната, а постмодерната има статус на меѓупозиција.

²⁹ Коцевски, Данило: “Модерно и постмодерно”, *op. cit.*, 200.

³⁰ Котеска, Јасна: “Постмодернистички литературни студии”, *op. cit.*, 27.

1.2. Особини на постмодернистичкото писмо

Поетичките разлики коишто ги посочува Јасна Котеска меѓу модернизмот и постмодернизмот ќе бидат предмет на третирање во делот што следува, со тоа напомена дека ние нашето внимание ќе го фокусираме врз постмодернизмот. Со други зборови ќе се обидеме да ја опишеме поетиката на постмодернизмот. “Зарем поетика на постмодернизмот?”³¹ ќе праша Данило Коцевски и веројатно оваа негова забелешка е на место. Се согласуваме со оваа негова забелешка затоа што постоење на поетика подразбира постоење на организиран систем со утврдени правила или, барем, делумно утврдени. Постмодернизмот, да се послужиме со речникот на Дерида, со еден збор е деконструкција: на текст (споредено со класичното поимање на текстот); на уметничкото дело (тука би го спомнале концептот на Еко за “отворено дело”); на субјектот; на авторот кој повеќе не е автор во класична смисла на зборот; на читателот кој треба да ја напушти удобноста на својата фотелја и да стане активен чинител, како и на жанровите со појавување на т.н. хибридни жанрови.

Во теоријата на постмодернизмот за наведување на постмодернистички својства се користи терминот каталог. Овој термин изворно го дал Брајан Мекхејл³² и е прифатен од најголемиот број теоретичари. Со свои каталози истапиле Ихаб Хасан, Петер Волен, Доуи Фокема. Од македонската теорија на постмодернизмот свои каталози имаат: Елизабета Шелева, Данило Коцевски, Роберт Алаѓозовски и Јасна Котеска.

Ихаб Хасан ги препознава следниве својства на постмодернистичкото писмо: а) *индејтерминација* – принцип на незавршеност; б) *фрагментација* – тука ги сместува постапките на монтажа, колаж и cut-up техника; в) *декаконизација* – смрт на авторитетот - кај Ниче Бог; кај Фројд таткото; кај Фуко субјектот, а кај Барт Авторот; г) *губење на јас и губење на длабочина*; д) *иронија*; е) *хибридизација* - жанровското колебање; е) *карневализација* – нагласување на

³¹ Коцевски, Данило: “Модерно и постмодерно”, *op. cit.*, 179.

³² Мекхејл, Брајан: “*Постмодерна проза*”, во: *Lettre Internationale*, Скопје: НИП Ѓурѓа, бр. 5-6, март-јуни 1997.

комично-апсурдниот етос на постмодернизмот; ж) *конструкција* – можност и спротивставените парадигми да се вклучат во една нова и иста конструкција; з) *иманенција* – способност на јазикот да го реконструира универзумот како знак³³.

Македонските теоретичари, исто така, препознаваат и каталогизираат постмодернистички својства. Данило Коцевски ги препознава следниве: семиотика на цитатот, палимпсест, метафикција, металитерарност, интертекстуалност, александриска библиотека, дисеминација, деконструкција, уметност на катастрофа, дисхармонија, негација на изворноста на уметноста и референцијалност, негација на метафизиката, логосентричност, апсолутизација на смислата, апсолутизација на означеното.³⁴

Елизабета Шелева во својата “Компаративна поетика” ги наведува, како што ќе рече “топосите на постмодернистичката поетика”³⁵, со напомена дека истата не ниту затворена, ниту пак завршена со што отвора можност веројатно за сопствено подоцнежнo ревидирање на своите ставови. Таа ги издвојува следните одлики: а) *реновација* или својство на еклетицизам кое допушта интегрирање на различни видови традиции од светската литература и не само литература, туку и интегрирање на искуства од други уметности: фотографија, филм, стрип, рок музика, телевизија; б) *интермедијалност* - минимизирање на жанровските граници и тука како пример го зема пастишот како поетички идеал на постмодернизмот; в) *интертекстуалност* – ознака за типолошката врска меѓу текстовите, со забелешка дека поимот текст не треба да се сфати само во уметнички контекст, туку и во филозофски, историски, религиозен; г) *метафикционалност* - тенденција на книжевноста да говори самата за себеси, за процесот на своето создавање без илузија да создава фикција; д) *фрагментарност* – расцепкување на текстот со делови кои подоцна би биле исполнети со цитати од различно потекло; е) *децентрирање* - разбиено раскажување како последица на рушење на разликите меѓу периферијата и центарот на текстот. Токму поради овие особини постмодернистичкиот текст, ќе заклучи Шелева, ја има формата на одсредишен дискурс – дискурс кој нема централна тема на раскажувањето. Тоа е дискурс во којшто се вметнува еден

³³ Дебљак, Алеш, кај Котеска, Јасна: “Постмодернистички литературни студии”, op. cit., 73.

³⁴ Коцевски, Данило: “Модерно и постмодерно”, op. cit., 180.

³⁵ Шелева, Елизабета: “Компаративна поетика”, op. cit., 9-14.

расказ во друг, дискурс кој има умножени наратори и фокализатори, повеќе влезови и излези.

Роберт Алаѓозовски постапката на градење на текстот ја нарекува деконструкција на текст. Еден таков текст, според него, е отворен за сите можни комбинации за “диспаратни и неконсеквентни поврзувања, за отворени рамки и меѓутекстовни односи на планот на дијегезисот и значењата, за немање рамки и односи, за повеќе рамки и дијегетско-значенски односи, за интерактивно, произволно одредување на рамките на дијегетските линии итн”³⁶. Тој ги наведува следниве постмодернистички особини: метатекстуалност, интертекстуалност, автореференцијалност, интермедијалност, хипертекст, палимпсест, пречкртувања, цитатност, колаж, монтажа и семиотика на наводниците.

Јасна Котеска го презема поимот “каталог” од Брајан Мекхејл. Откако наведува повеќе каталози на својства кои и накратко ги опишува, предлага унификација на термините со оглед на фактот што различни теоретичари употребуваат различни термини за едно исто својство. Токму заради тој факт таа во интерес на својата анализа предлага користење на три термина со по една единица: 1. *интертекстуалност*, со единица цитат; 2. *метатекстуалност*, со единица автореферент; 3. *хипертекстуалност*, со единица хипертекст. Освен овие три таа додава уште едно својство на постмодернистичкиот текст, а тоа е *фрагментарност*, со единица фрагмент. Причината заради која ова својство го издвојува од предходните три е тоа што единиците од првата група: цитатот, хипертекстот и автореферентот воспоставуваат релација со друг или со сопствениот текст (автореферентот), а фрагментот е единица на текстот кој не воспоставува никаква релација.

Целта на овој труд е да ги опише трите, според наше видување, базични својства на постмодернистичкото писмо: интертекстуалност, хипертекстуалност и метатекстуалност и нивното перманентно присуство во постмодернистичката литература во 21. век со предзнакот роман. Токму за тоа ќе стане збор во третиот дел на трудов.

Постмодернистичкото писмо се одликува со специфични теми. Нивната специфичност се должи на сериозните отстапки во однос на Модерната, како и во начинот на нивното поврзување. Различноста од Модерната, пред сè, се однесува

³⁶ Алаѓозовски, Роберт: “Обвинени за постмодернизам”, op. cit., 63.

на нагласената недоверба кон нејзините достигнувања, во постмодерната теорија согласно со терминологијата на Лиотар, дефинирана како недоверба кон метанаративите.

Жан Франсоа Лиотар (1924-1998) во 1979 година ќе го објави својот текст “Постмодерна состојба”.³⁷ Во тој текст тој ја посочува големината т.е. содржината на нарациите како главна разлика меѓу постмодернизмот и модернизмот. Веќе го споменавме неговиот став дека постмодернизмот не е враќање назад, туку дека е процес на анаморфоза на Модерната којашто е во криза. Она што како кус заклучок ќе ни се наметне при читањето и толкувањето на Лиотар е неговата нагласена недоверба кон метанаративите. Под зборот *метанаративи* тој ги подразбира сите општествени дискурси со коишто се оправдува, се легитимира некоја општествена практика. Оспорувачите во овој процес препознаваат процес на делегитимизирање на старото со цел легитимизација на новото. Постмодернистите тоа го оправдуваат со неговата деконструкциска улога, имено тој спречува востановување на некоја тоталитарна дискурзивна практика. Тоа е неговата мисија - да интервенира таму каде што ќе се појави опасност од создавање на насилство врз другиот. Таа негова особина го прави различен од метанаративите т.е. големите нарации. Големи нарации тој препознава во просветителството, во идеализмот и во историографијата. Тоа, според него, е моќниот сојуз на кој му е дојден крајот, сојуз кој мора да замине во историјата. Наспроти Модерната која инсистира на практиката на консензус, постмодерната смета дека таа е застарена вредност и нужно мора да биде заменета со практика на правичност. Тој овој став го објаснува со симболиката на архипелагот кој се состои од повеќе островчиња со иста важност, ниту едно нема повластена положба.

Модерната епоха е епоха во која разумот е институционализиран. Тоа, според Фуко, настанало откако разумот ја раскинал врската со лудоста и станал моќ: “секоја релација меѓу луѓето е, во некоја рака, релација на моќ”.³⁸ На тој начин настануваат тоталитарните општества во кои луѓето без оглед на нивниот општествен, економски или друг статус се објект врз кој општеството има моќ. Тоа се, како што ќе дополни Лиотар, општества во кои доминира разумот на сметка на потиснатите чувства, смислата наспроти бесмислата, зборот наместо

³⁷ Бест, Стивен и Келнер, Даглас: “Постмодерна теорија”, Скопје, Култура, 1996, 75-81.

³⁸ Бест, Стивен и Келнер, Даглас: “Постмодерна теорија” *op. cit.*, 75-81.

сликата. Тука е постмодерната која има историска мисија, да ги делегитимизира метанаративите, а со тоа да покаже дека бесмислата, лудоста и ослободените сетила се разумни наспроти дотогашните сфаќања.

Ставот на недоверба во метанаративите, одбивањето да се прифатат авторитетите е можеби продолжување на ставовите на софистите (Питагора, Горгија), но и на Кант. Лиотаровата естетика во согласност со неговите ставови слободно може да се дефинира како “анти-естетика” која критички се однесува кон самата естетика и клучните естетички поими преку нивно отфрлање или преработување. Го доживуваме на тој начин Лиотар како “постмодерен естетичар” како и сите постмодерни уметници кои се среќни и задоволни што можат да ги преработуваат старите стилови и форми, не сакајќи решително да прекинат со традицијата. Заложувајќи се против она што тој го нарекува “тоталитаристичка” теорија го оправдува постоењето на мноштво дискурси.

Недовербата кон метанаративите не се однесува само на уметничките дискурси туку и на некои од општествените. Во прв ред тука би го споменале критичкиот однос на постмодернизмот кон историјата пред сè во поглед на традиционалното сфаќање за неа. Традиционалниот расказ никогаш не ја проблематизира историјата, туку ја прифаќа како однапред зададена. За разлика од него постмодернистичкиот се однесува ревизионистички кон неа создавајќи несигурност во нашите предходни знаења. Тој ја ревидира содржината на историските записи, истите ги реинтерпретира, дури и демистифицира и ја става под знак прашање сета дотогашна историја. На тој начин се создава нова, т.н. апокрифна историја која во принцип треба да ја замени официјалната историја. Во неа имагинарното станува фактичко, а фактичкото станува една апсурдна, неверојатна и несигурна белешка многу често и иронично обоена. Заклучокот кој се наметнува е дека постмодернизмот не ја отфрла историјата, туку гради еден поинаков однос кон неа т.е. еден нов историзам. Тој историзам може да има два модела³⁹: историзам со ироничен и историзам со “диверзантски” однос кон официјалната историја. Првиот би бил преку иронизирање на факти од официјалната историја (ликот на Кирил Пејчиновиќ во “Небесни престоли” од Венко Андоновски), а вториот преку официјализирање на неофицијалната, маргинална

³⁹ Котеска, Јасна: “Постмодернистички литературни студии”, *op. cit.*, 250.

историја (“Поп културата на Колин Костело” од Александар Прокопиев). На тој начин добиваме слика за една деструирана и деконструирана историја.

Овие трансформации на историјата, на историските хронотопи се услов за развојот на дијалогската, манипејската структура на постмодернизмот и создавање на филозофски параболи. Хронотопите ја напуштаат својата дејствувачка, активна позиција прибегнувајќи кон пасивноста и размислувањето. На тој начин, според терминологијата на Јакобсон, постмодернистичките дела стануваат дела со нагласена филозофска доминанта. Имено, тој под поимот доминанта подразбира доминација, превласт на едно својство на литературата во рамките на секој литературен правец. Неговото учење ќе го ревидира Брајан Мекхејл кој ќе дополни дека секој книжевен правец не е превласт на една, туку на повеќе доминанти. Во својата опсежна анализа на филозофската подлошка на постмодернизмот ќе заклучи дека за разлика од модернизмот кој третира епистемолошки прашања, постмодернизмот има една нагласена онтолошка доминанта. Централните прашања кои ги поставува постмодернизмот се: Кој е овој свет? Што треба да се прави во него? Кое од моите битија треба да го стори тоа? Што е светот? Колку видови светови постојат? Се јавуваат онтолошките дилеми околу единственоста на светот кој го губи својот монолитен карактер. Присутни се паралелни светови: реално-надреално; сон-јаве; историјата на светот- историја на конкретен хронотоп. Се проблематизира и идентитетот на личноста со појава на подвоена, мултиплицирана личност.⁴⁰

Освен тоа што има специфични теми, постмодернизмот развил и специфични техники на нивно поврзување. Тие техники детално ги опишува Дејвид Лоџ во својата книга “Начини на модерното пишување”⁴¹ Тој поаѓа од Јакобсоновите категории метафоричност и метонимичност. Тоа значи дека во еден дискурс две теми се поврзуваат или врз принципот на сличност или врз принципот на блискост. Дури и ако се обидеме да пронајдеме некој друг принцип “човековиот ум ќе истрае во настојувањето да го осмисли текстот, барајќи во него или врски на сличност или врски на блискост”. Лоџ ја презема оваа теорија како теориски концепт за разликување два типа писмо: метафорично и метонимично. Метафоричното писмо му одговара на модернизмот, а метонимиското на

⁴⁰ Мекхејл, Брајан: “Од модерна кон постмодерна проза: промена на доминантата”, оп. цит., 209.

⁴¹ Lodge, David: *The models of Modern writing (metaphor, metonymy, and the Typology of Modern Literature)*. - London, Edward Arnold, 1977.

антимодернизмот. Целата историја на книжевноста е една голема осцилација меѓу тие два пола: од една страна е модерното, симболичното, метафоричното, а од друга е антимодернистичното, реалистичното, метонимичното. Постмодернистичкото писмо, смета тој, е некаде помеѓу бидејќи истото одбива да се однесува и како модерна и како антимодерна. Затоа тој претставува предизвик за проучувачите на книжевноста затоа што “тој секогаш критички се однесува и кон модернизмот и кон антимодернизмот”⁴². Дилемата модернизам или антимодернизам Лоџ ја избегнува промовирајќи пет техники за поврзување на темите: 1. контрадикција; 2. пермутација; 3. дисконтинуитет; 4. прекумерност; 5. краток спој;

За да ја објасни техниката *контрадикција* Лоџ во своето познато дело зема еден пример од романот на Бекет “Неименувачкиот” (1935): “...Мораш да продолжиш. Не можам да продолжам. Ќе продолжам...” Станува збор за ред на реченици коишто не се мотивирани, туку секоја претходна ја негира претходната на логички план. Според Лоџ хермафродитот е “емотивно најсилен амблем на контрадикција бидејќи се спротивставува на бинарниот состав, кој е најјак од сите и не е чудо што ликовите во постмодернистичката проза се често полово амбивалентни”⁴³. Оттука практично прилегуваат и темите во рамките на кои најчесто може да се примени техниката на контрадикција: темата на половата амбиваленција и темата на спротивставувањето на бинарниот состав. Во однос на првата тема Лоџ зема пример од англиската литература. Го наведува примерот со ликот на Мира (Мирон) на романописецот Видал кој го менува полот и станува маж. Таквата полово амбиваленција за последица има постоење на полово недефинирани ликови во постмодернистичката проза. Има многу примери на примената на техниката контрадикција во темата на спротивставувањето на бинарниот состав. Тоа се раскажувања со остри оксиморонски конструкции. Таквите конструкции, според Бахтин, можат да се препознаат во опозитите: вера – невера; мислител-престапник; проститутка – праведница итн.

Подолу рековме дека постмодернистите одбиваат да се однесуваат и како модернисти и како антимодернисти. На тој начин тие одбиваат и да ги почитуваат и законите на раскажувањето според кои авторот мора во рамките на својот траект на избори нешто да испушти. Тие одбиваат секако испуштање и во еден

⁴² Lodge, David: *The models of Modern writing (metaphor, metonymy, and the Typology of Modern Literature)*, op. cit., 272.

⁴³ Lodge, David: *The models of Modern writing (metaphor, metonymy, and the Typology of Modern Literature)*, op. cit., 272

ист текст и вклучуваат повеќе раскажувачки текови кои меѓусебно се исклучуваат. Таквото поврзување на темите се вика *пермутација*. На кратко под пермутација треба да се подразбере исцрпување на сите можни комбинации. Лоџ како пример за оваа техника повторно зема пример од Бекетовиот роман: “... Што се однесува до нозете, понекогаш на секоја имаше краток чорап, или на едната имаше краток чорап, а на другата имаше долг чорап или чизми, или влечки, или краток чорап и чизма, или краток чорап и чевел, или краток чорап и влечка, или долг чорап и чизма...”

Постмодернистичките теми во еден постмодернистички текст можат да бидат поврзани и со техниката *дисконтинуитет*. Една од манифестациите на оваа техника Лоџ пронаоѓа во творештвото на американскиот писател Рејмонд Федерман и промените кои тој ги внесува во типографијата на текстот. Така тој на еден прозен текст му дава форма на поезија. Постсовремената проза покажува отпор кон логичкиот редослед во текстот и прибегнува кон пишување на мали делчиња со неповрзани содржини. Тие делчиња можат да имаат големи букви како поднаслови кои во суштина не се тоа. Значи техниката дисконтинуитет може да биде присутна преку ново типографско решение или пак преку расцепување на текстот. Но таа може да се манифестира и на тематско ниво. Тоа Лоџ го забележува кај американскиот писател Доналд Бартелми кај кој “принципот *non-sequitur* управува со врските меѓу речениците и пасусите”⁴⁴.

Постмодернистичките писатели се познати и препознатливи по својата склоност кон експериментот, екстраваганцијата и екстремноста. Во своите дела тие многу често своите теми ги доведуваат до крајност претворајќи ги во пародија и бурлеска. Таков пример Лоџ наоѓа во романот на Томас Пинчон каде сè почнува од една банална споредба меѓу ракетата и фалусот и таа се разградува низ целиот роман станувајќи на крајот гротеска. Во тој пример Лоџ ја препознава техниката *прекумерност*.

Кога во еден текст ќе се случи расцеп меѓу светот и текстот, се смета дека се случил *крајок сѝој*. Постмодернизмот го предизвикува овој спој со намера “да го шокира читателот и така да се спротивстави на конвенционалните категории на

⁴⁴ Lodge, David: *The models of Modern writing (metaphor, metonymy, and the Typology of Modern Literature*, op. cit.,279.

книжевниот израз”⁴⁵. Оваа техника ќе биде посебно третирана во вториот дел од трудов, во делот за автореферентност.

Постмодернизмот го делегитимизира и односот кон реалноста. Главна негова цел е да се прикаже реалноста како конструкт на јазикот, дискурсите или семиотичките системи. Постмодернистичката фикција ја демаскира таа нејзина конструкциска природа и воведува една нова реалност. Тоа е реалност којашто е плурална со секогаш ново, неодредено и плурално значење. Границата меѓу фикцијата и нефикцијата се непоправливо нарушени. Се создаваат карактери полни со асоцијации кон кои публиката главно се однесува со необјаслива привлечност или одбивност. Се воведуваат вонфинкциски настани со што се создава конфронтација меѓу дискурсите што за последица има полифинична романескна структура. Нивната тенденција не е да создадат реалност, туку илузија на реалноста вклучувајќи луѓе, места или настани кои се историски верифицирани. Истовремено со нивното воведување почнуваат да го проблематизираат нивното присуство. На удар се, значи, реалистичките конвенции: реалистичност, веродостојност и веројатност.

Постмодернистичкото писмо на тој начин создава една нова реалност – хиперреалност. Овој термин во литературата го има воведено Бодријар. Последица е на средствата за масовна комуникација. Тие средства, според него, имаат тенденција да ја прикажат стварноста до најситни детали употребувајќи технички и визуелни средства. На тој начин се создава реалност пореална од реалноста – хиперреалност. Хиперреалноста е илузија и настапува како поточна, пореална реалност од онаа околу нас.

Во тесна врска со новиот однос кон реалноста е и постмодернистичкото доживување на светот. Постмодернистите изградиле ново т.н. карневалско доживување на стварноста. Карневал – тоа е живот без забрани, без ограничувања. Законите и забраните кои го дефинираат некарневалскиот живот се напуштаат. Се напушта хиерархискиот поредок и сите облици на стравот. Всушност се укинува секаква дистанца меѓу луѓето и се создава една посебна карневалска состојба во која постои еден слободен фамилијарен однос меѓу луѓето. Поимот карневализација првпат во литературата го вовеле Бахтин во

⁴⁵ Lodge, David: *The models of Modern writing (metaphor, metonymy, and the Typology of Modern Literature*, op. cit., 284.

“Проблеми на постиката на Достоевски”, а во врска со генезата на полифоничниот роман.

Брајан Мекхејл ќе го дополни заклучокот на Бахтин со констатација дека постмодернистичката литература е наследен жанр на манипејата. Менипејските и карневалескните топоси се присутни во постмодерната фикција со забелешка дека не постои карневалескен модус, туку туку само коегзистенција на диспаратни карневалескни топоси.

1.3. Постмодернистички жанрови

Литературата е збир од книжевни уметнички текстови кои се организираат и уредуваат според некои општо утврдени начела. Едно од тие начела е жанрот. Жанрот претставува најопшт збир на заеднички својства на книжевните дела. Во него се кондензираат елементите на архаичност. Таа архаичност се чува благодарјеќи на постојаното нејзино повторување т.е осовременување⁴⁶. Тоа значи дека жанрот секогаш е и стар и нов истовремено. На тој начин конзервираната архаичност не е мртва, туку секогаш жива. Тоа е архаичност со способност за постојано обновување. Жанрот ја живее сегашноста, но секогаш го памети своето минато.

Доколку се проучи историјата на литературата ќе се заклучи дека жанрот покажува релативна стабилност. Велиме релативна бидејќи постојат одредени формации во кои како правило се наметнува токму отстапката од жанрот. Во теоријата се појавиле обиди за поделба на стилските формации според правилото на почитување на жанровите. Па се констатирало дека има формации кои строго ги почитуваат правилата на жанрот и такви кои се препознатливи по рушењето на тие правила. Ренесансата, класицизмот и реализмот се формации во кои се негуваат жанровите, а барокот, маниризмот и романтизмот се обидуваат да ги минимализираат разликите меѓу нив. Каков е постмодернизмот?

Ако се направи жанровска анализа на постмодернизмот ќе се констатира дека тој типолошки ѝ припаѓа на втората група, но истовремено покажува и битно несовпаѓање со неа. Тоа е затоа што постмодернизмот не го “деструира, туку го деконструира жанровскиот систем”.⁴⁷ Неговата улога е да ги размрда, да ги помести жанровските ентитети и граници. Тоа значи дека не станува збор за нов жанр, туку за ист, но малку видоизменет.

Состојбата со постмодернистичките жанрови се менува. Во пораната фаза на развојот на постмодернизмот имаше тенденција, по препорака на Дерида, за целосна деконструкција на жанрот. Таа тенденција со текот на времето

⁴⁶ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, *Zepter book world*, 2000, 101.

⁴⁷ Алаѓозовски, Роберт: “Обвинети за постмодернизам”, *op. cit.*, 63.

еволуираше така што подоцна се забележа дека постојат многу постмодернистички автори кои инсистираат, се стремат кон чистиот жанр. Направени се обиди за определување на т.н. жанровска доминанта на постмодернизмот. Јасна Котеска ќе рече дека: “се знае дека секоја стилска формација преферира одреден жанр - романтизмот лириката, реализмот - романот, а постмодернизмот најмногу протежира раскази.”⁴⁸ Оваа констатација, која пред сè, ја има во предвид македонската постмодернистичка ситуација, е непотполна затоа што таа се однесува на првите неколку години од појавата на постмодернизмот, “кога т.н. Петти круг се појави со редица збирки на кратки раскази”⁴⁹. Подоцна се појавуваат и првите постмодернистички романи како почеток и најава на востановување на романот како жанр на постмодернизмот.

Постмодернизмот е полижанровски со нагласено пречекорување на жанрот. Деконструкцијата и тука го нашла своето место. Постмодернистичкиот жанр е деконструиран. Негоите граници се флуидни, дури и оние најрадикалните. Често се среќава пренесување на правилото на еден жанр во некоја дисциплина и обратно. Последица на тоа е појавата на нови т.н. хибридни жанрови. Она што ја карактеризира постмодернистичката пракса е внесување на некои нови, дотогаш сметани за периферни, жанрови како на пример научната фантастика, или пак некои непознати жанрови (хаику жанровите).

⁴⁸ Котеска, Јасна: “Постмодернистички литературни студии”, 2002.

⁴⁹ Алаѓозовски, Роберт: “Обвинети за постмодернизам”, *op. cit.*, 64.

1.4. Македонскиот постмодернистички роман

Македонската литература во својот развој се карактеризира со атипичен развој. Нејзината атипичност се определува во однос на западноевропската матрица за појава, постоење и смена на книжевните правци. Денеска постојат повеќе теориски модели според кои може да се дефинира атипичноста во развојот на една литература.

Тезата за атипичност на македонската литература ќе ја поткрепиме со две теории од македонската теориска рецепција.

Првата е теоријата на Нада Петковска за т.н. забрзан развој.⁵⁰ Оваа теорија таа ја поставува во однос на македонската литература и заклучува дека дека тоа е модел на сите социјалистички земји кои во едни специфични општествено-политички услови заостанале во својот културен развој, па подоцна со забрзано темпо поминуваат низ етапи на развој. Пример за тоа е македонската литература која во својот културен развој имала Просветителство и Романтизам, немала Барок и многу од т.н - изми. Ваквата културна слика во Македонија е последица на несигурните и неповолните општествено-политички услови кои владееле во Македонија. Но во едни изменети општествено-политички услови, кои се создале по Втората светска војна, македонската литература почнала забрзано да ги усвојува естетските модели кои веќе постоеле во западноевропската литература истовремено станувајќи дел од нејзините современи текови. На тој начин таа, речиси, во идентично време со европската литература ќе ја усвои постмодернистичката пракса.

Македонската книжено - научна мисла ќе даде уште една теорија во прилог на нашето тврдење за атипичност во развојот на македонската литература. Тоа е теоријата на дисконтинуитет на Катица Ќулафкова објавена 1988 година, а преобјавена во 1995. во алманахот на Институтот за литература во Скопје. Таа ги оспорува достигнувањата на науката и критиката според кои, повторно врз основа на западно-европската матрица, се констатира дискон-

⁵⁰ Petkovska, Nada: "Postmodernism in Macedonian Literature" во: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe Katowice. 1996, 202.

тинуитет во развитокот на македонската литература во периодот од 9-19 век. Тоа таа го аргументира тврдејќи дека тие т.н темни векови не се темни во однос на духовноста, културата, а со тоа и литературата. Станува збор за специфични обрасци според кои е создавана тогашната литература, а кои не се совпаѓале со оние на тогашната западноевропска литература. Тие биле специфични за едно време, за еден народ кој имал сосема различен духовен развој. Тие обрасци биле логичен производ на едни конкретни историски услови и содржеле византиски, црковно-словенски, отоманско-ориентални, орално-народни канони.

Атипичноста во развојот на македонската литература се одразила и во поглед на жанровската разновидност. Жанровите се развивале хронолошки нерамномерно. Пример за таква атипичност е задоцнетата појава на романот. Романот е жанр без кој не може да има ниту, реализам, ниту модернизам. Во македонската литература тој се појавува во втората половина на 20. век. Романот, пак, во европската и светската литература има долга традиција. Иако тој е книжевна конвенција која најчесто се поврзува со реализмот, историјата на литературата го познава овој жанр и пред појавата на реализмот. Па, така, во литературата тој постои уште од Средниот век - средновековниот роман, а потоа класицистички, романтичарски, готски, реалистичен, модерен и на крајот постмодернистички роман.

Во прилог на задачата поставена со насловот на овој дел, ќе се обидеме да дадеме една дијахрониска слика за развојот на македонскиот роман генерално како предуслов за појавата и развитокот на постмодернистичкиот роман.

Иако македонскиот роман се појави во средината на 20. век кога македонската литература конечно и се комплетира како национална литература, сепак тоа не значи дека тој се појави без никаква претходна подготовка. Ако се сирне за момент во 19. век кога се случува вистинскиот почеток на македонската литература, ќе се забележи дека постојат неколку дела кои со право можеме да ги сметаме за сериозна подготовка на романот. Тука во прв ред би ја спомнале поемата која е специфичен жанр на Романтизмот во чија закрила лесно можат да се препознаат некои од одликите на романот. Македонскиот Романтизам има навистина вакви вредни поетски остварувања: “Сердарот” на Прличев и “Крвава кошуља” на Жинзифов. Тука би го спомнале и расказот на Жинзифов “Прошедба” кој иако нема некои високи уметнички вредности и има повеќе

особености на патетична проза, а помалку на расказ, сепак е значаен како зародиш на расказот како жанр, а со тоа и на романот.

Македонскиот роман како доцна појава се карактеризира со забрзан развој. За релативно кратко време тој ги помина сите фази кои западноевропскиот роман ги помина во 19. и во 20. век: реалистична, модерна и постмодерна.

Реалистичната фаза во развојот на македонскиот роман започнува со “Село зад седумте јасени” (1952) на Славко Јаневски. Оваа фаза главно се реализира низ неколку тематски линии: социјалистичка (“Село зад седумте јасени”, Славко Јаневски; “Белата долина”, Симон Дракул), борбено-револуционерна (“Она што беше небо” и “Разбој”, Владо Малески) и социјално-битова (“Крпен живот”, Стале Попов).

Романот “Пустина” на Ѓорѓи Абациев ја започнува втората фаза во развојот на македонскиот роман – фазата на модерен роман. Преминот од една во друга фаза е обележан од полемиката која долги години се водеше во македонската научна мисла предводена од две еминентни имиња за македонската литература - Митрев и Солев. Тоа е полемика која се сведува на прашањето: реализам или модернизам? На една страна е цврстиот став на Митрев дека македонскиот роман треба да остане на линијата на “Село зад седумте јасени”, да биде гласноговорник на една политика и да третира чисто “социјалистички” теми. На другата страна на полемиката е Солев со поинакви сфаќања дека литературата не треба да биде фактографска слика на стварноста, туку доживеана, анализирана. Ликовите не треба да бидат само продолжена рака на некаква идеологија, туку ликови со утроба и богат внатрешен живот.

Значењето на Солев за македонската литература е огромно. Тој не само што го теориски го промовира новиот роман во македонската литература, туку го одбрани правото на секој жанр, вклучително и романот, да се развива спонтано, без наметнатата потреба да биде промотор на одредено време, или пак одредена политика. Неговото значење не се исцрпува само со тоа. Со својот роман “Зора зад аголот” (1984) тој не само што практично ги промовира своите теориски ставови искажани еднаш преку полемиката, туку напиша роман во кој се забележуваат и некои постмодернистички тенденции.

Појавата на првиот постмодернистички роман во македонската литература треба да се бара во далечната 1965 година. Тоа е романот “Вкусот на праските”

на Влада Урошевиќ. Венко Андоновски по повод овој роман ќе запише дека “Вкусот на праскиите е првиот постмодерен роман, првата ластовичка на постмодерната”.⁵¹ Лидија Карпушевска – Дракулеска во однос на овој роман ќе забележи дека тој го “... (А)нтиципира оној модел на арс комбинаторички прозен дискурс кај нас, кој својата вистинска афирмација ќе ја доживее две децении подоцна, во рамките на постмодернистичката ориентација....”⁵²

Оваа историска слика за развојот на македонскиот роман е во функција да се долови темелот врз кој се појавија новите тенденции во македонскиот роман ставени под парадигмата постмодернистички. Романот како жанр си има своја стратегија, а таа е да создава илузија на стварноста. Таа илузија може да се постигне на два начина: првиот начин е преку креирање на стварност усогласена со она што е општа слика на стварноста, а вториот е креирање на стварност видена низ личната авторска призма преку користење на нови и дотогаш непознати техники какви што се алегоричката, гротеската, иронијата т.е. техники кои се бунт против конвенциите и сите јавно прифатени норми. Првиот начин е препознатлив за реалистичката парадигма и е карактеристичен за македонскиот роман во првата и втората фаза, додека вториот начин е доминантен во постмодернистичкиот роман.

Развојот на македонскиот постмодернистички роман ќе го проследиме поставувајќи си една временска рамка која се однесува на годините на објавување, па во таа насока ќе зборуваме за македонски постмодернистички роман до 2000. година и за македонски постмодернистички роман по 2000. година.

Со оглед на фактот што нас примарно не интересираат тенденциите на постмодернистичкиот роман во 21. век, во продолжение ќе наведеме само некои од насловите кои под предзнакот посмодернизам го одбележаа 20. век.

Објавени до 2000 година:

“Вкусот на праските” В.Урошевиќ - 1965.

“Миракули на громората” - Славко Јаневски - 1984.

“Инакво лице” Васе Манчев - 1988.

“Потковица на смртта и надежта” - Миле Неделковски - 1989.

“Црниот пердув” Блаже Миневски - 1990.

⁵¹ Андоновски, Венко: “Постмодерни праски”, во: Стожер, Скопје, јули-август, бр. 23-24, 1988, 34.

⁵² Дракулеска Карпушевска, Лидија: “Категоријата ‘хронотоп’ во романот *Вкусот на праскиите* од Влада Урошевиќ, *Мираж* 05, 2003, 2.

“Азбука на непослушните” Венко Андоновски - 1994.
“Благородник” Ермис Лафазановски - 1997.
“Требаше да сликаме пред да замразиме” Блаже Миневски - 1998.
“Јустинијана градот кој го нема” Данило Коцевски - 1999.
“Мазарена” Слободан Мицковиќ - 1999.

Објавени по 2000 година:

“Адамовото ребро” - Оливера Николова - 2000.
“Планетата на неискуството” - Гоце Смилевски - 2000.
“Бунар” - Димитар Башевски - 2001.
“Пророкот од Дискантрија” - Драги Михајловски - 2001.
“Опишувач” - Ермис Лафазановски - 2001.
“Папокот на светот” - Венко Андоновски - 2001.
“Разговор со Спиноза” - Гоце Смилевски - 2002.
“Смртта на дијакот” - Драги Михајловски - 2002.
“Роман за оружјето” - Ермис Лафазановски - 2003.
“Куклите на Росица” - Оливера Николова - 2003.
“Роман за Ное: (страв) - Данило Коцевски - 2003.
“Крале Марко” - Слободан Мицковиќ - 2003.
“Тагата на Мајлс Френклин под Кајмакчелан” - Иван Чаповски - 2004.
“Акварин” - Тања Урошевиќ - 2004.
“Скриена камера” - Лидија Димковска - 2004.
“Алескандар Македонски” - Велков Владан - 2005.
“Пиколомини пред портите на Скопје - Данило Коцевски - 2005.
“Снегот во Казабланка” - Кица Колбе - 2005.
“Заклученото тело на Лу” - Оливера Корвезирска - 2005.
“Вештица” - Венко Андоновски - 2006.
“Патот од себеси: можеби роман” - Коле Чашуле - 2006.
“Храпешко” - Ермис Лафазановски - 2006.
“Сестрата на Сигмунд Фројд” - Гоце Смилевски - 2007.
“Нишан” - Блаже Миневски - 2007.
“Мемоарите на Алберт Ајнштајн” - Кире Илиевски - 2007.

“Сиркачот” - Александар Прокопиев - 2007.

“Целатот” - Иван Чаповски - 2008.

“Предвид” - Тања Урошевиќ - 2008.

21. век како временска рамка што си ја поставивме во овој труд е период на интензивен развој на постмодернистичкиот роман. Тој се развива низ различни теми како резултат на различните влијанија на кои бил изложен. Како резултат на тоа можат да се препознаат неколку тенденции во рамките на постмодернистичкиот роман. Ние во продолжение ќе наведеме три.

Како една од препознатливите тенденции во рамките на македонскиот постмодернистички роман е евидентното присуство на *фолклорниот образец* кој се манифестира со една типично чинговска говорна карактеризација на ликовите која потекнува и е блиска со усниот говор. Присуството на Пасквелија, како карактеристичен хронотоп во творештвото на Чинго стимулира создавање на идентични пројави во македонската проза. Мешањето на официјалното со неофицијалното, културното и супкултурното, резултира со создавање на карневализирана структура и подвоеност на текстот па по примерот на прозата на Чинго се присутни опозитите возвишено-ниско, власт-народ, смешно-жално и др. Такви структури можат да се препознаат во творештвото на Васе Манчев, Драги Михајловски, Крсте Чачански, Блаже Миневски, Ермис Лафазановски.

Борхесовата поетика е втората тенденција. Клучна фигура во промовирањето на постмодернизмот во светски рамки има Хорхе Луис Борхес. Неговата заслуга за подемот на постмодернизмот е повеќестрана. Во прв ред тој се јавува како афирматор на т.н. кратка проза која се наметнува како клучна форма во постмодернистичката поетика и широко афирмираната идеја за литературата, како литература во постојано самонапојување во рамките на која сите автори се само еден автор, а сите книги сочинуваат една голема, единствена, бескрајна книга. Неодминлива е улогата на Влада Урошевиќ за промоцијата на Борхес во Македонија. Со тоа што ќе препее 10 песни од Борхес и тоа можеби најзначајните, ќе ја внесе Борхесовата поетика која кај одредени автори ќе се покаже клучна. Особини на таа поетика кои Урошевиќ ќе ги посочи во придружниот текст на препените под наслов “Лавиринтите на Борхес” се: опседнатост од времето, удвоениот идентитет, метафората на библиотеката, цитатниот и мистификаторски карактер на песните и омилените симболи

(книгата, библиотеката, лавиринтот). Во македонската постмодернистичка литература рецепцијата на Борхес е препозната кај Славко Јаневски и неговата трилогија “Миракули на громората” (1984). Оваа трилогија ги следи импулсите на Борхесовата поетика “идентична мистификација, интенционално препишување на авторството на други и трети лица, ремитологизација како длабинска синтаксичка структура, фантастиката, онтолошката доминанга содржана во расточувањето / удвоеноста на идентитетот, цикличноста како општ историографски принцип, пастиширањето на одделни реторички модалитети, конечно самата политекстуална, полиреторичка и интертекстуална природа на раскажувачкото писмо кое магично осцилира меѓу факцијата и фикцијата”⁵³.

Вакви постапки се присутни во романите на Венко Андоновски “Папокот на светот” и “Вештица”. Тоа се романи со полифона структура во кои се присутни повеќе приказни кои се читаат една по друга, една низ друга, една во друга. Тоа се ехо-приказни кои се незавршени и сугерираат дека целата литература е една голема приказна во чии рамки приказните се преместуваат и поместуваат. Нивното авторство е проблематизирано. Во “Папокот на светот” има еден посебен дел “Предговор на приредувачот” во кој се мистифицира авторството и тоа се препишува на “братот”. Во “Вештица” се создава амбиент дека авторот на текстот е самиот читател на кој му се понудени сите опции да допишува, да го предвидува текот на настаните, да полемизира со “приредувачот”, да се движи слободно меѓу факцијата и фикцијата. Минатото и иднината во овие романи се релативни категории. Тие се испреплетуваат и се создава впечатокот дека иднината ни се има веќе случено, а минатото ни се повторува. Паралелно со историската слика на 17. век за инквизицијата присутни се и фрагменти од нашата сегашност. Кладите на кои горат вештерките се преплетуваат со и – мејловите. И токму во нив се преплетуваат времињата и настаните преку тој т.н. ефект на огледалото. Биографиите на ликовите од 17. век се испреплетуваат и стопуваат со автобиографски белешки на авторот и на тој начин фикцијата станува стварност, а стварноста фикција. И двата романа се романи на потрага: потрага по смислата на живеењето (папокот на светот), по љубовта, потрага по креаторот на светот.

⁵³ Шелева, Елизабета: “Компаративна поетика”, *op. cit.*, 96.

Она што се наметна како нешто ново и фреквентно во прозата во 21. век е тенденцијата на писателите да ги преработуваат животните врвици на познатите што резултира со создавање на еден жанр кој е спој на биографијата и романот - биографска фикција. Внимателните согледувања на насловите кои се објавија во споменатиот временски период покажува дека таа тема била особено интересна. Спиноза, Лу, Фројд, Ајнштајн, Мајлс Френклин, Александар Македонски, Крале Марко, Одисеј, Ное се само некои од личностите чии биографии се покажале интересни.

Особините на постмодернистичкиот роман овој труд ќе ги покаже врз шест наслови. Три од нив “Сестрата на Сигмунд Фројд” - Гоце Смилевски, “Заклученото тело на Лу” - Оливера Ќорвезириска и “Мемоарите на Алберт Ајнштајн - Кире Илиевски се биографски фикции во кои како пред-текст се јавува биографијата и како такви се примери за постоење на биографизмот како тенденција во постмодернистичкиот роман, па овој труд ќе ги третира интертекстуалните и хипертекстуалните релации присутни во нив. Мета-текстуалноста како едно од трите базични својства на постмодернизмот и нејзиното присуство во романот ќе се провери врз три наслови: “Опишувач” - Ермис Лафазановски, “Сиркачот” - Александар Прокопиев и “Скриена камера” - Лидија Димковска.

ТЕОРИЈА

2.1 Теорија на интертекстуалноста

Теоријата на интертекстуалноста е теорија за релациите помеѓу текстовите. Литературно-теориската мисла во втората половина на 20. век покажа дека текстот не е литературен конструкт зададен и затворен, туку дека тој е отворен, реферира и комуницира со други текстови. Текстот е една комплексна категорија бидејќи во себе “носи” безгранично голем број предходни текстови. Ниту еден текст не е нов. Тој секогаш се темели на некое претходно искуство, на некаква традиција којашто во одреден културен контекст е препознатлива. На тој начин секој текст е реакција на предходно напишани текстови коишто, пак, се реакција на други текстови и така во бесконечност. Тоа негово својство е вградено во етимолошката матрица на поимот *т̄екст̄*: таке, плете, плетка (лат. *tekstus* = исткаен, сврзан). Тој создава свет, но истовремено пресоздава веќе од порано создадени светови кои се дел од културното наследство. Текстот е дијалогски поставен кон литературата, историјата, културата, науката, уметноста, медиумите. Метафората со која Барт ќе го дефинира текстот е дека истиот е “одаја на одеци”. Многу теоретичари ќе се обидат да го дефинираат, поточно, речефинираат поимот текст. Речефиницијата се покажа како нужна со оглед на новооткриените својства на текстот. Иницијалните придобивки на таа речефиниција е дека секој текст всушност е *интерт̄екст̄*.

Во тој дух е и забелешката на Рифатер кога тој вели дека “интертекстот е еден текст или повеќе текстови што читателот треба последователно да ги познава за да го разбере литературното дело преку зборовите, но во неговото глобално значење”.⁵⁴ Референцијалноста се наметнува како клучна за определување на значењето. На тој начин текстот станува реакција, одговор или уште попрецизно од-говор, нешто што поаѓа од говор и се враќа како говор. Рифатер препознава две форми на одговор од читателот кои, според него, се неразделни: *п̄рва̄та* се содржи во чувството на читателот дека текстот од него бара да ја

⁵⁴ Рифатер, Мајкл: “Задолжителен читателски одговор: интертекстуален правец”, во: Теорија на интертекстуалноста, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Култура*, 2003, 77.

мобилизира досетливоста, а *вѝорайѝа* во читателовото чувство за ограничена слобода наспроти неговите барања за потполна слобода. Или, со други зборови, кога текстот го активира интертекстот, остава малку слобода за читателите и го контролира одблизу нивниот одговор. Тоа е затоа што читателот кога чита во исто време се обидува и да толкува. При тоа толкување тој секогаш го бара интертекстот за да ги потполни евентуалните текстуални празнини и да обезбеди логика на раскажувањето.

Постструктуралистичките концепции на интертекстуалноста поаѓаат од читателот, а не од авторот. Според нив читателот е просторот каде се впишани сите цитати, но и просторот каде се случува интертекстуалната трансакција. Хоризонталната димензија на текстот е односот автор - реципиент. Продукцијата и рецепцијата на текстовите настанува преку заеднички кодови на авторот и читателот. Фистер со право забележува дека во постструктуралистичката теорија разликата меѓу авторот, текстот и читателот е свесно деконструирана и дека сите тие се обединети во т.н универзален интертекст.

Текстот има и вертикална димензија. Во однос на неа Фистер ќе го воведо поимот пред-текст како вкупност, не само на сите текстови, туку и на “кодовите и смисловните системи кои се наоѓаат во основа на тие текстови”⁵⁵ и ќе посочи два критериума на ограничување на релацијата меѓу текстот и пред-текстот. Првиот се однесува на потенцирање на структуралните хомологии меѓу текстот и пред-текстот, а вториот на семантичката релација на текстот и пред-текстот.

Секој текст, според Лотман,⁵⁶ е двојно функционален во системот на културата: од една страна е преносител на основните значења, а од друга истиот генерира нови значења. Првата функција подразбира постоење на еден *ѝексѝ-код* како идеален текст, а втората раслојување на еден текст на разновидни субтекстови. На тој начин се доаѓа до различните и спротивставени аспекти на еден текст: “проповски” и “бахтиновски”.

Теоријата на интертекстуалноста е процес што трае. Научниците постојано ги дефинираат и редефинираат сите поими кои се однесуваат на интертекстуалноста. Она во што тие се согласуваат без исклучок е дека, иако поимот “интертекстуалноста” е скован некаде околу шеесетите и главно ѝ се

⁵⁵ Фистер, Манфред: “Поимот интертекстуалност”, во: Теорија на интертекстуалноста, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Култура*, 2003, 120.

⁵⁶ Лотман, Јуриј М.: “Текст во текст”, во: “Теорија на интертекстуалноста”, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Култура*, 2003.

припишува на Крестева, интертекстуалноста, како својство на литературата, е стара колку што е старо човештвото. Она што е ново тоа е свеста за нејзиното постоење. За сите интертекстуални теории е заедничко тоа што тие настојуваат да ја концептуализираат литературата.

Речиси и да не може да се започне да се говори за интертекстуалноста без да се спомне Бахтин. Неговите истражувања на книжевната реч на Достоевски станаа револуционерно откритие за одликите на романот. Достоевски беше негова инспирација и, благодареејќи на тоа, книжевната наука ја научи разликата меѓу монолошки и полифоничен роман. Благодареејќи на тоа, таа наука денеска познава неколку типови на прозна реч. И конечно, благодареејќи на тоа, ние денеска зборуваме за интертекстуалност. Неодминливо е, прашањето за интертекстуалноста на почетокот да го третираме во духот на рецепцијата на Бахтин која, се чини, е релевантна и за нас.

Теоријата на Бахтин израсна низ неговата долгогодишна и упорна конфронтација со руските формалисти. Тој е еден меѓу првите теоретичари кој го отфрли структуралистичкото цепкање на текстовите и покажа дека текстот не е целина сама за себе, туку се образува во однос на некоја друга структура. Воведувајќи го *сѝаѝусоѝ на речѝа* како елементарна единица на структурата, ќе заклучи дека таа не е некоја фиксирана смисла, туку вкрстување на повеќе текстуални површини, дијалог на повеќе писма: на писателот, на ликот, на примателот и на литературниот контекст од кој произлегува или на кој реферира. На тој начин текстот се ситуира во историјата и општеството како текст којшто писателот го чита и во којшто тој самиот се вметнува пишувајќи го. Текстот станува дијалог со друг текст и неговото постоење е условено само од допирот со некој друг текст или контекст. Поставувајќи го текстот во дијалопска релација со други текстови тој го претпоставува двојното движење на текстот – назад кон минатиот контекст и напред како антиципација на идниот контекст. Така се доближуваме до концепцијата на Бахтин за дијалогот и дијалогизмот. Дијалогот подразбира коегзистенција на две или најмалку две автентични субјективни позиции во кои се чита Другиот. Дури и монолот е облик на дијалог бидејќи субјектот, зборувајќи условно сам со себеси, всушност спори со некој имагинарен внатрешен соговорник, со сопствениот двојник, ривал, повторува иронизирајќи нечиј туѓ говор. На таков начин, монолошкото обраќање прераснува во дијалог со некоја закостена конвенција, начин на

однесување или размислување. Таква е судбината и на книжевниот текст кој спори со други текстови, се потпира врз нив или врз цели литературни контексти. Читајќи еден текст ние секогаш сме во ситуација на читање на еден корпус од литературни текстови бидејќи текстот истовремено е читање и пишување. Читањето и пишувањето се дијалогски процес. Дијалогот и дијалогизмот не можат да бидат проучувани од лингвистиката бидејќи строго лингвистичкиот пристап исклучува секакви дијалогски односи меѓу текстовите. Таа на нив им приоѓа од чисто јазичен аспект и затоа Бахтин ја промовира *меѓалингвистичката* како наука која ќе ги проучува дијалогските односи. Таа треба да го проучува “јазикот како конкретна и целовита појава”⁵⁷ и со разликата меѓу монолошкиот и полифоничниот дискурс.

Теоријата на Бахтин и динамизацијата на жанровите која тој ја поттикна, условија и една нова типологија на дискурсот. Па, така, врз основа на класификацијата на речта која тој ја предложи,⁵⁸ можно е да се направи разлика

⁵⁷ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, *Zepter book world*, 2000, 172.

⁵⁸ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, op. cit., 172.

директна реч - таа “именува, соопштува, изразува, прикажува”. Тоа е речта на авторот, денотативната реч, која “се познава само себеси и својот предмет кому сака да му биде максимално адекватна”;

објектна реч - таа е непосредниот говор на јунаците, таа е нивниот директен говор. Тука во рамките на еден таков авторски контекст има два говорни центри и две говорни единства: единство и на авторовиот и на исказот на јунакот. Меѓутоа, второто единство не е самостојно, туку “потчинето на првото и вклучено во него како еден од неговите моменти”⁵⁸. Како да се насетува некаков туѓ говор, но тој не продира во објектната реч, туку го подредува на своите барања. Затоа Бахтин заклучува дека и двата типа се едногласни.

Но, ако туѓиот говор е присутен со цел да се произведе нова смисла и ако тој, при тоа, си ја задржи својата самостојност, има трет тип на реч во рамките на која има два гласа и затоа Бахтин ја именува како двогласна. Во рамките на овој тип тој претпоставува две подгрупи: пасивна двогласна реч која може да биде еднонасочна и повеќенасочна. Во еднонасочната двогласна реч тој ги сместува стилизациите, говорот на раскажувачот, речта на јунакот кој делумно е носител на авторовите замисли. Во повеќенасочната пасивна двогласна реч спаѓаат пародијата, пародичното раскажување, секое пренесување на туѓи зборови со променет акцент. Втората подгрупа на двогласната реч е од активен тип. Таа влијае врз говорот на авторот и истиот претрпува промени. Во оваа подгрупа се: скриената внатрешна полемика, полемички обоена автобиографија и исповест, секоја реч која зема во обзир друга реч, скриениот дијалог и др.

меѓу два типа на дискурс: *монолошки*, во кој улогата на субјект ја има некоја надредена структура (Бог) и е претставен во облик на епско раскажување, научен и историски дискурс; и *дијалошки*, тоа е дискурсот на карневалот, Сократовиот дијалог, манипејата и полифоничниот роман. Романот претставува пример за дијаложка релација, негова природна средина. Тоа е дискурс во кој текстот чита некој друг текст, се чита самиот и се ситуира во некој културен или општествен контекст. Тоа е дискурс кој станува стратешки интерес на Бахтин, а чиј корен Бахтин го гледа во античките “сериозно-смешни жанрови”: “Сократовскиот дијалог” и “манипејската сатира”.

Односите кои можат да бидат воспоставени меѓу текстовите се различни. Тоа го потврдува внимателниот следење и читање на теоријата на интертекстуалноста. Теоретичарите ги дефинираат, речефинираат и ја утврдуваат природата на тие односи. А сепак, сите тие се подведуваат под поимот интертекстуалност. Таа, како што рековме погоре, е својство на литературата познато уште од дамнешни времиња. Речиси и да нема текст во литературата во кој не се присутни траги од други текстови. Разликата меѓу нив може единствено да биде направена ако се утврди природата на врските меѓу текстовите:

1. врските меѓу текстовите се резултат на свесната или несвесната намера на авторот;
2. врската меѓу текстовите е обележана, маркирана или необележана;
3. степенот на интензитетот на интертекстуалноста може да биде различен;

Примарен интерес на овој труд е романот на македонската книжевна рецепција. Неговата временска рамка се однесува на првата деценија на 21. век. Интертекстуалноста е само една од трите особини на постмодернистичкото писмо и таа ќе се опише врз еден одбран корпус на текстови. Аспектите од кои ќе биде третирана интертекстуалноста се потпираат на гореспоменатите разлики во однос на врските кои можат да бидат воспоставени меѓу текстовите: интенционалноста, обележаноста и врз основа на тоа степенот на интертекстуалното поврзување. Тоа ќе биде измерено врз основа на определени критериуми за кои ќе говориме подоцна.

Прашањето за интенционалноста на интертекстуалните преземања е прашање кое теоријата на интертекстуалноста го следи со особен интерес. Него

го третира Манфред Фистер и според него треба да се прави разлика меѓу свесна и несвесна интертекстуалност. Третирајќи го прашањето во духот на постструктуралистичките теории го цитира Шарл Гривел според кој има разлика меѓу интенционалните и неинтенционалните класи на преземања. Во првите ги вбројува цитатот, пародијата, користењето извори и различните влијанија, а кон вторите клишето и стереотипите. Спротивставувајќи се на структуралистичките и херменевтичките пристапи кои предност даваат на првите форми, смета дека “вториот тип е текстуално теориски одлучувачкиот”.⁵⁹ При тоа треба да се одвојат случајните и често несвесни реминисценции на авторот, кои и кога би биле откриени не даваат никакво дополнително значење, од алузијата кон која се стреми авторот и која мора да биде препознаена од читателот за да се исцрпи смисловниот потенцијал на текстот. Само во случај на присуство на алузија како свесна, вградена интертекстуалност, текстот станува дел од вертикалните структури на културата. Трагањето по вертикалната оска надолу е повеќе трагање по значењето, отколку по генетиката на текстот. Свесната интертекстуалност е контролирана интертекстуалност. Кај неа нема ризик од слободни асоцијативни значења од случаен тип.

За да постои свесна интертекстуалност не е доволна само свест од страна на авторот. Услов за воспоставување на комуникациски процес е таа свест да биде присутна и кај читателот. Авторот и читателот се двата партнера во комуникацискиот процес. Улогата на читателот е двојна: од една страна тој треба да ја ‘прочита’ намерата на авторот за воспоставување на врска меѓу сопствениот и некој предходен текст, а од друга самиот да го открие новото значење кое настанало како резултат на поврзувања меѓу двата текста. Значи, се работи за свесен и интерактивен комуникациски однос на релација автор-текст-читател.

Врските меѓу текстовите можат да бидат обележани, но тоа не единствениот услов за нивна рецепција. Тоа зависи од интересот на авторот текстот да го означи со соодветни сигнали кои би укажувале на интертекстуална врска меѓу текстовите. Тие сигнали можат и да изостанат доколку авторот проблематизира текстови општо познати на пошироката читателска публика, односно третира канонизирани дела од литературата за кои е речиси сигурен дека читателот лесно и без голем напор ќе ги вклопи во новиот контекст. Од

⁵⁹ Фистер, Манфред: “Поимот интертекстуалност”, *op. cit.*, 131.

кажаното се наметнува заклучокот дека врските меѓу текстовите можат да бидат обележани и необележани преку присуство или отсуство на соодветни знаци т.е. сигнали. И како резултат на тоа интертекстуалноста може да биде обележана и необележана.

Обележаната интертекстуалност е предмет на интерес на теоретичарот Улрих Бројх,⁶⁰ кој ќе ги разгледа и утврди сите нејзини облици. Имајќи ја во предвид целокупната структура на текстот, обележувањата ги следи на три нивоа: а) обележувања во споредните текстови; б) обележувања во надворешниот комуникативен систем; в) обележувања во внатрешниот комуникативен систем. Тоа обележување може да биде посилено и послабо, а како критериуми за утврдување на јачината ги предлага бројот на обележјата, но и нивната експлицитност. Таа експлицитност зависи од “прагот на сигнали” кој е различен кај секој читател и кој зависи од неговата упатеност во книжевноста како поле од текстови, како и од временската дистанца кон текстот.

Облици на обележување во споредните текстови се фуснота, наслов (понекогаш тој е најсилниот интертекстуален сигнал бидејќи тој го активира хоризонтот на очекување на читателот и може да упати на некој конкретен текст, група текстови, жанр), поднаслов, мото, предговор, поговор.

Обележувањата во внатрешниот комуникативен систем се јавуваат во неколку облици. Првиот облик е кога ликовите во некој книжевен текст читаат други текстови и заземаат свој личен став во однос на нив (“Дон Кихот” на Сервантес). Друг облик е кога авторот го воведува текстот во својот сопствен заемајќи афирмативен или негаторски став кон него (женскиот Робинзон во романот “Сузана и Пацификот” од Жироду), а како најекстреман облик на обележување на внатрешниот комуникативен систем е наведен случајот кога авторот на еден текст “дозволува” ликови од други книжевни текстови да се појават во неговиот текст.

Како послаби, помалку очигледни и незадолжителни се облиците на обележувања на надворешниот комуникациски систем од кои би ги издвоиле: обележувања преку изборот на лични имиња, употреба на наводници, употреба на поинаков курзив кој може да биде сигнал дури и за стилски контраст, како и

⁶⁰ Бројх, Улрих: “Облици за обележување на интертекстуалноста”, во: “Теорија на интертекстуалноста”, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, Култура, 2003, 141-163.

обележувања преку контекстот. Заклучокот на Бројх е дека интертекстуалната релација меѓу текстовите авторите ја обезбедуваат со сите овие наведени облици, но на различни нивоа и со различни постапки - цитат, колаж, пародија, и др. Тоа обележување уште е и динамично бидејќи врската меѓу текстовите може да се движи од помала кон поголема јасност и обратно.

Интертекстуалноста може да биде интензивна и помалку интензивна. Степенот на интензивноста зависи од густината на интертекстуалните сигнали, нивната екслицитност како и степенот на интегрираноста на стариот текст во новиот. Таа може да биде проверена низ неколку критериуми кои Фистер⁶¹ ги наведува како заклучок од својата анализа на интертекстуалните односи. Тие критериуми се: референцијалност, комуникативност, авторефлексивност, структуралност, селективност и дијалогичност.

Новиот текст е упатен на низата од предходни текстови. Тие текстови можат да бидат употребени или пак посочени. Во зависност од природата на односот на стариот текст и новиот, односно во зависност од тоа дали стариот текст е употребен или посочен, интертекстуалноста може да биде поинтензивна и помалку интензивна. Поинтензивна интертекстуалност има кога се посочува на цитатот и на неговиот претходен контекст, а помала кога тој е употребен и вметнат во новиот контекст без посебни шавови. Во случајов референцијалноста се наметнува како критериум за да се измери интензитетот на интертекстуалноста.

Вториот критериум за степенување на интертекстуалноста е критериумот комуникативност. Ако претходниот критериум се интересираше за природата на врската текст-контекст, овој критериум следи ја следи оската автор-текст-читател. Интертекстуалните односи се степенуваат според свесноста за интертекстуален однос кај авторот и кај читателот и јасноста на обележувањата во самиот текст. Максимален интензитет на интертекстуалност има во текстовите во кои авторот е свесен за интертекстуалниот однос и го посочува низ намерно обележаните делови во текстот.

Авторефлексивноста е третиот критериум и тој не ја мери интертекстуалноста по хоризонтала и вертикала како критериумите кои веќе ги проследивме, туку ја проблематизира врската на текстот со самиот себе. Овој

⁶¹ Фистер, Манфред; "Поимот интертекстуалност", *op. cit.*, 133-140.

критериум во моментот нема да го разгледуваме бидејќи тој повеќе се однесува на особината метатекстуалност која ќе ја третираме подоцна.

Критериумот структурност во предвид ја има содржинската поврзаност меѓу двата текста. Според него, попатното цитирање на еден текст создава низок степен на интертекстуалност. Интензитетот е најсилен кога делови од претходниот текст или целиот претходен текст стане структурна фолија на новиот текст.

Степенот на интертекстуалноста зависи од јасноста на интертекстуалните показатели. Во прв ред ова се однесува на изборот на пред текст и степеност на неговата вклученост во новиот. Еден цитат од предходен текст може да биде во поинтензивен, отколку некаква паушална алузија на цел еден пред текст. Или поконкретно, показот на еден индивидуален пред текст е интертекстуално поинтензивен, отколку на пример, показот кон нормите на одреден жанр. Интензитетот на интертекстуалноста овде се мери според критериумот селективност во изборот на интертекстуалните показатели.

Двата текста се во семантичка и идеолошка поврзаност. Од силината на врска зависи степенот на интертекстуалноста. Ако новиот текст е дијалог со стариот преку негово иронизирање, проблематизирање, реинтерпретирање од нови позиции, тогаш има пример за максимална интертекстуалност. Обратно, ако новиот е само нов и верен превод на стариот текст во нов контекст, интертекстуалноста опаѓа.

Максимален интензитет на интертекстуалност, според овие критериуми, покажуваат делата во кои новиот текст упатува на предходниот, во кои е присутна свест кај авторот за интертекстуален однос и истиот го обележува со низа на интертекстуални показатели, размислувајќи за нив и проблематизирајќи ги. Сликата за интензивен интертекстуален однос ја надополнува со интегрираноста на пред-текстовите во текстот давајќи предност на делата во кои еден пред-текст или некој негов дел по принципот на синегдохата станува структурна фолија на еден цел текст. Интензивноста е нагласена и кога новиот текст не е едноставно пренесување од еден знаковен систем во друг, туку кога тој е иронизирање, негација, разлика меѓу стариот контекст и новата контекстуализација.

Интертекстуалноста освен што може да биде степенувана, таа може да биде и измерена. Тоа се постигнува со примена на тие т.н квантитативни

критериуми. Таквите критериуми се однесуваат на густината и интензивноста на интертекстуалните односи и бројот и распространетоста на пред-тексовите кои се во игра.

Интертекстуалните односи се жанровски неограничени. Се јавуваат подеднакво во прозата и во поезијата и во драмата. Литературата познава такви врски меѓу прозата и поезијата, меѓу проза и проза, меѓу поезија и драма итн. Тоа значи дека тие односи не само што се неограничени, туку се и испреплетени. Корпусот на текстови со кои располага литературата содржат текстови кои се настанати како резултат на интертекстуалните врски меѓу книжевноста и некои полукнижевни жанрови каква што е на пример биографијата.

Биографијата многу често во литературата се јавува како интертекст. Биографизмот како појава во литературата не е нова. Доволно е да се потсетиме на средновековните хагиографии и житија и да заклучиме дека тоа бил исклучително популарен жанр кој и во услови на едни сосема поинакви книжевни практики продолжува да се негува. Како резултат на тоа современиот книжевен корпус располага со книжевни дела кои се обид да се реконструира животот, или само дел од него, на некоја позната личност и на тој начин настанува еден спој меѓу фикцијата и стварноста кој резултира со жанр кој е познат под името биографска фикција. Тоа значи дека креаторите на еден ваков жанр имаат двоен интерес: од една страна тоа е реалистичкото проследување на животот на познатата личност, а од друга страна негово претворање во фикција прилагодена на сензибилитетот на авторот и евентуалниот читател. Крајниот резултат е модифицирање на фактите во естетски креации и создавање на фикција. Соња Стојменска - Елзесер воведува поим *биографикции* за таа како што вели таа “книжевна мода” во романескната продукција.⁶² Нивната појава и фреквентност во македонска современа проза таа го поврзува со влијанието на филмот врз литературата, поточно филмскиот жанр бајопик не само во холивудски, туку и во интернационални размери.

Врз основа на предложената теорија на интертекстуалноста би можеле да ги посочиме следните карактеристики на интертекстуалниот дискурс:

⁶² Соња Стојменска Елзесер: “Македонските биографикции во релација со холивудскиот “biopic”, Скопје, Мираж бр. 19, 2008.

1. интертекстуалноста е дијалог меѓу најмалку два текста – текст и контекст ;
2. интертекстуалноста е свесен интерактивен комуникациски однос на релација: автор-читател-текст;
3. интертекстуалноста може да биде обележана и необележана и се открива благодарјќи на заедничкиот културен код на читателот и авторот;
4. степенот на интертекстуалноста може да биде помалку или повеќе интензивен во зависност од степенот на присуството на интертекстуални показатели и степенот на интегрираноста на текстот со контекстот;
5. врските меѓу текстовите можат да бидат имплицитни и експлицитни. Имплицитни се алузија, реминисценција, стилизација, пастиш и травестија, а експлицитни се цитатот, пародијата и секој друг вид на интелектуална кражба.
6. интертекстуалноста е жанровски неограничена и може да се јави меѓу различни уметнички и неуметнички текстови;

2.2. Теорија на хипертекстуалноста

Ако се обидеме да го пребараме интернет просторот внесувајќи го основниот поим хипертекст, ќе најдеме на едно море од информации поврзани со компјутерската технологија. И веднаш заклучуваме дека поимот хипертекст, кој е единица на хипертекстуалноста како една од карактеристиките на постмодернистичкото писмо, во литературата продрел од нелинеарните медиуми какви што се сметачите и компјутерите. Сите текстови кои се достапни преку нив се форма на хипертекст, а такви се: електронските весници, списанија, па дури и книги. Компјутерската технологија во современи услови нуди неограничени можности. Весниците можат да бидат правени во една држава, а печатени во друга, потоа стотици книги да бидат сместени на само еден компакт диск итн. Секојдневно сме во допир со многу интернет списанија кои немаат своја печатена варијанта. Таа технологија овозможува да се обликува текстот според сопствена желба и според некои барања, да се формира, на истиот да му се менува фонтоот, големината на буквите, нивната закосеност итн. Таквиот текст освојува еден нов простор, тоа е просторот на компјутерската меморија. Димензијата на тој простор не е само во рамките на тродимензионалното, како во книгите, туку таа е полидимензионална.

Тоа е едниот приод на третирање на хипертекстуалниот дискурс. Вториот е хипертекстуалната фикција или хиперфикција. Таа е во директна зависност од хипертекстуалната технологија, од структурата на блокови текстови, (кажано со речникот на Барт), фотографии, звуци, анимации поврзани меѓусебно со електронски линкови коишто интерактивно меѓусебно се поврзани. На кратко, станува збор за т.н интерактивна хиперфикција.

Разликата меѓу текстот и хипертекстот е очигледна. Првиот е линеарен медиум и како таков е стабилен, статичен. Тој е физички излолиран од другите текстови и претставува одделен, засебен и затворен свет. За разлика од него, хипертекстот е нестабилен и во секое време може да претрпи измени од својот автор. Првиот е линеарен, а вториот електронски. Постои ли опасност едниот да го истисне другиот? Или, кажано во духот на Платоновитеот фараон, едниот да го убие другиот? Се разбира не. Иако нашата цивилизација со најновите

технолошки достигнувања е нагласено сликовно ориентирана, сепак таа во основа е цивилизација на писмото. “Ако ТВ екранот се смета за идеален прозорец низ којшто секој може да го гледа сиот свет во форма на слики, компјутерскиот екран е *идеална книѓа* во којашто секој може да прочита за светот во форма на слики и страници” не уверува Еко.⁶³

Нашето истражување би почнало од етимолошкото значење на поимот хипертекст. Префиксот во овој сложен збор означува нешто над, нешто повеќе од нормалното. Повеќе научници се обиделе да дадат дефиниција за тоа што преставува всушност хипертекстот. Сите на крај се согласуваат дека тоа се компјутерски информации чувани и посебно организирани така што блиски теми се поврзани меѓу себе и лесно достапни.

Поимот хипертекст за првпат е воведен од Тед Нелсон околу шеесетите години на 20. век и се однесува на електронските форми на текстот кои се продукт на радикално новите технологии и во врска со нив новите начини на пишување и публикување. А Роберт Крувер познат американски професор и писател во весникот *The New York Times* од 12 Јуни 1992 го објавува текстот *The end of the books*, кој слободно може да се нарече програмски, во кој зборува за една нова појава настаната во Америка во рамките на постмодерната и е со тенденција на проширување во Европа и Јапонија. Тука се забележуваат два аспекта на третирањето на поимот хипертекст: првиот е технолошки и се однесува на достигнувањата на компјутерската технологија во 20. век, а другиот е литературен и се однесува на еден радикален и револуционерен пресврт кој се случил во литературата во втората половина на 20. век.

Важна карактеристика на хипертекстот е можноста да се преместуваат делови од текстот кон други делови образувајќи нови контекстуални хоризонти. Внатре во рамките на еден текст возможно е прилепувањето на други врски (линкови) коишто упатуваат не само кон внатрешните точки на текстот, туку и кон други текстови или пак нивни делови. Читањето на еден таков текст е индивидуален чин бидејќи само од читателот зависи кои врски (линкови) ќе ги одбере и каков тек ќе има неговото читање и конечно од тоа зависи содржината, смислата и големината на текстот. Тоа е текст без почеток, средина и крај. Читателот никогаш не може да ја дознае неговата големина и форма. Тој е во

⁶³ Еко, Умберто: *Од Интернет до Гутенберг*, Скопје, Блесок бр.16, август-септември, 2000.

постојано движење и како жива материја постојано се видоизменува, обликува и дообликува и постои само во моментот на читањето. Хипертекстот ги стави под знак прашање сите дефиниции за текстот според кои “текстот е пространство” или “нема ништо вон текстот” и им посака добредојде на сите во една виртуелна реалност каде што текстот е насекаде и никаде. Литературата стана реверзибилна уметност. На неа може да ѝ се пријде од различни страни и низ неа може да движи во различни насоки. Павиќ по повод својот “Хазарски речник” ќе запише дека компјутерските стручњаци пресметале дека има околу два и половина милиони начини на читање на тој роман.⁶⁴

Бугарскиот теоретичар Георги Стајков во својот есеј “Од текст кон хипертекст”⁶⁵ во обидот за една условна типологија на хипертекстот доаѓа до заклучок дека има три вида на хипертекст: текст на оска, дрвовиден и мрежен.

Типичен пример за “текст на оска” хипертекст е текстот кој го читате во моментот. Има една оска – основниот текст и врските со кои тој упатува на други текстови. Тоа се фусотите кои укажуваат на цитати од други текстови кои во моментот не се присутни. Секој таков цитат упатува на друг и така во недоглед.

Дрвовидниот хипертекст многу научници, според Стајков, не го сметаат за класичен хипертекст поради неговото својство на секое преминување да му нуди на читателот најмалку две можности. Ваквиот хипертекст по својата линеарност потсетува на традиционалниот текст. Вистински хипертекст според него е мрежниот. Тој ги нема ограничувањата на дрвовидниот и кај него нема линеарност и врските можат да го одведат читателот каде што тој најмалку се надева. Пред него е мрежа која нема ни почеток, ни средина ни крај.

Еден таков специфичен текст бара и специфичен читател. Читателот треба да ја заборава својата удобност и подготвеност да го чита она што авторот му го подготвил и да стане активен чинител во процесот на создавањето на текстот. Значи автор. Автор или читател? Кој е читателот, а кој е авторот? Дали тоа е една личност? Дали авторот знае што потенцијалниот читател ќе чита и дали тој како некаков довчерашен “авторитет” знае каква приказна креира и чита неговиот читател?

Читателот на еден хипертекст е слободен читател. Таа негова слобода се изразува во неговиот избор на врски кои ќе ги следи, но што е уште поважно во

⁶⁴ www.khazars.com.yu.

⁶⁵ www.litclub.com.

неговата слобода да го дополнува и видоизменува текстот кој го чита. Слободата на движење е важна, но уште поважна е слободата да реконструира и во исто време да конструира нов хипертекст. Од пасивен реципиент тој се трансформира во критичар, па дури и ко-автор. Хегемонијата на авторот полека исчезнува. Тој не го определува ниту почетокот ниту крајот на творбата и не секогаш се определува како автор на определен хипертекст. Читателот е просторот во кој се впишува еден текст. Тоа е просторот во кој множественоста од култури дијалогично поставени едни наспроти други се таложи и на тој начин се открива функцијата на текстот – неговата намена. Таа намена, според Барт, повеќе не е лична бидејќи “читателот е човек без историја, без биографија, без психологија и просто е тој Некој којшто ги држи во едно исто поле сите траги од кои е составено напишаното”.⁶⁶ Барт ќе ги оквалификува како смешни нападите меѓу новиот начин на пишување кој лицемерно се претставува себеси како бранител на правата на читателот и класичната критика која тие права не ги признава. Иднината на пишувањето е во митот кој сега треба да биде сфатен обратно: раѓањето на читателот се случува за сметка на смртта на Авторот.

Читателот на хипертекстот истовремено е и произведувач и конзумент на текстот. Кај него процесите на создавање и рецепција не само што се присутни истовремено, туку се содржат еден во друг. Тој нов читател движејќи се низ “lexias” наоѓа смисла и таму каде што авторот не дал. Значи авторитетот на авторот е дискутабилен и според Мајкл Ален тој е малку поголем од инвентарот на полиците на библиотеките. Истиот овој теоретичар во својот есеј “Ова не е хипертекст, ама...”⁶⁷ се согласува со ставовите на Џером Мекган кој ваквите читатели ги нарекува радијални. Според него “радијалниот читател вклучува еден од повеќето контексти на интерпретација на физичкиот текст; тој пронаоѓа низа патишта на читање напред и назад низ текстот за да најде нови начини на читање на текстот и да го тестира отпорот на текстот кон новиот центар. Радијалните читатели се оние кои сметаат дека хипертекстуалните врски се премногу рестриктивни бидејќи го лимитираат степенот на “lexias” и читањето внатре и надвор од даден текст”⁶⁸.

⁶⁶ Барт, Ролан. “Смртта на авторот” во: www.litclub.com.

⁶⁷ www.ctheory.net.

⁶⁸ M.Allen, www.ctheory.net.

Хипертекстот предизвика сериозна и радикална ревизија на хиерархиски востановените категории на печатениот текст: субјект, автор, сиже, фабула. Токму затоа и многумина теоретичари објавија “смрт на авторот”.

Смртта на авторот е и омилена постмодернистичка тема и нејзин творец е Ролан Барт во неговиот исклучително важен текст “Смртта на авторот”. Важноста на оваа тема е во тоа што таа го дефинира местото на субјектот во постмодернистичката проза. За разлика од другите типови дискурси каде ќе го сретнеме поимот лик, постмодернистичкиот дискурс оперира со поимот субјект којшто се покажал како пофункционален: “терминот субјект игра на картата на амбигвитет – субјектот е од една страна парник во опозицијата субјект/објект и е субјект во граматичка смисла, а од друга страна е субјект во правна смисла (субјект во државата), значи е централен и децентрализиран во исто време”⁶⁹. Според Барт пишувањето започнува со смрт на авторот. Тоа е моментот кога се случува прекин, дефект во врската меѓу авторот и неговиот глас. Пишувањето е неутрален простор во кој не постои никаков идентитет. Авторот е модерен херој и како таков е производ на Средновековието, англискиот емпиризам, францускиот рационализам, а посебно на позитивизмот кој е круна на капиталистичката идеологија. Меѓутоа современата литература со сите средства се обидува да ја надмине ситуацијата во којашто авторот и неговата “личност” се доминантни. Барт ќе посочи неколку примери од кои јасно се насетуваат сите промени кои ќе се случат на штета на авторот и на корист на читателот. Препрочитувајќи го Маларме и неговите ставови за авторот и читателот, тој ќе се согласи со неговата теза дека “јазикот е тој којшто зборува, а не Авторот”, а да се пишува значи да се постигне точката во која единствено јазикот дејствува, а не ‘јас’. Тие свои ставови тој и лингвистички ќе ги оправда со фактот дека “јазикот допушта подмет (субјект), а не ‘личност’ и тој субјект е доволен да го исцрпи јазикот”⁷⁰.

Авторството е во сериозна криза. Тука пред сè се мисли на индивидуално авторство. Епштајн со неговиот концепт на ИнтеЛнет покажа дека новата поетика е хиперпоетика, дека таа се карактеризира со една отворена структура и недовршена интерпретација. Една таква поетика е сосема блиска, ако не и идентична со фолклорната уметност која е ”пра-хипертекстуална”. Кругот се

⁶⁹ Котеска, Јасна: “Постмодернистички литературни студии”, *op. cit.*, 252.

⁷⁰ Барт: “Смртта на авторот”, www.litclub.com.

затвора. Барт е “жив” и неговата идеја на исцрпеноста и Борхес дека “нема ништо ново и сè е веќе напишано”.

Авторот, според Барт, е мртов. Академиците му го напишаа некрологот и со задоволство ја објавија неговата смрт. За сметка на него, според Николас Ромб, се роди *auteur*-от. Тоа е автор кој, поради фактот дека е никаде, всушност е секаде. Тој “новиот” автор има пораснато и се има мултиплицирано право-пропорционално со академските порекнувања и осуди за негово присуство: “колку пошироко и посамоуверено авторот беше осудуван како мит, или чин на измама, толку посилено тој се појави”.⁷¹ Напливот на лични веб страници и блогови наместо да го разреши авторскиот концепт, го зацврсна неговиот култ. “Сите ние сме автори денес, сите сме писатели, сите сме режисери”⁷² - ќе воскликне Ромб и на светот ќе ја објави веста за преродбата на авторот. Иронијата да биде посилен истите тие академици беа тајниот погон на преродбата на авторот. Сите тие го прифатија интернетот и блоговите како легитимни страни на создавање на знаење и негова дисеминација, не за да бидат автори на написи кои би завршиле во темните рафтови од некои огромни библиотеки, туку автори кои би ги тестираше нивните идеи во јавната сфера. Таа јавна сфера се промовира како нов јавен простор во рамките на кој се промовира и “раѓа” новиот Ромбов *auteur*.

Хипертекстот, замислен и создаен во светот на компјутерската технологија, како таков не може да функционира во литературата од причина што таа е сукцесивен медиум кој се потпира врз печатениот текст (иако има примери на т.н електронски книги). Кога зборуваме за хипертекст во литературата пред сè мислиме на една постмодернистичка варијанта на хипертекст, т.е на хипертекст како единица на хипертекстуалноста која, пак, знаеме, е особина на посмодернистички текст. Се работи за посебен начин на поврзување на еден текст со друг различен од цитатот или друг вид на интертекстуален или интермедијален однос. Хипертекстот е еден предходен текст кој треба да се поврзе со сегашниот и тоа поврзување настанува како резултат на способноста на читателот да ја создаде врската меѓу нив. На пример, кога во некој текст ќе се спомне некое име, место или настан познат на пошироката публика неговата функција во новиот текст е да го активира целокупното знаење на читателите и

⁷¹ Romb, Nicolas: *The rebirth of the author*, www.ctheory.com.

⁷² Romb, Nicolas: *The rebirth of the author*, op. cit.,3.

истото да го интегрира со новиот текст. Тоа значи дека хипертекстот не е некој константен пред-текст од каде што можат да се позајмат податоци, туку тоа се сите информации поврзани со конкретен поим кои не се присутни на едно место.

Меѓутоа треба да се нагласи дека сите хипертекстови не се потребни на значењето на новиот текст. Тоа значи дека може да направи нивна условна поделба на функционални и нефункционални. Првите би биле хипертекстовите чиешто присуство е потребно на новиот текст. Активирањето на читателската меморија е нужно за доловување на ново значење. Нефункционални би биле оние кои само патем се присутни, како попатеен декор. Тие немаат свое место во новиот текст.

Од сето кажано за крај би можеле да ги наведеме битните одлики на хипертекстуалниот дискурс:

1. нелинеарност;
2. децентрализациска структура;
3. антихиерархиска организација на категориите автор и читател и
4. присуство на хипертекстуални единици кои по својот карактер можат да бидат функционални и нефункционални;

2.3. Теорија на метатекстуалноста

“Мета-фикција е термин со кој се означува прозното творештво кое е самосвесно и систематски го свртува вниманието кон својот статус на артефакт, со цел да постави прашања за врската меѓу прозата и стварноста. Остварувајќи критика на сопствените методи и конструкцијата, таквите творби не само што ги испитуваат темелните структури на наративната проза, туку, исто така, ја истражуваат можната ‘фикционалност’ на светот надвор од литературниот прозен текст” - ќе запише Патриша Во во својот есеј “Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужасни нешта”⁷³ и на тој начин ќе ја дефинира метатекстуалноста. Ваквата саморефлексивност е од особен интерес на романсиерите од последните дваесет години кои со право се нарекуваат мета-прозни бидејќи сите тие се обидуваат, и во главно успеваат во тоа, да ја истражуваат теоријата на прозата низ практиката на пишување проза. И покрај тоа што интересот на авторите за мета-проза е особено нагласен во последните дваесет години, практиката е стара колку што е стар и романот. Тоа е и тезата на која инсистира Во, а тоа е дека мета-прозата е “природена на сите романи”⁷⁴, а нејзиното проучување е проучување на нешто што му дава идентитет на романот. И не само таа, туку и останатите засведочени од науката толкувачи на мета-прозата Линда Хачион и Марк Курие трагаат по метафикционалноста и неа ја наоѓаат наназад кај Сервантес во неговиот “Дон Кихот”, кај Шекспир во “Хамлет”, потоа во романите на Вулф, Џојс, Стерн, па дури и во епистоларната практика на 18. и 19. век. Марк Курие при дефинирањето на метафикцијата нагласката ја става врз поимот самосвест врз кој се темелат главно дефинициите на метафикцијата и оние од ’60. според кои тоа е фикција за самата себе; оние од ’70. како фикција која содржи самосвест, самознаење, ирониска самодистанца и оние од ’80. кои метафикционалноста ја третираат како поширока, а автореферентноста како потесна определба.

⁷³ Во, Патриша: “Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужасни нешта” во: Судбината на значењето, приредил: Венко Андоновски, Култура, Скопје, 2007, 173.

⁷⁴ Во, Патриша: “Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужасни нешта” ,op. cit., 177.

Сфаќањето на метафикцијата како самосвесна литература покренува низа проблеми. Еден од тие е дека како последица се добива пишување кое е наполно свесно за себеси и само за себеси. “Не е доволно за метафикцијата да се каже дека е фикција, мора са се знае дека е метафикција” т.е метафикцијата мора да е наполно свесна за својата самосвест, оваа за својата и така во бесконечност.⁷⁵

Теоријата на метатекстуалноста запишала дека творец на терминот мета-фикција е американскиот критичар и “самосвесен” романиер Вилијам Х. Гас. Освен терминот мета-фикција други термини со кои се означува исто својство на прозата се и мета-проза, метатекстуалност. Она што е заедничко за сите нив е присуството на префиксот мета-. Значењето на овој префикс е нешто помеѓу, нешто зад. Всушност проза помеѓу прозата, проза зад прозата, проза на средина од прозата. И не само во доменот на прозата, туку овој префикс се покажа како посебно продуктивен и применлив врз некои други области од човековото живеење како: политиката, театарот и реториката станувајќи начин на посредување меѓу човекот и светот.

Цитираниот есеј на Патриша Во има статус на еден вид на манифест на метатекстуалноста и ние сме слободни тоа да го констатираме. Неговото значење е дотолку поголемо што денешната теорија на постмодернизмот не ја третира метатекстуалноста како самостојна и специфична одлика, туку таа има статус на една од неговите специфични одлики. Токму затоа за потребите на нашиот труд ќе направиме едно согледување на заклучоците и ставовите на Во за мета-фикцијата, обидувајќи се притоа тие да бидат согледани врз еден корпус од романи од македонската постмодернистичка проза.

Истражувањата на Во за мета-прозата одат дотаму што таа неа ја согледува како една верзија на принципот на неизвесноста на Хајзенберг и неговата “свест” дека секое набљудување на материјата за последица има и нејзино нарушување. Со тоа се навестува дека не е можна слика на природата, туку само нечиј однос кон неа. Мета-прозата оди уште понатаму во ваквото тврдење покажувајќи ја несигурноста и на тој процес и заклучувајќи дека она што единствено може да биде преставено се дискурсите за тој свет. Со оглед на тоа што веднаш би се поставило прашањето со кој код би биле преставени тие дискурси, лингвистот Луис Јелмслев го воведува поимот мета-јазик како јазик кој

⁷⁵ Currie, Mark.- “Introduction” во: *Metafiction* edited by Mark Currie, London and New York: Longman, 1995.

треба да реферира кон друг јазик, како означител на тој јазик. Во романот, кој за Во е природна средина за мета-прозата, тоа функционира со пишување во кое се прекршуваат ковенционалноста и длабоката самосвесност за фикционалност и со тоа пишување на кое приоритет би била проблематичната врска меѓу животот и фикцијата. Мета-прозата може да третира одделни конвенции на романот – како на пример конвенцијата оминисцентен наратор, но може и да биде напишана во форма на пародија како начин една приказна одново да биде раскажана и коментирана во исто време.

Веќе се кажа дека романот е природна средина за мета-прозата, меѓутоа остана отворено прашањето: кој е тој роман и кои основни претпоставки треба да ги има за да создаде мета-проза? И покрај тоа што релизмот создал класичен фикционален модел, Во смета дека она што му недостасува е дијалогичноста во Бахтиновска смисла на зборот. Тој конфликт меѓу јазиците и гласовите реалистичниот роман го разрешува со нивната субординација на оминисцентниот наратор кој потсетува на Бог. Ползувајќи ја дијалогичноста на Бахтин, Во ќе констатира дека целата современа проза почива врз принципот на опозитност: “конструкција на фикциската илузија (како во традиционалниот реализам) и разоткривање на таа илузија⁷⁶ креација и критика, интерпретација и деконструкција. За истата опозитност зборува и Гас кога вели: “Во секоја уметност два контрадикторни импулса се наоѓаат во состојба на манихејска војна: импулсот за комуникација, со што медиумот се третира како средство за комуникација и импулсот да се направи артефакт од материјалите, односно да се третира медиумот како цел”.⁷⁷ На тој начин се доаѓа до спојувањето на авторот и критичарот во иста личност. Писателот сега за првпат ја има можноста да биде и сопствен критичар. Писателот и критичарот така се обединети во процесот на продукција и рецепција на фикцијата во улога на автор и на читател на начин кој е парадигматски за метафикцијата.⁷⁸

Оттука и опасното приближување на романот и критиката во современата проза. “Линијата меѓу фикцијата и критиката е точка на конвергенција каде фикцијата и критиката се асимилираат една со друга создавајќи самосвесна

⁷⁶ Во, Патриша: “Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужани нешта” *op. cit.*, 178.

⁷⁷ Според: Во, Патриша во “Што е метафикција и зошто за неа велат ужани нешта”, *op. cit.*, 189.

⁷⁸ M.Kurrie, Introduction ed. *Metafiction*, New York: Longman Group, 1995.

енергија на двете страни”⁷⁹. За критиката тоа значи афирмација на литературното, а за фикцијата асимилација на критиката во рамки на наративното раскажување.

Токму од тие причините Ролан Барт во својата елаборација на текстовната анализа ќе ја отфрли традиционалната критика како несоодветна во смисла на откривањето на значењето на текстот и ќе се обиде да промовира еден поинаков пристап во откривањето на значењето на делото преку релативизација на границите меѓу авторот, критичарот и читателот. Неговата теза е дека не постојат повеќе критичари, туку само писатели бидејќи “ако авторот сака да говори за некое минато дело, тоа може да го направи единствено доколку самиот произведе некој нов текст”⁸⁰. Сето тоа, а особено отфрлањето на некои од базичните конвенции на реалистичниот роман, создадоа параноична ситуација дека романот како жанр ќе биде отфрлен со оглед на тоа што вака поставен тој би можел бргу да биде исцрпен. Таа параноја настанува како резултат од стравот на современите романиери дека нивите романи публиката ќе ги толкува единствено врз примерот на реалистичната матрица и како такви нема да бидат разбрани и прифатени. Решението веќе пронајдено преку протежирањето на научно-фанстатичниот жанр како специфичен за романот и преку техниката на очудување на реалниот свет да се сфатат процесите на светот. На тој начин метапрозната деконструкција не само што им обезбеди на читателите подобро разбирање на основните структури на раскажувањето, туку се покажа како посредник меѓу човекот и неговото искуство со светот. Моментот на кризата на романот на деветнаесетиот век станува момент на препознавање на нивиот роман. ”Традиционалниот фикциски императив е заменет со императив за фикционалност”⁸¹.

Кои би биле особеностите на мета-прозното писмо и дали може воопшто да се зборува за таков вид писмо со оглед на императивот дека за да постои тоа потребно е обединување на неговите автори околу заеднички цели. Правејќи анализа на реалистичниот роман во стилот на деветнаесетитот век и современиот, радикален, алеторичен роман, Во ќе констатира дека мета-прозниот роман би требало да биде некаде на средината меѓу нив. Тоа свое тврдење го поткрепува со тезата дека прифаќањето и разбирањето на еден роман

⁷⁹ M.Kurrie, Introduction ed. *Metafiction*, New York: Longman Group, 1995.

⁸⁰ Barth, Roland. *Теорија о тексту*, Zagreb, Republika, 1986.

⁸¹ Во, Патриша: “Што е метафикција и зошто за неа велат ужасни нешта”, op. cit., 183.

би било можно единствено врз старата, препознатлива матрица. Редундантноста би бил условот за паметење и складирање на информациите во меморијата. Како примери за такви романи ги наведува “Жената на францускиот поручник” на Џон Фалус и “Трнливите песни” на Роберт Крувер. И во двата ја препознава идеолошката матрица на деветнаесетиот век, историскиот роман и сказните. Нивните структури се очудени преку пародирање на нивните јазици и користење на контра-техники кои ги поткопуваат познатите литературни конвенции. Ја препознаваме веќе споменатата опозитност преку присуството и на иновацијата и на обичноста. Значи новиот роман во исто време е и конструкција и деконструкција на илузијата.

Термините за мета-прозата, според Во, се различни: интровертен роман, анти-роман, иреализам, над-проза, самороден роман, фабулација. Сите тие според Во се мета-проза, но секој термин ја свртува нагласката во различен правец. Тоа е причината поради која за Во поимот мета-проза е еластичен и може да покрие широк спектар на проза. Во таа смисла сите мета-прозни романи таа ги сместува во три групи: 1. романи кои ја земаат фикционалноста како тема која треба да се испитува; 2. романи кои ги манифестираат симптомите на формалната и онтолошката неизвесност, но дозволуваат нивните деконструкции конечно да бидат реконтекстуализирани, па и тотално интерпретирани и 3. романи кои го отфрлаат реализмот многу поотворено, го поставуваат светот како фабрикација на конкурентни семиотички системи кои никогаш не кореспондираат со материјалните услови. Курие, пак, споредувајќи два мета – прозни романи “Мал свет” на Лоџ и “Жената на францускиот поручник” на Фаулс препознава два типа: 1. романи во кои книжевната критика е објект на фикцијата без нагласување на артифициелноста на фикционалниот процес и критичкиот суд е нивна конститутивна компонента движејќи се постојано на границата меѓу фикцијата и критиката и 2. романи во кои е нагласена артифициелноста без да се обрне посебно внимание на критиката при што гласот на раскажувачот е присутен единствено како себе-коментирање со помала критичка перспектива и без кршење на фикционаланата илузија и постојано на границата меѓу уметноста и животот. Првиот тип на романи го препознава во романот на Лоџ, а вториот кај Фуулес.

Исцрпеноста на романот, која беше констатирана уште од Барт, не треба да биде повод за очај. Во низ својата анализа на мета-прозата ги повторува сите

“ужасни нешта” кои ги говорат за неа и воедно ќе ја покаже сета нејзина виталност која е и надеж за новиот роман. Далеку од тоа дека тој е мртов, романот се роди со уште поголема свежина. Од продукт (раскажана приказна) тој стана процес (раскажување на приказна).

Раскажаната приказна и раскажувањето на приказна како ефект треба да ја имаат вистинитоста, но во исто време да го задржат фикционалното. Таа проблематика ја третира Мајкл Рифатер во “Изјаснета фикционалност”⁸². Тој зборува за знаци кои укажуваат на фикционалноста: вмешување на авторите, вмешување на раскажувачите, мултиплицирани раскажувачи, хумористично раскажување кое функционира како став на авторот или нараторот или, пак, такво кое претпоставува гледна точка на надворешен набљудувач без целосно вмешување, мета-јазик кој го објаснува јазикот на раскажувањето, генерички ознаки во насловите и поднасловите, во предговорите или поговорите, илустративните имиња за личности или места, несогласување меѓу наративниот глас и гледната точка како и гласот на ликовите и нивните гледни точки, несогласност меѓу гледната точка и веројатноста, особено оминисцентното раскажување, знаци коишто го менуваат расказното темпо или секвенцата од настани, миметички претерувања како што се неверојатните записи на неважен говор или мисли и дијегетското претерување воведено преку претставување на очигледно безначајни детали како одлика на реализмот. Рифатер се согласува дека “наратологијата во последно време го занемаруваше постојаното совпаѓање меѓу текстовните својства кои ја потврдуваат фикционалноста на едно раскажување и потврдување на вистинитоста на тоа раскажување”⁸³. Како најфреквентни знаци кои укажуваат на фикционалноста тој ги наведува: *илустраивниите имиња* т.е. патронимите со значења сврзани со ролјата што ја играат нивните носители, а кои критичарите ги толкуваат како особено очигледна пречка на веројатност; *хуморои* како тип на дискурс кој прави прецизна разлика меѓу погледите, сфаќањата и учеството на ликовите од една страна и надворешната гледна точка која се поставува над конфликтите од друга страна и *дисјанцаија на раскажувачој* во облик на дијегетска деривација која се

⁸² Рифатер, Мајкл: “Изјаснета фикционалност”, во: Судбината на значењето, приредил: Венко Андоновски, Скопје, Култура, 2007, 151-171.

⁸³ Рифатер, Мајкл: “Изјаснета фикционалност”, *op. cit.*, 152.

однесува на хипотетичен исказ од типот “само кога би” во случај кога тој исказ е вистинит.

Примарна задача на мета-фицијата е спротивставувањето на вистината и фикцијата. Таа го покренува прашањето на вистинитоста на фикцијата или за фикционалноста на вистината. Според Цветан Тодоров “да се постави прашањето за ‘вистината’ на еден литературен текст е неумесно и упатува на тоа да се чита како нелитературен текст”.⁸⁴ Тоа е прашање лишено од секаква смисла бидејќи речениците од кои е составен литературниот говор со оглед на нивната фикциска поставеност немаат референт. И доколку го поставиме прашањето за него веќе сме ставени во ситуација на уметничкиот текст да гледаме како на научен и да го третираме соодветно. Според него вистинитоста на текстот може единствено да се обезбеди доколку се земат во предвид елементите кои се покоруваат на внатрешната логика на текстот. Тоа се правилата на родот. Од друга страна, пак, со оглед на претставителниот карактер на литературната фикција, таа неретко се конфронтира со идеологијата на дадено општество т.е. кодот на јавното мислење кој функционира како некој дифузен и дисконтинуиран говор за кој ретко сме свесни. Во рамките на односот меѓу литературниот текст и идеологијата Цветан Тодоров, цитирајќи го Томашевски, препознава два типа односи: мотивација и оголеност. Првиот однос е травестирање на усогласеност со родот во усогласеност со идеологијата, а вториот задоволување на првата усогласеност без таа да се асимилира во втората. Со други зборови првиот е создавање на илузијата, а вториот разурнување на истата со цел да се потсети дека читаме фикција која никако и под никакви околности не треба да се прима како стварност. Со други зборови оголеноста на постапката е читање на делото надвор од неговата вообичаена мотивација и е показател за литературниот карактер на истото.

Метатекстуалноста е одлика на постмодернистичкиот дискурс. Од предложената термија за неа би можеле накратко да ги потенцираме главните нејзини карактеристики:

1. прозно творештво свесно за своето постоење и начините преку кои се гради;

⁸⁴ Освалд Дикро; Цветан Тодоров: “Енциклопедиски речник на науките за јазикот”, Детска Радост, Скопје 1994, 143.

2. негов приоритет е да ја нагласи и задржи врската меѓу литературата и стварноста ;
3. препознатлива матрица врз којашто се гради е реалистичното писмо и неговите препознатливи конвенции: сиже, лик, субјект;
4. нагласката во мета – фикциските романи може да биде ставена или врз артифициелноста на текстот и како резултат на тоа да се создаде роман кој е на границата меѓу прозата и стварноста или пак да биде ставена врз критиката со критички суд како главна конститутивна компонента што за последица има роман кој постојано се движи меѓу фикцијата и критиката и
5. проблемот на вистинитоста и начините на нејзино обезбедување е еден од приоритетите на ваквиот тип на романи и таа може да биде присутна во облик на мотивација (усогласување со правилата на родот и идеологијата) и во облик на оголување на постапката со која постојано се потсетува на фикционалноста на текстот.

**АНАЛИЗИ И
МОДЕЛИ**

АНАЛИЗА НА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА И ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТА ВО РОМАНИТЕ „СЕСТРАТА НА СИГМУНД ФРОЈД”- ГОЦЕ СМИЛЕВСКИ И „ЗАКЛУЧЕНОТО ТЕЛО НА ЛУ”- ОЛИВЕРА ЌОРВЕЗИРОСКА

Комбинирањето на биографијата и романот во литературата не е нова работа. Животните врвици и премрежја на познати луѓе многу често биле поттик на многу познати автори или како предлошка или конституенти на нивните дела. Кога зборуваме за комбинирања од ваков тип треба најпрвин во предвид да ги имаме жанровските разлики што постојат меѓу нив. Во еден најобичен прирачник од литература ние ќе прочитаеме дека биографија е литературно – научен вид во кој со научна прецизност се опишува животот на некоја позната личност и преку него посредно дознаваме и за времето во кое што живеела, условите во кои се развивала итн. Со други зборови биографијата се карактеризира со фактицитет. Меѓутоа кога таа е интертекст, кога е предлошка за создавање фикција тогаш веќе не зборуваме за биографија во класична смисла на зборот, туку за фикционална биографија или биографска фикција во којашто фикцијата и факцијата се присутни истовремено и се испретплетуваат една со друга. Нивните жанровски разлики треба да се почитуваат како ефект на читањето и не можат да бидат дефинирани како есенцијални квалитети на текстовите вклучени во интертекстуалниот процес.

Романите кои се предмет на нашата анализа се романи во кои на еден мошне интересен начин се преплетуваат фикцијата и факцијата. Тие во предвид имаат реални ликови, реално време во кое се случуваат настаните, а, сепак, по своите карактеристики се чисто фикционални. “Сестрата на Сигмунд Фројд”⁸⁵ е роман кој го има во предвид животниот пат на Адолфина Фројд, но во позадина

⁸⁵Смилевски, Гоце: Сестрата на Сигмунд Фројд, Скопје, Култура, 2007., во понатамошниот текст: ССФ.

⁸⁶Оливера Ќорвезироска: Заклученото тело на Лу, Скопје, Магор, 2005., во понатамошниот текст: ЗТЛ.

како фон се провлекува и биографијата на Сигмунд Фројд, која за нас исто така е фикционална.

“Заклученото тело на Лу”⁸⁶ е вториот роман кој го има предвид нашата анализа. Тука главниот лик е Саломе Лу, позната психоаналитичарка за која критиката ќе рече дека со право го пополнила празното место кое што по себе го оставила Симон де Бовоар. И овој роман, како и претходниот, си има свој фон - тоа се епизодите за Рилке, Пол Ре, Ниче и Фројд со кои Саломе Лу до крај била во недефинирани и контраверзни односи. Пред да започнеме со анализа на посочените романи од аспект на потенцирање на нивните постмодернистички својства, со оглед на фактот дека нив ги дефиниравме како спој меѓу фикцијата и факцијата, меѓу биографијата и романот, потребно е да ја проследиме биографијата т.е. биографскиот интертекст.

БИОГРАФСКИ ИНТЕРТЕКСТ

Нараторот на романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” уште со неговиот предговор на читателот ја нуди предлошката. Во случајот тоа е биографијата на Адолфина т.е. она што тој можел да го дознае од проучувачите на нејзиниот живот. Читателот е снабден со сите неопходни податоци за читање на текстот. Адолфина Фројд (за нејзините блиски само Долфи) е една од четирите сестри на славниот Сигмунд Фројд. Единственото нешто што ќе остане по неа се само неколку фотографии. Ако за нејзините сестри помеѓу датумите на раѓање и умирање се споменуваат имињата на нивните сопрузи и деца, до нејзиното име такви податоци нема. Сеќавањата и забелешките за неа се спротивставени. За Сигмунд таа е најслатката и најдобра сестра, а за останатите роднини недоволно интелегентна и недостојна за разговор. На 29 јуни 1942. е транспортирана заедно со своите сестри во гетото Терезинштат. Умрела од исцрпеност и внатрешно крварење во Домот за сирачиња на 29 септември 1942. година. (ССф, 5) Името на Адолфина Фројд денеска останува сосема непознато за енциклопедиите. Тоа само уште еднаш ја потврдува нејзината анонимност.

Во романот “Заклученото тело на Лу” нараторот не нуди никаква предлошка. Читателот е упатен на текстот без никаква предходна подготовка. Но, ако Адолфина Фројд денес е сосема непозната за историографијата, во случајот на Саломе Лу историографијата не е толку сиромашна. Таа е родена во Санкт Петербург како единствено женско дете на генералот Густав Фон Саломе покрај петте машки. Семејството ѝ обезбедило солидно образование во странство. Нејзината прва љубов бил холандскиот свештеник Гијо кој е заслужен за нејзиното преименување од Лујза во Лу, име по кое ќе остане запаметена. На едно од своите многубројни патувања во Рим ќе влезе во салонот на Малдива фон Мајзенбух каде ќе се запознае со Ниче, Вагнер, Гарибалди и филозофот Пол Ре. Пријателството со Ниче и Пол Ре ќе продолжи и понатаму затоа што тие веднаш ќе почувствуваат духовно единство. Лу предлага тие да продолжат да живеат во еден вид на комуна. Ре е воодоошевен и ја бара за жена. Лу ја одбива понудата и идејата за комуната не се остварува. Биографијата на Саломе Лу исклучително внимание посветува на природата на нејзините односи со Ниче, Рилке и Фројд бидејќи тие до крај останале мистерија. Сите тројца биле вљубени во неа, сите ја побарале за жена и сите ги одбила. Пол Ре умира под неразјаснети околности и не е утврдено дали се работи за самоубиство или несреќен случај. Ниче завршил во психијатриска клиника и до крајот на животот, не се оженил. Рилке, и покрај тоа што се оженил, продолжил да одржува врска со Лу. Таа ќе се омажи со Фридрих Карл Андреас со кого ќе живее во еден неподнослив брак во кој љубовта и омразата на еден чуден начин се испреплетуваат. Кога Андреас ќе добие ќерка со слугинката, Лу ќе ја посвои и таа со неа ќе остане да живее до крајот на својот живот.⁸⁷

⁸⁷ www.wikipedia.com.

БИОГРАФСКИ ТЕКСТ

Анализата на интертекстуалните релации присутни во романите “Сестрата на Сигмунд Фројд” од Гоце Смилевски и “Заклученото тело на Лу” од Оливера Ќорвезироска предлагаме да биде направена врз една теорија којашто со својата оперативност го овозможува тоа. Тоа е теоријата на Улрих Бројх дадена во неговиот текст “Облици за обележување на интертекстуалноста”.⁸⁸

Интертекстуалноста, според, Бројх е резултат на свесната употреба на други текстови од страна на авторот и неговите очекувања читателот да ја распознае врската меѓу неговиот текст и другите текстови. Тоа значи дека интертекстуалноста е свесна активност на авторот и во очекување читателот да ги распознае врските меѓу текстовите тој го снабдува текстот со т.н. *сигнали на интертекстуалност* со помош на кои ќе биде дешифрирана таа врска. Обележувањето на интертекстуалноста Бројх ја согледува на три нивоа:

- а) обележувања на споредни текстови;
- б) обележувања на внатрешниот комуникативен систем и
- в) обележувања на надворешниот комуникативен систем.

а) Обележувања на споредните текстови

Сигнали на интертекстуалност со кои се обележува интертекстуалноста на споредните текстови се:

1. наслов;
2. фуснота;
3. поднаслов;
4. предговор и
5. поговор.

1. Наслов

Насловот во романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” е обележана интертекстуалност. И најповршниот читател со самиот наслов е упатен во темата

⁸⁸ Бројх, Улрих: “Облици за обележување на интертекстуалноста”, *op cit.*, 141-162.

и активирајќи го тој т.н. хоризонт на очекување е подготвен за неа. Меѓутоа романот не го носи едноставниот наслов “Адолфина Фројд” туку описниот, синтагматски со кој на читателот уште веднаш му се дава знаење дека не Адолфина, туку сестрата на Сигмунд Фројд е таа чијашто приказна ќе биде раскажана. Тоа не личност со свој посебен идентитет, туку лик-сенка, кој останува засекогаш со папочна врвца поврзан со животот на славниот брат. Нејзиното место ќе биде и ќе остане само сестра. Кога на својата четврта година ќе ја дознае разликата меѓу машкиот и женскиот пол кај неа ќе се јави силна тага еднакво силна како стравот од смртта дека ќе мора да порасне, да живее со свеста за разликите кои постојат меѓу нив, дека ќе мора да се раздели со блиските кои во иднина треба да станат далечни, да се зближи со далечните кои мора да ѝ станат блиски. Тоа е тагата на разделбата со братот и покрај нејзината детска желба да остане да живее вечно со него. “Не може да биде како што сакаш ти, мора да биде онака како што треба да биде” (ССФ, 24) ќе ѝ рече нејзината мајка и со тоа ќе го обележи нејзиниот живот.

“Заклученото тело на Лу” е вториот роман кој го има во предвид нашата анализа. Самиот наслов е подготовка за следење на уште една биографија. Уште едно љубопитство на еден современ македонски автор. Да се следи приказната за Лу плетена врз еден детаљ од нејзиниот живот. Тука има еден метонимиски однос меѓу двата текста бидејќи текстот е изграден врз еден детаљ од нејзиниот живот, врз фактот дека Лу останала девица до својата 35. кога нејзиното тело ќе го отклучи нејзиниот психијатар откако предходно некој насила сакал да го стори тоа. Но тоа и понатаму ќе остане заклучено, но само за нејзиниот сопруг Андреас со кого ќе остане во долг, неподнослив брак на омраза и одмазда веројатно кон сиот машки род. Таа нејзина “сексуална атрофија” е појдовната точка од која ќе се расплетат безброј прашања: дали само телата “знаат” да водат љубов, можеби тоа го умеат и зборовите. Потпалувајќи ги постојано “сувите иверки на зборовите” ќе води љубов со сите нив без да биде нечија. Потеклото на насловот на романот треба единствено да се бара во делото на Ниче “Така зборуваше Заратрустра” чија есенција на создавање е токму Лу. Пишувајќи го “За оние што го презираат телото” Ниче всушност со следните зборови ја опишува Лу:

“(...) (О)ние што го презираат телото. Не барам тие да учат поинаку и да поучуваат поинаку, туку да се простат од сопственото тело – да замолчат **заклучувајќи го**” (ЗТЛ, 37, потцртаното е мое).

Романите кои се предмет на нашата анализа се романи кои во исто време се и интертекстуално, но и хипертекстуално поврзани. Тие комуницираат со текстови и предтекстови, а истовремено се отворени за понатамошни истражувања и коментари.

Од каде потребата и интересот да се оживуваат личностите од минатото, да се пишува за нив и да се истражуваат нивните животописи?

Одговорот на ова прашање ќе се најде во еден од оние два дијалога во текстот, меѓу Хенри Лу (машкиот идентитет на Лу, комплексот на машката кастрација) и Викторија Лука (уште еден псевдоним со женски идентитет), во кој е дадена појавата, или подобро кажано потребата да се пишува за познати личности кои претендираат да станат ликови и како такви да си обезбедат вечност. На тој начин тие се и податливи да бидат и променливи особено во делата на модерните писатели кои “сакаат да ги менуваат старите ликови” (ЗТЛ, 121) алутирајќи на делата на посмодернистичките писатели и нивните “навики” нарациите да им се потпираат на “однапред дефинирани и препознатливи ликови со што се воспоставува латентна зададеност на текстот која од страница во страница треба да се изневерува” (ЗТЛ, 121). Тука имаме облик на реферирање кон сопствената нарација т.е. на автореферентност за кој ќе говориме подоцна.

2. Поднаслов

Како сигнал на обележана интертекстуалност, според теоријата на Бројх, се јавува и поднасловот. Романите кои се предмет на нашата анализа имаат свој поднаслов.

Поднасловот на романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” е “*Живои. Фрагментии*”. Самото име упатува на едно својство на постмодернистичкото писмо – фрагментарноста. За фрагментарноста како негова особина говореле повеќе теоретичари. Ние овде нема да ја третираме теоријата за фрагментарноста, само ќе го споменеме сфаќањето на Бодријар за постмодерната кога тој вели: “Постмодерната е карактеристична за универзум во кој не се можни определби. Сè е веќе сторено. Достигната е крајната граница на сите можности. Сè што останало се парчиња. Останува само да се игра со

парчињата. Играњето со парчињата – тоа е постмодерната”.⁸⁹ Во контекст на романот и самиот поднаслов е обележана интертекстуалност. Тоа не е живот, тоа се фрагменти од живот. Запаметени, запишани како “пукнатини”, како “сенки на ѕидот”. Фрагментите во романот не се раскажани по хронолошки ред. Тоа не е потребно. Таков е и животот кој го раскажуваат. Затоа и автопортеретот не евозможен. Тој е “(P)аспарчен, како вазна фрлена на подот, како испишан на свилена шамија која потоа е искината.” (ССФ, 180).

Поднасловот на романот “Заклученото тело на Лу” е **роман со веранда**. Овој поднаслов би може да се сфати како некоја нова жанровска определба на романот. Ако поднасловот на предходниот роман коинцидираше со една особина на постмодернистичкото писмо – фрагментарноста, овој упатува на друга – отвореноста, истуреноста на делото. Тоа е дело кое е хипертекстовно отворено кон цивилизациското искуство на човештвото, кое комуницира со дела и имиња од книжевното наследство: Заратрустра, Басара, Павиќ, Миро Гавран, Ниче, Рилке, Фројд.

Поднасловите и во едниот и во другиот случај се во контекст на постмодернистичкото писмо покажувајќи некоја негова особеност и во исто време соопштувајќи ја сопствената припадност кон корпусот постмодернистички дела.

3. Предговор

Романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” си има свој *предговор*. Во него нараторот не снабдува со предлошката. Во манирот на романтичарскиот мистицизам првиот лик со кој се среќаваме е братот, а вториот сестрата. За него уште веднаш дознаваме дека е “дочекуван со почести во Берлин, Њујорк и Лондон и кој патуваше со страст во Париз, Рим и Атина”, а за сестрата дека “никогаш не беше излегла од Виена” и во тој миг таа “гледаше кон оној дел од гробиштата што во тој миг беше преорудан, за да биде направен простор за нови гробни места” (ССФ, 5). И во контекст на тоа ги дознаваме неопходните или, пак, единствените биографски податоци кои “проучувачите на семејството Фројд” ќе ги запаметат и запишат за Адолфина, малку познатата сестра на Фројд.

⁸⁹ Според: Бест Стивен и Келер Даглас во: “Постмодерна теорија”, *op. cit.*, 182.

“Заклученото тело на Лу” нема класичен предговор. Во првата одломка на романот е раскажана смртта на Лу. Започнувајќи од крајот, романот ќе го следи ретроспективниот модел на нарација и, со помош на последната одломка, ќе оформи структура на рамковно и врамено дејство во коешто ќе биде раскажана животната сторија на Лу. На тој начин првата одломка би можела да биде сфатена како нетипичен предговор бидејќи во неа раскажувачот го подготвува читателот за читање на делото. Во неа читателот ќе зачекори во светот на мртвите и ќе другарува со нив сè до последната страница од романот.

4. Погвор

Погворој, како сигнал на интертекстуалноста, во романите “Сестрата на Сигмунд Фројд” и “Заклученото тело на Лу” не е даден во класичен облик.

На крајот од романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” авторот ќе запише дека во романот е искористена по една реченица во изменета форма од Роберт Музил, Бруно Шулиц, Херман Брох, Милан Кундера, Жорж Перек, Данило Киш и Петре М. Андреевски. На тој начин ја обележува интертекстуалноста и потенцира дека таа е шифрирана.

Романот “Заклученото тело на Лу” завршува во 26. одломка која не е класичен поговор, но со оглед на нејзината содржина е со таква функција. Тоа е веќе споменатиот дијалог меѓу Хенри Лу и Викторија Плака со кој се коментира обидот да се долови нечиј живот таков каков што навистина бил. Резултатот од тој обид е негативен затоа што тоа би личело на “ловење со мрежа колку море, или на небо колку живот. Влезениот плен е ист со слободниот, така што една да речеме риба, или птица истовремено е и уловена и слободна” (ЗТЛ, 120). Тоа е невозможно, како што е и невозможно да се воспостави една вистина еднаква за сите. Уметникот е утопист.

б) Обележувања на надворешниот комуникативен систем;

Сигнали на интертекстуалноста за обележувања во надворешниот комуникативен систем се:

1. изборот на имињата;
2. употреба на наводници;
3. различен курзив и
4. аналогии.

1. Изборот на имињата

Во романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” се споменати повеќе имиња. Некои од нив се присутни со одредена цел – да бидат знак за определена состојба на главниот лик. Така на пример првата “љубов” на Адолфина е Вертер. Користењето на името Вертер е обележана интертекстуалност со цел да се потенцира романтичарското сфаќање на љубовта. Нејзината најдобра пријателка е Клара Клинт. Таа Клара (во подтекст Цеткин) е материјализација на духовната потреба на Адолфина да се побуни против сопствената немоќ да се наметне првин на самата себеси, а потоа и на Другите. Тука е и Јан Вермеер кој треба да ја “роди” сликарката Адолфина.

Слична позиција имаат и имињата употребени во “Заклученото тело на Лу”. Повеќето од нив овде имаат статус на ликови бидејќи биле дел од животот на Лу. Такви се на пр. Ниче, Фројд, Рилке, Андреас. Меѓутоа постојат и такви кои се присутна со иста цел како и споменатите ликови од претходниот роман. Таков пример е “епизодниот” лик на Толстој со кого Рилке и Лу се сретнале. Или пак не се сретнале? Документите кои треба да го потврдат тој факт се несигурни. “Дали се видно со Толстој или не, е сосем небитен историски факт” (ЗТЛ, 57). Она што е битно е да го препознаат него во нив доколку е можно, доколку тој навистина постои скриен во некое катче на нивната дарба. Да видат дали таа нивна “дарба” е нешто што постои или пак нешто имагинарно. Споменувањето на Пјер Безухов како синоним за Толстој во овој контекст е показател за потребата на Рилке и Лу да го доживеат и дочекаат Толстој одвнатре, но и за променетото сознание на Лу дека не се само зборовите тие со кои може да се води љубов, тука е и телото. Не го дочекува

Толстој во себе, туку Рилке и плотната љубов која таа долго свесно ја отфрлаше од себе.

Свештеникот кој прв ќе ги обљуби нејзините зборови земајќи ја нивната невиност е Хенри Гило. Тој заедно со теологот Алојзиус Бидерман треба да одговора на вечното прашање на Лу кое е нишката на романот: ”Што ако Бог не постои?” И веројатно тоа е причината што судбината ќе ја спои со Ниче и неговата добро позната теза дека Бог е мртов. Што е тоа што е мртво: Бог или вербата, надежта и љубовта? Веројатно сè. Таа го одбива Ниче, а тој скршен од болка до крајот на животот ќе го посакува само друштвото на својата “лошичка сестра Елизабета” која прва почна да зборува за Лу како за “валкана и одвратна Русинка”. (ЗТЛ, 28)

2. Упо̀требa на наводници

Употребата на наводници и различен курзив се надворешни сигнали на интертекстуалноста кои се поврзуваат со цитатот. Тој е еден од најексплицитните сигнали на интертекстуалност со оглед на тоа што неговото постоење во еден потесен или поширок контекст е препознатливо. Препознатливоста не е оспорена и доколку тој не е буквално пренесен, туку е пренесен во форма којашто е препознатлива во рамките на контекстот. Цитатот, буквален или во форма на алузија, е силен сигнал на интертекстуалноста во романите кои се предмет на анализа.

Во романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” буквални цитати преку постоење на надворешен цитатен сигнал наводници има во ваков облик:

“Во својата ‘Весела наука’ Ниче вели дека некому потребата на човештвото за запишување на историјата може да му изгледа како ‘знак на староста што се прикрадува’, па така планетата Земја наликува на “меланхоличен болен човек, кој, за да ја заборави својата сегашност, ја пишува историјата на својата младост”. (ССФ, 9)

Како што се гледа од приложениот цитат, освен цитатен сигнал наводници, тука е присутен и друг, а тоа е наведување податоци за предтекстот од кој потекнува цитираниот текст. Во случај тоа е делото на Ниче “Весела наука”. Цитатот во

случајот е функционален и ја објаснува потребата на луѓето да го опишуваат својот живот и мигот кога тоа почнуваат да го прават – меланхолично разболен.

Таков е и следниот пример:

“Знаеш што вели Лујза во ‘Писмата на две млади невести’ од Балзак? Вели; ‘Жената без деца е чудовиште; создадени сме само да бидеме мајки’.” (ССФ, 71)

Вистински цитат со два цитатни сигнала е и следниот:

“(К)ажа една реченица од ‘Талмудот’: ‘Непротолкуван сон е како неотворено писмо’...” (ССФ, 38)

Со еден цитатен сигнал, наводниците, имаме во ваков облик:

“Се сети на тоа како завршуваше едно дело од Достоевски: ‘Цел миг на блаженство: па зарем е тоа малку, макар и за цел живот човечки’.” (ССФ, 122)

Во 7.-та одломка на романот “Заклученото тело на Лу” е даден разговорот кој Ниче го води со Лу по повод нејзиниот *Тракийаји за жениите*, во целост поместен во романот. Овој разговор е поттикнат од забелешките на Ниче за недостатоците на стилот на Лу. Токму затоа тој ќе се обиде да ја поучи на вештината на стилот:

“Смислата на секој стил е една состојба, една внатрешна напнатост на чувството да се соопштува со помош на знаци, но вклучувајќи го и темпото на тие знаци...” (ЗТЛ, 33)

Овој цитат е присутен преку наводниците како надворешен цитатен сигнал, а веќе на наредната страница се дадени податоци за изворот од каде што е земен. Тоа е Ничевата автобиографија “Ессе homo” преведена на македонски јазик во 1998 од Кирил Темков на 100. страница.⁹⁰ Во романот има податок за содржината на овој цитат и во други преводи. Па така дознаваме дека “До збор е ист и во хрватскиот превод на романот “Малина” на Ингеборг Бахман, Загреб 1992 год”. (ЗТЛ, 34)

Таков цитат е присутен и во следниот облик:

“(...) (О)ние што го презираат телото. Не барам тие да учат поинаку и да поучуваат поинаку, туку да се простите од сопственото тело – да замолчат, заклучувајќи го.” (ЗТЛ, 37)

⁹⁰ Ниче, Фридрих: Ессе homo, превод Кирил Темков, Скопје, Епоха, 1998, 100.

“Телото е голем ум, множество од една мисла, војна и мир, стадо и пастир”.

“Повеќе ум има во твоето тело отколку во твојата најдобра мудрост. И којзнае зошто на твоето тело му е потребна твојата најдобра мудрост?...” (ЗТЛ, 37)

Или коментарот на Ниче по повод “доброволната смрт” на Пол Ре на 75. страница од македонското издание од “Така зборуваше Заратрустра”

“(...) (Д)ури и одвишните се прават важни во својата умирачка, дури и најшупливиот орев бара да го кршат и да го дробат.” (ЗТЛ, 42)

Без наведување на точниот извор се цитатите од делата на Сигмунд Фројд кои во романот се поставени со цел да се потенцира врската меѓу мајката и синот, врска која го одредува местото на женските деца во семејството, а пошироко и во општеството. Таа врска ќе го одреди и местото на Адолфина не само во семејството и во општеството, туку нејзиното место, што е парадоксално, во сопствениот живот:

“Само односот кон синот ѝ носи на мајката неограничено задоволување. Тоа е воопшто најсовршениот однос меѓу луѓето, во кој има најмалку амбиваленција. Мајката може на синот да го пренесе честољубието кое во однос на себе морала да го потиснува. Од него може да очекува задоволување на сето она што ѝ преостанало од нејзиниот комплекс на машкост.” (ССФ, 156)

или:

“Оној кој бил неоспорен миленик на својата мајка, засекогаш го задржува победничкото чувство, онаа увереност на успехот која често доведува до вистински успех.” (ССФ, 156).

Тоа е толкувањето зошто Адолфина не живее со победничко чувство, зошто никогаш не успеа да го постигне успехот: сликарски или мајчински. Нејзиниот живот е живот исполнет со вина поради наметнатиот комплекс за сопствената невредност, бесполезност и излишност. Таа треба да го понесе товарот на сопствената мајка, да го повтори нејзиниот живот и да очекува задоволување на своите комплекси преку евентуалниот машкиот пород.

3.Различен курзив

Употребата на *различен курзив* е исто така надворешен цитатен сигнал.

Во романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” тоа е присутно во поднасловите. Сите тие се со поинаков курзив отколку целиот текст. Објаснувањето лежи во податокот дека тие си имаат своја посебна предлошка, свој посебен интертекст - сликите на Адолфина. Значи, ако текстот за свој предтекст ја има биографијата на Адолфина, поднасловите тоа го имаат во сликите кои Адолфина ги слика. На тој начин романот воспоставува еден друг – интермедијален однос и само во рамките на тој однос постои текстот, постои раскажувањето, се случува автопортретирањето.

Објаснување за таквата постапка во облик на метацитат има уште на почетокот на романот. Авторот почувствувал потреба да пренесе дека раскажувањето во случајот не може да тече без сликањето, дека тоа се активности кои се надополнуваат и само во нивното заемно дејствување сликата е целосна:

“На крајот црната боја целосно го покри малечкото платно, како замена за молчењето, како доказ за незнаењето со што да го започнам сликањето и раскажувањето на мојот живот, како прашање зошто се решавам одново да сликам, и зошто да раскажувам, и зошто за објект на тоа сликање и раскажување го имам избрано сопственото минат.” (ССФ, 7)

Која е врската меѓу литературата и сликарството, меѓу зборот и бојата, меѓу сликањето и раскажувањето? Веројатно е врска која надополнува, а никако врска која исклучува еден од нив. Литературата е временска, темпорална уметност. Нејзиното течење е течење низ времето. За разлика од неа сликарството се открива како атемпорална, безвременска уметност која е перфектен еквивалент на визуелното поле, целосна визија на убавото. Токму затоа и раскажувањето е хронолошко. Настаните од минатото не се подредени според нивното хронолошко течење. Предадени се во облик на фрагменти, исечоци, пукнатини. Потребата да се слика и да се раскажува истовремено е поттикната од потребата зборот да добие форма и слика и како таков да се наметне онака како што објектот на тоа раскажување и сликање никогаш не успеал. Бојата треба да биде надополнување на зборот, таа треба да го замени

зборот. Изборот е на е црната боја која треба да ја покрие белата, празнината и молчењето, како знак за неприсуство и со својата силина да биде гласот кој ќе се наметне и кој ќе потсети на еден живот кој многумина и не го забележале, на еден живот посветен на Другите. Раскажувањето ќе тече и како што ќе одминува, белата боја повторно ќе стекне предност пред црната. Ако првата слика го има својот наслов “*Црно преку бело*”, последниот е “*Авиојорџеј: бело на бело*”. На тој автопортрет може единствено да биде насликата рака која ги слика Другите и чиешто место е во еден од аглите на сликата. Раскажувањето и сликањето завршуваат со огорченост и нагласено чувство на беспотребност и сознание дека сето тоа е толку безвредно колку што е и таа самата, дека сето тоа нема да трае, барем не онака како што траат, на пример, сликите на Вермеер. Затоа што таа не е Вермеер, таа е Сестрата на Сигмунд Фројд. И која е, впрочем, смислата на сето тоа? Која е смислата на една слика и на еден живот во едно бесмислено време во кое и целатот и жртвата имаат ист третман? Сопствената бесмисла се топи во сеопштата и на крајот останува таа – Бесмислата.

На тој начин поднасловите напишани со поинаков курзив, функционираат како интермедијален цитат бидејќи воспоставуваат врска со друга уметност – ликовната.

Различен курзив има и во романот “Заклученото тело на Лу”. Тоа се цели пасуси кои, всушност, претставуваат еден друг текст што “тече” паралелно со првиот. На тој начин добиваме структура на два паралелни текста кои раскажуваат една иста приказна, но од различна перспектива. Она што е различно е гледната точка. Кога зборуваме за гледна точка во прв ред мислиме на позицијата на раскажувачот, поточно на раскажувачите во овој случај. На тој начин ако го прифатиме Цветан Тодоров, ќе констатираме дека во случајот имаме паралелен тип на нарација во која еден ист настан е даден преку две гледни точки: онаа на сезнаечкиот раскажувач и онаа на Лу преку препознатливата јас-форма. Закосените букви ја даваат инстанцата на Лу. Тоа е нејзиното доживување на сопствениот живот, нејзините болки и страдања. Тука се реминисценциите од детството, потоа сите писма кои таа ги упатила некому или, пак, ѝ биле упатени. Тоа се писмата од Ниче, од Фројд, потоа нејзините до Фрида (нејзина вистинска или имагинарна пријателка), до мама и до Александар, нејзиниот брат кој се самоубил. Со различен курзив е и Третата елегија од Рилке инспирирана од неа и посветена на неа која во романот е целосно пренесена.

в) Обележување во внатрешниот комуникативен систем

Обележувањето на интертекстуалноста се прави и во внатрешниот систем на комуникација со тоа “што ликовите од некој книжевен текст читаат некои други текстови, дискутираат за нив, се идентификуваат со нив, или се дистанцираат од нив”.⁹¹ Со други зборови, новиот текст го следи образецот на стариот со тоа што истиот зазема критички став во однос на него. Тоа значи дека читањето на текстот е условено од читателската упатеност во културата, во познавањето на предтекстовите и неговата способност да ги препознае. Бројх кога зборува за обележување преку внатрешниот комуникативен систем во предвид го има цитатот во облик на алузија.

Цитат во облик на алузија во романот “Сестрата на Сигмунд Фројд” има во овој пример:

“Ја гледаше Марта Бернајс како го лупи јаболкото во еден зафат, потоа како го преполовува, како половинките ги дели на четвртинки, па на осминки, и како зема едно од парчињата, другите нудејќи ни ги нам.” (ССФ, 57)

алудирајќи на библиската приказна за Адам и Ева и првиот грев на луѓето. Марта Бернајс ќе го наведе на првиот грев братот. Предтекстот во случајов е Библијата и во проекцијата на Долфи Марта ја има улогата на змијата. “Сакам за патуваме и заеднички да ги проучуваме историјата и поезијата, не за да ни го разубават животот, туку да го живееме животот” (ССФ, 55), се зборови кои многу често Сигмунд ѝ ги упатуваше на неа. Сега тоа се зборови упатени на Марта. Пораката од тие зборови е нешто што Адолфина никогаш нема да го постигне – да го живее животот. Наместо тоа таа ќе го живее животот на братот - ќе се радува на неговите успеси, на успехите на неговите деца, ќе ги тагува неговите таги, ќе ја боледува неговата болест, ќе се радува на неговото спасување од фашистите без да помисли дека таа е во опасност од нив.

Алузија од ваков тип се среќава и во “Заклученото тело на Лу”. На сугестијата на Ре дека Лу мора да биде искрена со Ниче и да му каже дека никогаш нема да се ожени со него, Лу одговара:

⁹¹ Бројх, Улрих: “Облици за одбележување на интертекстуалноста”, *op. cit.*, 151.

“-Зошто по фаволите? Зошто сите очекуваат да се плива од ‘да’ до ‘не’? Зошто да не пливаме потаму или... поваму, сеедно.” (ЗТЛ, 23)

за подолу со поситни букви да се искоментира и во истовремено да се дешифрира цитатот:

“Штета што Лу и Милорад Павиќ не беа или не се современици, не затоа што и Павиќ ќе се заљубеше во неа, туку затоа што Лу на ова место ќе го цитираше стариот “вештер” од романот “Уникат” (Дерета, Белград, 2004) и, боже, тоа се нејзини зборови ќе речеше: Зошто сите очекуваат да се плива од ‘да’ до ‘не’? Не знаете ли дека разликата меѓу две ‘да’ понекогаш е поголема отколку меѓу ‘да’ и ‘не’?” (ЗТЛ, 23)

Романот “Сестрата на Сигмунд Фројд”, со оглед на времето коешто го обработува, преставува пресметка со старите, веќе закостени, романтичарски сфаќања за животот и љубовта. Пресметката ќе се случува во главата на Долфи и ќе стане централна дилема околу тоа како треба да се потроши животот, Таа нејзина дилема е олицетворена во ликот на нејзината мајка и во ликот на човекот на кој таа вистински ќе го подари своето срце, Рајнер. Животната филозофија која ќе се обиде да ѝ ја всади мајка ѝ, е дека секоја жена по секоја цена треба да си оформи семејство, дека само во тој случај нејзиниот живот има смисла. Од друга страна е Рајнер кој смета дека на животот треба да му се пристапи со ширум отворени очи и истиот да се живее со полни гради.

Појавувањето на Вертер во сликарската работилница на Долфи е само симболична материјализација. Вертер живее во главата на Долфи, таа е Вертер:

“Се појави сосема ненадејно, иако неговото доаѓање можеше да се очекува, моите седумнаесет години и **мојата одвоеност од светот**, моето мечтање по **идеалите на едно завршено време.**” (ССФ, 48, потцртаното е мое)

или:

“Кога би можеле, возрасни, да се вратиме во детството. Тоа е идеалот – да се созрее за детството. Единствено тоа е вистинската зрелост.” (ССФ, 88);

Начинот на којшто размислува Долфи, на којшто слика, нејзината престава за животот и луѓето околу неа, се алузии на романтизмот.

Романтизмот се јавува како предтекст кој треба да се препрочита, да се ревидира, да се дискутира и заземе став. Тоа го прави Рајнер кој ја има улогата да биде вториот “родител” на Долфи, да биде нејзиниот “татко” кој ќе ја роди повторно кога веќе таа не може самата, и Клара која е нејзиното второ “јас”. Тоа е тоа “јас” кое ќе се побунтува против светот, тоа “јас” ќе ѝ го покаже светот почнувајќи од лудаците:

“Ако сакаш да станеш сликарка во вистинска смисла на зборот треба да ги видиш лицата на лудаците” (ССФ, 89)

Ќе ѝ рече Клара и со тоа ќе се обиде да ѝ каже дека светот не се само романтичарските мечтаења за невозвратената љубов, туку:

“(М)одриците на нозете на проститутките кои чекаат навечер под фенерите во тесните улички, развиканите господа по кафеата, моноклот кој се врти кон истакнатите гради на некоја млада дама, возот кој пристигнува во железничката станица, парковите преполни со луѓе кои се смеат, плачат, разговараат и се караат, тоа ти е светот кој чека ти да го насликаш.” (ССФ, 89)

Ќе потврди Рајнер.

Наведените цитати се алузија на реалистичното сфаќање на животот.

Таква алузија на реализмот, поточно на рускиот, претставува 18.-та одломка од романот “Заклученото тело на Лу”. Тој дел е реминисценција на детството на Лу на која ја потсетил, случајно или не, нејзиниот тогашен љубовник Тауск на прашањето: зошто зиме носи ношница со куси ракави. Таа алузија е доловена преку типичната симболи на тој реализам: снег, топла печка и верниот, и секогаш подготвен да помогне, слуга Аљоша и детето, речиси, редовно оставено на негова грижа.

Обележувањето во внатрешниот комуникативен систем според Бројх во романот функционира на тој начин што неговите ликови ги читаат како предтекст романтизмот и реализмот, дискутираат по нив, се дистанцираат делумно и заземаат свој личен став. Меѓутоа во романот има и еден особено екстреман облик на обележувањето на интертекстуалноста на релација на внатрешниот комуникативен систем со тоа што авторот на текстот “дозволил” ликови од други тектови да се појават во неговиот текст. Со оглед на фактот што текстот е настанат како резултат на интермедиијално поврзување на две уметности, такви ликови има и од едната и од другата уметност.

Книжевен лик од друг текст присутен во рамките на актуелниот текст е Вертер од романот “Страдањата на младиот Вертер” од Гете. “Појавувањето на Вертер” и “Збогување со Вертер” се приказните (т.е. сликите) кои го потврдуваат влегувањето и излегувањето на ликот од животот на Долфи. Јан Вермеер е вториот лик кој во романот е влезен од друг предтекст – сликарскиот. Тој е присутен постојано како сликарски идеал на Долфи, како повод кај неа да се јави сликарска желба. “Прст врз раката на Вермеер” е сликата т.е. приказната во која влегува сликарот во животот на Долфи.

Такви поврзувања во романот “Заклученото тело на Лу” има повеќе. Ова дело всушност претставува тивка реплика со сите дела кои ја третираат судбината на Лу, било да се работи за книжевни или некнижевни. На тој начин тие дела се внатре во самиот роман, авторот ги консултира и зазема став во однос на нивната веродостојност или евентуално за нивната историја.

Таков пример е и поврзувањето на романот со уште еден роман кој ја дава и се обидува да ја дефинира природата на врската меѓу Лу и Ниче. Тоа е романот на Свестислав Басара “Срцето на земјата” со точен податок за неговото излегување и издавачот (Народна книга, Белград, 2004). Во тој роман има неколку епизоди кои потекнуват од посетата на Лу на Таутенбург и кои се обидуваат да ја демистифицираат невиноста на Лу, а меѓу кои најимпозантна е епизодата кога Лу една вечер дошла гола, наметната со бунда, во креветот на Ниче. Но тоа е визурата на Елизабета, на таа лошичка сестра на Ниче, и, веројатно, на самиот Басара, бидејќи:

“Станува збор за 1882, Лу има 21 година и сè уште е девица. Ни голотијата, ни бундата на Басара ниту откриваат, ниту покриваат некој суштествен факт, затоа веројатно и не се среќаваат на ни едно друго место, освен во неговиот најнов роман.” (ЗТЛ, 28)

Истражувањата на романот одат понатаму со барање на потеклото на ваквата епизода. Тие стигнуваат до еден биографски елемент на Басара и неговиот престој на Кипар. Таму поминал една незаборавна вечер со една Турчинка која една вечер наметната со бунда дошла во неговиот кревет. Голата Турчинка од стварноста влегла во фикцијата. Се случил краток спој меѓу текстот и светот. Влегла Турчинката во неговиот кревет и веројатно поради изненаденоста што здогледува друг човек промрморува: ”Сонце, месечина и

свезди”. Тоа нејзино промрмување ќе најде свое место на 55. страница во македонското издание на романот во ваков облик:

“Подоцна, откако се смести (Ниче) излезе на балконот само на кошула, погледна во небото и гласно извика ‘Сонце, месечина и свезди’.” (ЗТЛ, 29)

Друг роман кој се обидува да го разјасни односот меѓу Ниче и Лу е оној на Лаура Париани “‘La foto di Orta’, Rizzoli, 220 страници, 14,46 евра со фотографија на Лу од 1897 година на насловната страница” (ЗТЛ, 21) кој, за жал, не може да се прочита на македонски јазик. Имаме еден цитат од овој роман кој сведочи за безнадежната вљубеност на Ниче во Лу:

“Ниче постојано го носел со себе (огромниот коверт во кој се сместени сувиот лист од јасен, скришното пусулче, карикатура скицирана на ливче во квадратчиња, а кои ги добил од Лу – заб. моја), раскажува Париани, одржувајќи ‘хармонија со местото – вкусот на солзи што е скриен во секое водено место, мирисот на заборавот’.” (ЗТЛ, 22)

Слична консултација со друг книжевен текст по прашањето на веродостојноста на некој детаљ од животот на Лу има и во 13. одломка на романот. Тука е дискутабилно дали Лу и Рилке се сретнале или не со Толстој. Дури ни Миро Гавран, кој знае сè за средбата меѓу Толстој и Чехов и истата е тема во неговата драма “Чехов му кажа на Толстоја збогум”, а преведена на македонски јазик од Венко Андоновски и објавена во “Антологија на новата хрватска драма”, не знае за една ваква средба и веројатно тоа незнаење “го чини цела една драма помалку во неговиот опус” (ЗТЛ, 57).

За Лу говорат и делата чија есенција на создавање е токму таа. Тоа е делото на Ниче “Така зборуваше Заратрустра” во кое поединечни делови се опис на Лу, а посебно во делот “За оние што го презираат телото”. Ниче, пишувајќи за другите, всушност, ја опишува Лу:

“Повеќе ум има во твоето тело отколку во твојата најдобра мудрост. И којзнае зошто на твоето тело му е потребна твојата најдобра мудрост?” (ЗТЛ, 37)

Од 14.-та одломка дознаваме дека таа:

“Не само што се беше мушнала, ами гордо се беше прошетала низ неговото творештво, та Рилке веќе ги пишуваше идните песни за неа.”
(ЗТЛ, 61)

и е поместена во целост неговата “Трета елегија”:

“Едно е саканата да се опее, а Друго е, за жал,
Оној скриен виновен бог-река на крвта” (...) (ЗТЛ, 61)

Освен книжевни, во романот има присуство и на не книжени текстови кои се во функција на верна реконструкција на животот на Лу. Таков е примерот со критиката по повод романот на Лаура Париани “Фотографијата од Орта”;

“Имагинацијата на Париани е само еден од начините да се најдеме сред изминатите нешта (замислувајќи ги дека се вистински или сегашни, толку долго колку што е потребно да се разберат), а сосем друг е начинот не да се бараме, ами да се пронајдеме себеси, во своите предци или потомци, своите книжевни алтер-ега...во албумот на Ниче.” (ЗТЛ, 22)

Во романот има поместено и повеќе фотографии. Една од нив е клучна, а тоа е фотографијата на која се фотографирани Пол Ре, Лу и Ниче. Тоа е првиот триаголник од неколкуте во кои ќе живее Лу. Понатаму следуваат Андреас, Лу и Рилке. Па Фројд, Лу и Ана во кој “Ана беше единствениот женски лик, а останатите два беа машки”. Триаголникот се наметнува како животна судбина на Лу или нејзин начин да побегне од она што ја плаши, а тоа е припаѓањето на една личност. Тоа што на таа фотофрафија Ниче е впрегнат во колата која со камшик ја управува Лу, а Ре е слободен, можеби е случаен факт, но за познавачите на приказната за судбината на овој триаголник е индикативен.

Во прилог на романот се поместени два албума на Ниче. Во првиот се поместени слики на Лу на повозрасни и помлади години, Пол Ре, Светислав Басара, Малвида, Андреас, Рилке, Фројд, Силвија Плат, Ниче, куќата Луфрид и Зорка Манојлинска Марковиќ, а во вториот пресликани фотографирани или скенирани корици од 10 објавени книги: “Srce zemlje”, “Lu”, “Šta je eros”, “Esse homo”, “Дуински елегии/сонети за Орфеј”, “Malina”, “Уникат”, “Uvod u psihoanalizu”, “Антологија на новата хрватска драма” и “Зима Сивије Плат”. Потоа една книга во печат “Заклученото тело на Лу” и една што уште ја нема и наскоро ќе почне да се пишува алудирајќи со тоа дека вистината за Лу сè уште не е кажана бидејќи нема една вистина, ами повеќе се. Првиот албум се сликите на

сите оние кои биле дел од животот на Лу, а вториот сите оние кои се инспирирани од неа.

Во тоа е и сличноста со “Сестрата на Сигмунд Фројд”. Ако за него веќе констатиравме дека има воспоставено интермедијален однос со сликарството, “Заклученото тело на Лу” го има воспоставено со фотографијата. И таа како и сликарската е атемпорална, безвременска и како таква вечен запис за Убавото.

МОДЕЛИ НА БИОГРАФСКИ ФИКЦИИ

Она што се наметнува како констатација по анализата на романите “Сестрата на Сигмунд Фројд” и “Заклученото тело на Лу” е дека тоа се романи со силно нагласени интертекстуални и хипертекстуални релации. Тие релации, како што видовме можат да се манифестираат на три нивоа. Врз основа на предложената теорија анализите го покажаа следново:

1. Романите покажуваат изразена референцијалност бидејќи упатуваат на предходни текстови или пак на нив реферираат. Сите употребени цитати во текстовите, без разлика дали се тие вистински со постоење на цитатни сигнали или пак шифрирани и како такви вградени во јадрото во романите, се максимално функционални бидејќи секогаш се проследени со упатување на нивниот предходен контекст. На тој начин новиот текст е текст кој е над стариот, не во хронолошка, туку во семиотичка смисла како надреден текст, како текст кој, настанувајќи подоцна, во себе го вградил искуството на сите предтекстови настанати пред него;
2. Романите обезбедуваат свесна и намерна комуникациска врска меѓу автор – текст - читател. Тоа е сосем јасно бидејќи авторите поаѓаат од предтекстови кои им се познати на читателската публика. Во случајот не се работи за некои канонизирани дела од светската книжевност, туку како предтекст се јавуваат познатите личности Фројд и Саломе Лу;

3. Интертекстуалноста и хипертекстуалноста во романите, не само што јасно е обележана, туку таа е и тематизирана преку места во кои авторот или ја објаснува или пак ја проблематизира врската меѓу текстовите;
4. Максимална интегрираност на предтекстот во текстот. Предтекстот е структурна фолија на текстот – биографијата на Адолфина Фројд и во позадина биографијата на Сигмунд Фројд и биографијата на Саломе Лу во чија позадина се читаат биографиите на Ниче, Рилке, Пол Ре, Фројд;
5. Селективност на интертекстуалните показатели преку практикување на повикување на дел од предтекстот, а не целиот предтекст. Од биографијата на Саломе Лу е повикан детаљот за заклученоста на нејзиното тело до нејзината 35. година и тој детаљ е максимално експлоатиран со што тој станува фолија на целиот текст. Во другиот роман тоа е случајот со анонимната сестра на Сигмунд Фројд;
6. Романите покажуваат силна семантичка и идеолошка напнатост меѓу претходниот и новиот контекст. Тие се дијалогски насочени и отворени со цел да ја актуелизираат и во исто време да ја проблематизираат темата којашто ја обработуваат.

Романите “Сестрата на Сигмунд Фројд” и “Заклученото тело на Лу” се постмодернистички романи кои како пред-текст ја имаат биографијата. Тие се показател за фреквентноста на еден поджанр во рамките на македонскиот постмодернистички роман особено популарен во периодот кој го третираме. Со оглед на тоа што тој претставува поврзување на фикционалното и фактичкото кое е присутно во форма на биографија, станува збор на биографска фикција. Анализата на интертекстуалните и хипертекстуалните показатели во романите покажаа дека можат да се издвојат два модела на интертекстуалност и хипертекстуалност во биографските фикции:

Сестрата на Сигмунд Фројд	Заклученото тело на Лу
- Послаба референцијалност со поголема густина на шифрани цитати	- Изразена референцијалност со поголема густина на вистински цитати со надворешни цитатни сигнали
- Индиректна комуникациска врска - Сигмунд Фројд	- Директна комуникациска врска - Саломе Лу
- Не е присутна авторефлексивност	- Експлицитна мета-комуникација со авторефлексивна свест за интертекстуалност;
- Интегриран еден предтекст	- Интегрирање на повеќе пред-текстови во новиот контекст
- Помалку нагласена селективност на интертекстуалните показатели - повикување на повеќе детали од животот на Фројд	- Селективност на интертекстуалните показатели - повикување на детаљ од предтекстот
- Послаба идеолошка напнатост и отсуство на дијалошка отвореност	- Силна идеолошка напнатост и дијалошка отвореност меѓу стариот, новиот и евентуалниот иден контекст

Ако предложената табела се земе како релевантна за дефинирање на моделите на интертекстуалност и хипертекстуалност во предложените романи тогаш слободно можеме да констатираме дека романот “Заклученото тело на Лу” покажува посилен интензитет на интертекстуалност и хипертекстуалност во однос на романот “Сестрата на Сигмунд Фројд”.

АНАЛИЗА НА МЕТАТЕКСТУАЛНОСТА ВО РОМАНИТЕ

„ОПИШУВАЧ”- ЕРМИС ЛАФАЗАНОВСКИ И

„СИРКАЧОТ”- АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ

Романите “Опишувач”⁹² на Ермис Лафазановски и “Сиркачот”⁹³ на Александар Прокопиев се самосвесни романи. Нивните наслови се провокативни. И едниот и другиот подразбираат дејствител, вршител на некакво дејство. Едниот опишува, а другиот сирка. Меѓутоа и двајцата пишуваат. Првиот е опишувач, а вториот е сиркач. Сиркаат, опишуваат и пишуваат: роман, описи на личности и разни секојдневни животни манифестации, речник, љубовна приказни, дневник, роман, расказ и љубовна песна. И во двата романа раскажувачот јасно ја покажува свеста за раскажување низ процесот на раскажување. Таа свест ја покажува низ уредно присутни знаци со кои се укажува на фикционалноста, а кои се распоредени со цел истата да се потенцира.

Интересни се, особено од наратолошки аспект, бидејќи отвораат неколку наратолошки проблеми – односот меѓу вистината и фикцијата (проблемот на веројатноста), односот на нараторот и приказната што ја раскажува и др. Сликата за самосвесност во раскажувањето ја надополнуваат и жанровските симулации преку евидентираниите познавање на техниката на пишување текстови од различни жанрови: описи на разни малограѓански манифестации, уметничка критика, речник, дневник, роман и др.

Без разлика на жанрот, она што е приоритет, според раскажувачот, е дека текстот треба да биде вистинит. Впрочем тоа го констатира и Во во својот обид да ја дефинира метафикцијата кога рече дека свртувањето на прозата кон сопствениот статус е со цел да се открие врската меѓу прозата и вистината. За да се постигне тоа, прво треба раскажувачот да ја утврди вистината. Оттука клучниот проблем во текстот е како да се осознае вистината, потоа, дали има

⁹² Лафазановски, Ермис: Опишувач, Скопје, Магор, 2001., во понатамошниот текст само: Опишувач.

⁹³ Прокопиев, Александар: Сиркачот, Скопје, Магор, 2007., во понатамошниот текст само: Сиркачот.

само една или се повеќе вистини и на крајот, дали воопшто човекот е способен за вистина.

Проблемот за вистинитоста нараторите го третираат како проблем на веродостојноста. Него го третираат од неколку аспекти. Цветан Тодоров како веродостојно го определува делото кое е усогласено кон два вида норми: јавното мислење и правилата на родот. Во одбрана на своите тези тој го цитира Аристотел и неговото тврдење дека веродостојноста не претставува некој однос меѓу говорот и неговиот референт, туку меѓу говорот и тоа што мислат читателите дека е вистина. Во романот “Опишувач” ќе прочитаме дека:

“(В)истината не е секогаш онаа која ја гледаме со очите. Вистината не е секогаш видлива, рече, туку понекогаш таа треба и да се почувствува.” (Опишувач, 31)

се зборови кои ќе му ги упати стопанственикот во врска со вистината во неговите описи, а личното сознание до кое доаѓа раскажувачот е дека:

“Вистината никогаш не е миговна, таа се оформува понатаму како резултат на комбинацијата на најразлични искази” (Опишувач, 31)

т.е. вистината не е индивидуално сознание, туку колективно, дека до неа се доаѓа само со почитувањето на туѓите вистини и нивното комбинирање со други во една единствена и јавно прифатена. Ако сето ова го поврземе со критериумите на Тодоров, ќе го препознаеме јавното мислење како единствен услов за достигнување на вистината.

Интригата во романот “Опишувач” главно е концентрирана околу низата неуспешни обиди на опишувачот да опишува. Тоа е неговиот занает како што истакнува и самиот. Занает како и секој друг. А занаетот негов е да пишува, како што вели тој, описи. Употребата на овој термин е еден вид компромис со какво било жанровско определување на текстовите кои тој има намера да ги напише. Прво добива порачка да ја опише идната жена на стопанственикот, потоа нова задача - да ја опише нивната свадба. Неговата популарност расте и затоа од определени структури е ангажиран да напише опис на една уметничка слика. И така се редат описите жанровски и содржински сосема различни, но ниту еден успешен. Нивната неуспешност се должи на податокот што вистината е релативна и не може да биде усогласена. Последниот негов обид е сам да си го опише сопствениот живот. Но, не смее да ризикува и затоа истиот го прикажува

во драмска форма. Така, секој виденото ќе може да го усогласи според сопствената претстава за вистината.

Јавното мислење не е единствениот критериум според кој се оценува веродостојноста на едно дело. Тодоров го посочува и вториот – правилата на родот: “да може да се означи некое дело како веродостојно треба да биде усогласено со тие правила.....Веродостојноста, земена во таа смисла, означува однос на делото кон литературниот говор, поточно, кон некои негови пододели што образуваат род”.⁹⁴ Романот е природна средина на мета-прозата- ќе констатира Во, додавајќи дека нејзиното проучување всушност е потрага по она што му дава идентитет на романот т.е. реалистичкиот роман во кој Во ќе го препознае литературно-прозниот еквивалент на секојдневниот јазик. Конвенциите на реализмот: сиже, фабула, хронолошка секвенца и наратор, ќе се покажат како обрасци врз коишто ќе се градат структурите на мета-романите во смисла на нивно отфрлање, очудување и разоткривање. Мета-прозата се открива и идентификува како опозит кон јазикот на реалистичкиот роман. Од една страна градење на реалистичка илузија преку присуството на базичните конвенции на реалистичкото писмо, а од друга страна рушење на таа илузија преку нивно напуштање и онеобичување.

Во тоа е и суштинската разлика меѓу мета-романите кои се предмет на анализата. Во “Сиркачот” на страна 26 писателот “размислува” за судбината на тие реалистички конвенции во романот кој има намера да го пишува, а за чие име сè уште не е сосема сигурен. Го поставува прашањето за позицијата на нараторот:

“Почна да му се допаѓа овој *Воајер* (или можеби подобро е *Сиркач*, треба да се реши), иако малку му се преткаше на првите страници, сè додека не му го најде вистинското место. ТОЈ! И порано тие недокажани, заплеткани ликови ги маскираше во трето лице и таквите куси прози, раскази, подолги раскази итн...испаѓаа некако почисти од оние кажани во јас-па јас-форма.” (Сиркачот, 26)

Во таквите негови понатамошни “размислувања” ги препознаваме и останатите базични конструкти на реалистичкиот роман: **ликови** – Јана и мајка ѝ на Јана, кои треба да ја обезбедат **интригата**, **линеарноста** и сиркањето “**кон внатре**, кон неговата потисната природа”. (Сиркачот, 27) Воспоставена е и

⁹⁴ Тодоров, Цветан:” Поетика”, Детска радост, Скопје,1998, 62.

интертекстуална врска со романот на Роб-Грије “Воајер” и затоа допушта романот да го задржи “Лолита клишетото”. (Сиркачот, 27) На крајот, сепак, има обид и за жанровска определба на текстот кој треба да биде “подолга проза, тоа веќе се гледа, можеби и малечок роман”. (Сиркачот, 27)

Размислувања од таков тип нема да сретнеме во “Опишувач”. Реалистичката матрица во него не е дадена, но сепак во позадина неа ја исчитуваме единствено како нејзино напуштање и онеобичување. Ликовите од “Опишувач” се само неколку магловито распослани и незавршени судбини. Ниту еден од нив нема статус на главен лик. Интригата главно е концентрирана околу низата неуспешни обиди на опишувачот да ја опише вистината. Оттаму и неговиот ‘упад’ во текстот и ирониска перспектива на штета на вистината. Сите тие неуспешни обиди резултираат со низа на незавршени приказни. Завршена е само приказната за незавршените приказни. Раскажувањето тече во јас- форма од позиција на оминисцентен раскажувач.

Теоријата е дадена, темелот поставен, останува градењето. А како се гради? Со контра-техники на техниките на реализмот. Ниту еден од ликовите во “Сиркачот” не е целосен. Ниту еден не е завршен. Едноставно се појавуваат и исчезнуваат како нејасна претстава за замислата на писателот и со несигурна улога во интригата. И покрај тоа романот има главен лик. Тоа е Сиркачот. Тоа е ликот кој авторот го гради, го создава. Тој е неговата надеж дека ќе ја продолжи приказната понатаму и ќе го раскаже сето она што авторот не успеал. И затоа разочараното сознание откако S. исчезнал дека во тоа е и грешката затоа што “вистински роман не може да се напише само со една главна личност”. (Сиркачот, 120) За тоа се потребни повеќе ликови. Грешката на писателот е двојна: се решил за еден главен лик, и не само тоа, туку му препуштил тој да решава за сè. Формалното разделување на ликот на писателот од Сиркачот – главниот лик во завршницата на романот и писателовата носталгија поради таквиот дефинитивен раскин е само уште една потврда за судбината на ликот и неговата спремност откако еднаш ќе биде создаден самиот да го преземе текот на приказната. Писателот е немоќен да интервенира што било во врска со неа.

“На раскрсницата со ‘Рузвелтова’ се поздравуваа, речиси, свечено, како учтиви незнаенци, обајцата добро обелени од снегот.”
(Сиркачот, 119)

Таква е судбината и на раскажувачот и раскажувачките перспективи. Иако раскажувањето ќе му го предаде на неговото величество Зл. од причини кои беа потенцирани во погорниот цитат, сепак во позадина е присутно некакво јас-раскажување, исто така, несигурно како и ликовите за кои тоа треба да раскажува. Раскажувачките перспективи се мултиплицирани на: јас-писателот, на Сиркачот, на девојчето Јана и на мајка ѝ на Јана. Последица на нив е постоење на децентриран наратор кој тешко се лоцира. Уште на почетокот е поставен и во исто време напуштен императивот за линеарност па имаме роман во испреплетени, искршени приказни на кои заедничкиот именител им е ахронијата. Се прави микс од времиња, па се испреплетуваат детството, младоста и средовечноста на Сиркачот, минати, но и современи општествени и политички настани. Создадена е една ситуација на една постојана и одложена сегашност со минато кое никогаш не завршило и со иднина која, веројатно, нема да дојде.

И едниот и другиот роман претставуваат жанровски хибрид. “Опишувач” е жанровско поврзување на расказ, критика, лингвистички речник, драма, трилер, дневник. “Сиркачот”, освен жанровското поврзување на расказ, еротка приказна, песна, писмо и новинарските вести, прави и интермедијално поврзување со фотографијата како најсигурниот чувар на спомените и нивното складирање во индивидуалната меморија на луѓето.

Веќе споменавме дека Мајкл Курие врз основа на степенот на присуството на критиката и нагласеноста на артифициелноста, говори за текстови во кои книжевната критика е конституент на прозата и такви во кои е нагласена артифициелноста на текстот без критички суд и авторовите коментари се еден вид на себе-коментирање. Разликата меѓу нив се наметнува во позицијата на нараторот. Па така, во романите во кои акцентот е ставен врз критиката без да се води сметка за неговите уметнички квалитети, нараторот настапува од позиција на книжевен критичар. Обратно пак, во оние во кои вниманието е насочено кон уметничкиот впечаток, нараторот ја има позицијата на писател.

За потребите на овој труд ќе направиме преглед на автореферентните единици во текстот во кои раскажувачот настапува од позиција на писател и автореферентни единици во кои раскажувачот настапува од позиција на критичар.

**а) Автореферентни единици во кои нараторот настапува
од позиција на писател**

Нараторот во романот “Опишувач” себеси си се декларира како опишувач по занает. Неговите описи реферираат кон околината, урбаниот живот, разни љубовни доживувања, па дури и кон самиот себе. Опишувањето за него е еден вид духовна катарза. Особено е интересно тоа што за него ниту еден жанр не претставува пречка и практикува многу од нив. И повеќе од тоа. Романот прераснува во еден вид на рецепт за тоа како да се пишуваат најразлични описи. Терминот ‘опис’ не е случаен, туку е избор на авторот со кој тој се оградува од жанровската определба на текстовите коишто ги пишува. Сето она што треба да се опише е наранчано и затоа тоа треба да биде усогласено со барањата на оние кои ја направиле наранчката.

Опишувачот има порачка. Треба да ја опише идната сопруга на еден успешен стопанственик. Со тој опис истиот тој стопанственик би ја завел. Па затоа:

“Нејзиниот опис го започнав со опишување на дел од манастирот Карпино близу Куманово, на чиј имот постои една голема карпа под која се наталожило езерце со светлосина – света вода.”(Опишувач, 15)

И веќе е јасно дека тој опис ќе оди со задолжителниот религиозен фон во кој треба да биде претставена Љуба – идната сопруга на успешниот бизнисмен. Библиската референца особено е нагласена во завршницата на описот кога на челото на клисарот:

“(С)е појавил мал знак во вид на свездичка...”

па така таа

“(С)танала светица, а клисарот просветлен...”

бидејќи

“Клисарот ја видел Богородица.” (Опишувач, 17)

Библискиот фон е само средство и со него овој опис станува гротескен. Стопанственикот ќе биде задоволен од ваквиот опис, а Љуба која е “рационално битие” не е навикната на вакви описи, го смета за лакрдија и обид на опишувачот да се пошегува со неа.

Раскажувачот ја дава и лектирата која ја консултирал за да го даде описот:

“(Р)езултат на напорната работа, чепкање низ архивска документација, низ фотографиите од детството, семејно стебло, интервјуата со роднините и пријателите.” (Опишувач, 18)

Наредното барање на стопанственикот е опишувачот да ја опише неговата свадба. Затоа се потребни “темелни” подготовки:

Прво :

“На подготовките за опишување на свадбата им претходеа неколку неделни подготовки во кои спаѓаа и работи како што се: собирање материјали, нивно анализирање и правење на кус концепт. Во рамките на таквото ‘научно’ истражување успеав да воспоставам духовни и ментални врски – еден вид метафизичка комуникација – со главните роднини од едната и од другата страна на невестата и момчето.” (Опишувач, 20)

Второ: каков треба да биде описот. Можностите се различни. Тоа може да биде опис, стилски збогатен или, пак, едноставен. Дилемата ќе ја разреши стопанственикот кој ќе му признае дека претходниот опис е добар, ама сега тој бара свадбата да биде опишана таква каква што е во реалноста. И затоа:

“Затоа се одлучив на наједноставно опишување, без украси без претерувања, опис кој освен вистината, и нема да има што да каже.” (Опишувач, 20)

Тој збор “вистина” ќе биде почеток на сите “невистини” и на сите недоразбирања. Она што ќе го види и опише нашиот опишувач е најголема невестина бидејќи тоа не го видел никој, па дури ни фотоапаратот на Пеце кој прави фотографии “кои кажуваат илјадници зборови”. Стопанственикот е толку “љубезен” што на раскажувачот му дава уште една шанса и веројатно последна:

“(Д)а се поправам и да направам нов опис на свадбата, но овојпат тој опис да ги задоволува очекувањата на јавното мислење и достоинството на еден стопанственик со политички амбиции каков што е тој...” (Опишувач, 32)

Во обидот да се опише свадбата во согласност со вистината, без да се знае точно што е тоа вистина, во романот наидуваме на техниката пермутација, како една од постмодернистичките техники на Дејвид Лоц:

“Прв обид: ‘Идната невеста поубава од априлското сонце, се сопна и падна со лицето во тортата...’

Втор обид: ‘Идната невеста поубава од априлското сонце, го зеде ножот, исече едно дебело парче торта колку книга од петстотини страници го стави во чинија и ѝ го подаде помалку неспретно на идната мајка, која нежно фаќајќи ја чинијата ѝ се заблагодари на невестата со љубезна насмевка...’” (Опишувач, 38)

Бидејќи и едниот и другиот обид се неуспешни, не соодветствуваат со вистината и премногу ја деформираат таа вистина, тој одбира неутрално решение:

“Решив да го затворам случајот на следниот начин. Го зедев текстот пред мене и го преправив. Сега невестата тажно ѝ го подава парчето торта на мајката којашто уште понежно го прима и тие двете среќни како две лебедици во хармонична љубовна игра, се бакнаа од среќа. Може уште да измислувам, но засега толку.” (Опишувач, 40)

Нареден предмет на опишување е една уметничка слика на Мартиновски. Името на таа слика е само еден од многуте примери кога политиката си ги замешала своите прсти во уметноста, па затоа сите случки и настани поврзани со настанувањето и донесувањето на сликата се гротескни. Таков е и начинот на кој опишувачот ја опишува и за што добива куп критики дека описот е “скандалозно речење на неvistини” и одбраната на опишувачот дека тој е само опишувач, а не историчар на уметноста.

Затоа сега тој ќе донесе спротивно решение. Бидејќи залудно се трудел да ја достигне вистината опишувајќи ги нештата такви какви што се, се решил сега да пишува нешто за што однапред знаел дека луѓето го сметаат за неvistина. Се зафатил да пишува легенда за ламјата на Охридското Езеро. Со еден збор да стане “народен опишувач”, да им го даде на луѓето тоа што сакаат да го слушнат. Во овој опис има промена на нараторот т.е. перспективата од која се опишува. Уште на почетокот на описот тој ќе запише дека:

“Инаку, ова писмо не го пишувам јас, туку зеткото Тодорче.”
(Опишувач, 46)

Промената на нараторот ќе се покаже како одличен услов за вистината со тоа што неговиот идентитет на крајот целосно ќе биде откриен со давање на сите негови лични податоци. Се наметнува заклучокот дека вистината зависи не од тоа

како ќе биде пренесена, туку кој ја пренесува. Субјективниот фактор е одлучувачкиот.

Идеалот на вистината ќе го открие и пронајде во описите за жената на спротивниот прозорец која, заради нејзините грациозни движења, ќе ја нарече Грација. Тоа ќе биде неговиот обид да напише љубовна приказна:

“Ја опишав како една современа македонска жена, која на крајот на краиштата, претрпува психички растројства како резултат на тепањето и малтретирањето на нејзиниот љубоморен маж. Неа ја нареков Султана за да ја скријам нејзината грациозност поради која само за себе ја нареков Грација.” (Опишувач, 65)

За него Грација ќе стане идеал на вечна вистина, особено во моментот кога ќе открие дека таа е глупонема. И затоа таа:

“Беше единствената жена на свет чија женственост може да прими вистински приказни, чие сениште не може да ја одделува вистината од невивистината. Таа беше вистинска невеста за вистинска љубовна приказна.” (Опишувач, 77)

Дали зборовите се вистински? Дали тие секогаш се способни за вистина? Прашање старо колку литературата. Да се потсетиме на Кратил и Хермоген и ќе видиме дека тоа е прашање со кое се занимавала теоријата на литературата од најстари времиња. Тоа ќе сака да го провери и опишувачот кај кого ненадејно ќе се појави љубов кон описната лингвистика. Ништо поприродно. Со оглед на големата експанзија на зборови за него е сосема нормално тие да се класифицираат:

“(Г)лавна задача на еден опишувач е да ја преземе работата во свои раце и да почне да го собере тоа збеснато трло, да го класифицира, и на крај да го истражи.” (Опишувач, 84)

Пишувањето на речник е несекојдневна работа и затоа е потребно прво да се утврди методологијата на работа и сите подготовки кои претходат на една сериозна работа каква што е пишувањето на речник:

“Требаше прво да се одбере, односно да се дефинира, корпусот и материјалот од кој ќе се излачат новите зборови, а изборот падна на дневните весници. Потоа требаше да се постават два вида ограничување: временско и просторно, со чија помош ќе се елиминира опасноста да се талка по беспаката на историските собитија.

Одлуката падна на овие простори во период на последните години на дваесеттиот век.” (Опишувач, 84)

На наредните страници детално го опишува процесот на работа и техниката на собирање и толкување на зборовите. Речникот е напишан и објавен во некое списание кое помалку е познато, критикуван најверојатно затоа што критичарите се препознале во некои од опишаните зборови, и како таков, оценет за невистинит. И зборовите не се вистинити во услови кога нив ги оценува некој.

Опишувачот ќе се реши на најбезболната работа, а тоа е да се опише самиот себеси во неговиот “Делник”. Тука има пример за пишување на литературно-научен вид каков што е дневникот во кој:

“(Н)е сакав никого да искривоколчам, ниту да нанесам некому зло. се опишував себеси, природата, настаните, можеби има и некои општествени вулгарности но, бидејќи тој беше лично мој, не очекував некој да го најде.” (Опишувач, 93)

Но, повеќе од очигледно е дека некој го беше нашол и тој негов “Делник” е причина за сите негови страдања кои на крајот од романот се дадени во манирот на една типична крими приказна од подземјето. Доаѓајќи до сознанието дека не е можно вистински да се опишеш ни самиот себеси, дека секој облик на опис може да биде дури и погубен за животот, тој ќе се реши последниот инцидент да го образложи во драмска форма поведувајќи се од внатрешниот белег на драмата како еден од трите литературни рода кој настаните ги прикажува на сцена такви какви што се:

“(К)ако и да е сето тоа ми заличи повеќе на театарска илузија отколку на животна вистина и за да го вообличам настанот со описни компоненти ќе го образложам во драмска форма иако немав намера тоа да го сторам. За да биде иронијата на судбината поголема оваа моја едночинка ја нареков ‘Исфрлувач’. Пиесата започнува со последните зборови од мојот ‘Делник’ кој, како сведоштво на мојата безгранична доверба кон Грација, го зедев со себе.” (Опишувач, 130)

Писателот во “Сиркачот” самоиницијативно се решава да напише роман. Иако на почетокот не е сосема сигурен во жанрот на текстот кој треба да го напише, сепак има некаква замисла дека тоа треба да биде подолга проза или, пак, роман. Како секој добар писател постапува според однапред подготвена

шема во однос на главните параметри на тој свој текст. Делото мора да има наслов “како *Воајер* или *Сиркач*?” (Сиркачот, 26) Клучното прашање кое си го поставува писателот, а кое ќе се покаже подоцна како судбинско за неговиот роман е прашањето:

“(П)отоа, зошто S. (ако проблемот со името е веќе решен) **самиот нешто да не чкраба?**” (Сиркачот, 26, подвлеченото е мое)

Со тоа на ликот му дава повластена положба. Имено ТОЈ треба да биде коавтор на приказната. А таа иста приказна треба добро да се испланира. Затоа, по првичното разочарување и сомнеж дека се преценил себеси кога помислил да ги пречекори границите на расказот каде единствено се чувствува компетентен, расеан и уморен вака ќе го испланира текот на приказната:

– (С)о Јана сè е прилично болешливо и обично: како гимназијалка ја пречекува пред “Орце Николов”, несмасно се обидува да разговара со неа (малку и ќе ја испипка, со грижа на совест?, или не, непотребно е!), таа ќе оди да студира во Будимпешта (нешто ќе матка да ја запре, таа нормално ќе си оди), постепено да се превладее (да се продлабочи!) приказната со неа во полза на онаа од порано со мајка ѝ;

- доживување на војната (по радиовестите и таксистот резервист) – полуепизоди: ќе напише писмо до “Дневник”, намерно ќе зјапа во згодна Албанка од соседната маса во “Дал Мет Фу”, во автобус ќе слуша вести и ќе види две спосени кучиња кои не можат да се ослободат од ебење. Мистер Paul Dundroff;

- со колешката Марика - ќе има сексуални заебанции, ќе испадне сосем нормално;

- со мајка ѝ на Јана - ќе се открие дека го имал првото сексуално искуство и првата траума (добро како завршна епизода?) ...

- ...

- Тука е, можеби, клучот за целиот роман. Нешто изненадувачко, некоја судбинска повреда што Сиркачот го прави онаков каков што е. Деталот го има искинатото копче! Но што потоа, се прашуваме ние, што и како? (Сиркачот, 60-61)

Испланираните епизоди се редат една по друга. Но како што минува приказната писателот сè повеќе е обесхрабрен бидејќи чувствува дека приказната некако му ‘бега’ од рацете, дека не може да ја контролира. Причина за тоа е Сиркачот, кој по видувањето на писателот станува “сè потврдоглав, како да е свесен за својата надмоќ”. (Сиркачот, 95) Раздвоеноста меѓу писателот и ликот кој самиот го креирал е веќе видлива со прашањето:

“- (А) тој S. сè потешко го откривам како лик, дали јас, воопшто, го познавам? (Сиркачот, 95)

Со садистичко насладување за маките кои би ги имал Сиркачот со текот на приказната, решава да пушти приказната да се одвива онака како што S. ќе сака:

“Ќе го пушти да види до каде може да оди, на тој негов расен начин.”
(Сиркачот, 96)

б) Автореферентни единици во кои нараторот настапува од позиција на критичар

Позицијата на критичар е уште една која дозволува влез во фикционалната илузија, која овозможува увид во техниката на раскажување. Тоа се единици кои даваат вредносен суд за текстот и во кои книжевната критика се наметнува како објект на фикцијата занемарувајќи ја артифициелноста на раскажувањето. Во преден план и единствено важни се критичките коментари на раскажувачот и затоа, се чини, дека овие автореферентни единици се наоѓаат постојатно на границата меѓу фикцијата и критиката при што нивната припадност кон фикцијата понекогаш дури е и непрепознатлива.

Романот “Опишувач” располага со одреден фонд на автореферентни единици со одреден критички коментар во себе. Главно тој критички коментар се однесува на фикционалниот процес и правилата за негово градење.

Уште на првите страници од романот “Опишувач” ќе се запознаеме со опишувачките **методи** на раскажувачот. Тие се најодговорни за издигнувањето на опишувањата на степен на занает.:

“(Н)ајпознатиот и воедно најуниверзален опишувачки метод којшто го имав развиено на почетокот на мојата кариера, вклучуваше во

себе анахрони и здодевни компоненти како што се перципирањето, апстракцијата и компарацијата.” (Опишувач, 9)

За да се биде опишувач од ‘занает’ потребно е најпрвин да се перципира околината, да се издвои она што е погодна тема за опишување и тоа да се опише на начин што ќе се спореди со други слични теми и појави. Усовршувајќи ја техниката на опишување сами по себе се појавуваат и првите **критериуми** според кои се вреднува материјалот кој е потенцијален за обработка:

”Такви критериуми беа: вистината и лагата. Нивниот сооднос, нивното бизарно испреплетување и парадоксалната неможност да се диференцираат дури и во наједноставни случаи.” (Опишувач, 9)

Издвојувајќи го критериумот вистина во описите, тој претендира да стане нивен основен постулат макар и на штета на естетските категории:

“Со еден збор, бев решен да се откажам од естетските категории кои еден опис го прават убав, во полза на вистината.” (Опишувач, 21)

Еден убав опис, а под убав се подразбира единствено вистинит, бара од опишувачот:

“(Д)а не алегоризирам ниту да персонифицирам, а најмалку да метаморфозирам...” (Опишувач, 30)

Фигуративноста на говорот, како отстапка од нормата е недопустлива во ситуација кога се трага по вистината.

Откако ги утврдил основните постулати на опишувањето препознатливи преку методите на пишување и критериумите кои треба да се почитуваат раскажувачот со неколку зборови го дава својот личен коментар за карактерот на неговите описи. Тие, во исто време, се и типичен пример на себе-коментирање:

“Моите описи не се занимаваат никогаш со пророштва, дури и да се случи нешто слично, тоа не го разбирам како пророштво, туку повеќе како интуиција, како моќ на описот само со помош на неговиот формализам да навлезе во суштината.” (Опишувач, 75)

Во еден друг случај раскажувачот реферира кон кодот, во случајов кон книжевниот, кога вели:

“(Г)о зедев мојот двоглед на дланки, двогледот на вистината. Почнав да добивам сексуални фантазии, но нема да ги опишувам затоа што само ќе навлезам во клишеа.” (Опишувач, 73)

Во романот “Сиркачот” има, исто така, автореференти во кои раскажувачот ја има позицијата на критичар, но таков со евидентно познавање на теоријата на романот. Тоа значи раскажувач кој во исто време е и критичар, но и теоретичар на литературата. Освен што ја планира приказната и нејзиниот тек, тој размислува и за начинот на кој ќе биде раскажана приказната, односно го планира сижето, ликот, т.е. ликовите кои планира да бидат негови носители и начинот на нивното градење.

Во продолжение следуваат цитатите кои треба да бидат поткрепа за наведените тврдења:

- *изборот за раскажувач во 3.л. со цел обезбедување на лежерност во раскажувањето и поверодостојна перспектива:*

“(С)е додека не му го најде вистинското место. ТОЈ! И порано тие недокажани, заплеткани ликови ги маскираше во трето лице и таквите куси прози, раскази, подолги раскази итн...испаѓаа некако почисти од оние кажани во јас-па јас-форма.” (Сиркачот, 26)

- *промовирање на ликот во коавтор на приказната:*

“(П)отоа, зошто S. (ако проблемот со името е веќе решен) самиот нешто да не чкраба?...” (Сиркачот, 26)

- *присуство на повеќе ликови кои би ја збогатиле интригата: Јана, мајка ѝ на Јана, Сиркачот, со посебен акцент на разоткривање на природата на нивните односи:*

“Јана е замешана од почетокот заради Интригата (...) Мора да има доволно место и за други во приказната, особено за мајка ѝ (...) А како Јана ќе расте (...) тоа зависи токму од разоткривањето на односот на S. - мајка ѝ на Јана...(Сиркачот, 27)

- *ликови со сопствен карактер и душа:*

“Отсекогаш ликовите да имаат сопствен карактер и душа и да живеат ослободено од мене...” (Сиркачот, 95)

- *хронолошки изградено сие:*

“Кога ги чита досега напишаните страници на S., не по редот на запишувањето (тоа уште повеќе го нервира!), туку по некаков замислен распоред (за во идната замислена книга!), гледа како му се усложнува работата.” (Сиркачот, 95)

- *внатрешна фокализација на ликови:*

“(К)е почнеме да сиркаме кон внатре, во неговата потисната природа...” (Сиркачот, 27)

- *планирање на употреба на неопределениот дејал како една од стратегииите на реализмот на 19. век:*

“Деталот го има искинатото копче! (Сиркачот, 61)

МЕТАТЕКСТУАЛНИ МОДЕЛИ

Во продолжение ќе направиме обид за дефинирање на модели на метатекстуалност во македонскиот постмодернистички роман. Тие се наметнаа по анализата на романите “Опишувач” (Лафазановски, Ермис. Опишувач, Скопје, Магор, 2001) и “Сиркачот” (Прокопиев, Александар. Сиркачот, Скопје, Магор, 2007).

ОПИШУВАЧ	СИРКАЧОТ
- Вистинитоста е обезбедена со усогласување кон нормите на јавното мислење	- Вистинитоста е обезбедена со усогласување кон правилата на родот: сижe, лик, наратор
- Јас – форма на раскажување од позиција на оминисцентен раскажувач	- Раскажување во 3. лице со променлив наратор
- Реферира кон кодот - социјален, политички, културен	- Реферира кон нарацијата и правилата на нејзино градење
- Напуштање на реалистичките конвенции: лик и фабула во смисла на нивно онеобичување	- Придржување кон реалистичните конвенции: лик, фабула
- Хронолошко сижe	- Ахронолошко сижe
- Апсихолошки модел на нарација	- Психолошки модел на нарација
- Доминираат автореферентни единици во кои нараторот е од позиција на писател	- Доминираат автореферентни единици во кои нараторот е од позиција на критичар

Забележуваме дека можеме да разликуваме барем два модела на мета – романи според зададени параметри. Ако се тргне од класификацијата на Во на мета – романите лесно ќе се констатира дека романите кои се предмет на оваа анализа се романи во кои се зема фикционалноста како тема која треба да се испитува. Тоа се романи во кои се третира фикционалноста и таа може да се утврди преку присуството на повеќе сигнали т.е. знаци на фикционалноста како што ги именува Рифатер во својот есеј “Изјаснета фикционалност”.⁹⁵ Некои од нив реферираат кон кодот (социјалниот, културниот, политичкиот), а некои пак, кон наратијата и правилата на нејзино градење. Во првиот случај имаме *меѓанаравни единици*, а во вториот *автороференци*. Но, она што е заедничко и за едните и за другите е позицијата на нараторот. Нараторот може да настапува од позиција на писател и од позиција на критичар или теоретичар на литературата, па така романите се ‘проза и истовремено исказ за креацијата на таа проза’⁹⁶

⁹⁵ Во: Судбината на значењето, приредил: Венко Андоновски, Скопје, Култура, 2008.

⁹⁶ Во, Патриша: “Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужани нешта”, оп. цит., 173.

**ПРОВЕРКА
НА МОДЕЛИТЕ**

Кире Илиевски:
„МЕМОАРИТЕ НА АЛБЕРТ АЈНШТАЈН“
(Фондација „Рамковски” Скопје, 2007)

Изборот на наслов кој треба да биде потврда и проверка на целите на овој труд, а тоа се утврдување на посмодернистичките својства на македонскиот роман во еден одреден временски период, односно анализа на интертекстуалните и хипертекстуалните релации, е романот на Кире Илиевски “Мемоарите на Алберт Ајнштајн”⁹⁷ издаден 2007. година. Тоа е романот за кој неговиот автор ја доби наградата на Фондацијата Рамковски, а кој, во исто време, влезе и во најтесен избор за роман на годината за 2007. година на “Утрински весник”. Повод и причина поради кои го одбравме овој роман е неговата припадност кон жанрот биографска фикција, жанр кој се наметна како посебно фреквентен во поновата македонска проза, а чии својства ги испитавме преку анализата на интертекстуалните и хипертекстуалните релации во романите “Сестрата на Сигмунд Фројд” - Гоце Смилевски и “Заклученото тело на Лу” - Оливера Ќорвезириска.

Насловот на романот е индикативен од два аспекта.

Првиот аспект, затоа што ја насочува љубопитноста на читателот за осознавање на животот на големиот великан на 20. век. Со оглед на фактот што лектиратата Алберт Ајнштајн е добро позната на пошироката читателска публика, јасно е дека, уште со самиот наслов, романот остварува комуникациска врска со читателот. Остварувањето на една таква врска е особено важна за жанрот кој го третираме и се наметнува како единствен услов за негова рецепција

Вториот аспект, затоа што самиот наслов упатува на друг литературен жанр - мемоарите кои не се чисто уметнички жанр, туку се препознатливи по тоа што во себе вклучуваат одредена доза на научност. Така, текстот добива на тежина уште на почетокот. Читателот е веќе подготвен да прочита нешто книжевно, нешто што би ги задоволило неговите естетски критериуми, а од друга страна, тоа нешто би имало и научна тежина бидејќи така ветува и самиот

⁹⁷ Илиевски, Кире: Мемоарите на Алберт Ајнштајн, Скопје, Фондација Рамковски, 2007., во понатамошниот текст: ММА.

наслов. Интертестуалната врска значи е воспоставена. Ќе се чита текст кој за своја база си има свој извор - тајните мемоари на Алберт Ајнштајн за кои светот најверојатно допрва ќе дознае, мемоари кои треба да одговорат на прашањето: кој бил Алберт Ајнштајн?

Биографскиот интертекст на романот е даден на почетокот во облик на извадоци од тајните мемоари на Алберт Ајнштајн. Тие два текста во романот функционираат како предговор и поговор, како почеток и крај на приказната за Алберт Ајнштајн. Тоа што се отпечатени на различна хартија и што се напишани со поинаков курзив е сигнал на намерата на авторот на нив да им припише доза на вистинитост, да ги покаже како оригинални факсимили и на тој начин да обезбеди вистинитоста на текстот. Во семантичка смисла, новиот текст има функција на надреден текст бидејќи тој ги интегрира сите претходни текстови од филозофијатата, религијата и физиката, кои, пак, од своја страна се интегрирани во Мемоарите како предтекст на романот. Меѓу сите нив постои цврста врска и силна идеолошка и семантичка напнатост. Таква релација е неопходна бидејќи новиот текст не е само едноставно читање на старите, предходни текстови, туку тој воспоставува дијалог со нив, читајќи ги, ги ревидира, ги коментира и во нивната заедничка симбиоза, во нивното заедничко сопостоење ја соопштува својата вистина за големиот великан на 20. век. Како резултат на тоа во романот ќе се сретнат извадоци од Библијата објаснети на еден нов и чуден начин со законите на физиката, а филозофски поткрепени и протолкувани со помош на најпознатите авторитети на филозофијата.

Во предтекстот на романот се отвораат прашања кои понатаму ќе се провлечат низ целиот текст и ќе станат негов фундамент. На 9. стр. од романот ќе се соочиме со селективноста на интертекстуални показатели во ваков облик:

“Во шепот се прашувам,

Кој му ја зел најголемата љубов Милева?

Физичар или филозоф?

Генералната теорија на релативноста - наука на векот или научна заблуда напишана по нарачка?

Идеен творец на атомската бомба, или злоупотребен авторитет?

Дали Еврејската заедница му простила за атеизмот и за антисемитизмот?

Комунист или борец за праведно општество?

Што се крие во неговите тајно напишани мемоари?

Кои биле неговите последни зборови?” (ММА, 9)

Селективноста е јасна бидејќи не се повикува целиот предтекст, туку само одредени елементи и со нив понатаму во текстот се воспоставуваат интертекстуални релации. На прашањето кој е Алберт Ајнштајн, раскажувачот смета дека најсоодветно ќе се одговори ако истото се подели на две потпрашања: која е официјаланата вистина за него, а која е неофицијалната. Официјалната ќе се дознае ако се отвори која било енциклопедија, а она што е интересно и што треба да биде примат на романот е онаа втората, помалку позната вистина. Така предтекстот Мемоари станува структурна фолија на новиот текст и прашањата кои ќе се третираат, на кои ќе се даде одговор, се отворени таму.

Освен насловот, предговорот и поговорот, кои во исто време го даваат биографскиот интертекст во романот “Мемоарите на Алберт Ајнштајн”, се присутни и други сигнали на интертекстуалноста. Тие се дадени во облик на директни и отворени цитати, но и вградени во облик на алузија. Со оглед на фактот што овој роман е спој на науки кои не се книжевни, фреквентноста на интерлитературни цитати е занемарлива во однос на вонестетските цитати. Па, така, ќе сретнеме цитати од Аристотел (ММА, 340, 367, 371, 372); од Никола Тесла (ММА, 203); од Платон (ММА, 339); од Сократ (ММА, 339); од Ајнштајн (ММА, 340); од античките филозофи (ММА, 339); од источниот мистицизам (ММА, 369); од Библијата (ММА, 127) и други.

Како интервербални цитати се присутни извадоци од научни текстови, од документи (извадок од Европскиот манифест на стр. 240), графикони, математички формули, слики и шеми кои треба да ги поткрепат научните ставови, како и класичните мудри изреки кои се пренесени во нивниот оригинален облик на нивниот изворен јазик.

Со оглед на интернационалноста на темата која се третира, во романот се присутни и интерлигвални цитати. Тоа, првенствено, е забележливо што сите имиња се пренесени со матичниот јазичен код. Но, за да се задоволи потребата на македонскиот читател тие се транскрибирани на македонската јазична норма и во таков облик се запишани во заграда покрај нивниот оригинален облик. Таква е судбината и на мудрите изреки. Ќе ги прочитае најпрво во нивниот оригинален облик, а потоа преведени на нашата норма (ММА, 93; 229).

Алузиите, како специфичен облик на цитатност, имаат, исто така, свое место. Тоа е затоа што, веќе напоменавме предходно, тој воспоставува силна

идеолошка врска со предходните текстови. Во романот се читаат, ревидираат и коментираат делата на предходниците. Тука се алузии на Библијата (ММА, 239), на делото на Њутн, на ставовите на Демокрит, на сознанијата Коперник, на филозофските размислувања на Сократ.

Вистината за Алберт Ајнштајн е само една алка од синцирот прашања кои се наметнуват по прочитувањето на романот. Тие прашања не се однесуваат само на некоја поединечна вистина, тие не задираат само во индивидуалната вистина на поединецот, туку се од колективна природа. Што е светот? Што е универзумот? Како да го толкуваме светот и која е нашата улога во него? Колку светови постојат? Од кој свет ние потекнуваме? Како се поврзани световите меѓусебно и дали е можна некаква конфронтација меѓу нив? Тоа се само некои од прашањата кои се поставуваат и на кои, преку испреплетувањето на физиката, религијата, филозофијата и литературата, се обидува да даде одговор авторот на романот.

Хипертекстуалните релации во романот се јасно одбележани преку присуството на единицата хипертекст. Хипертекстот во романот “Мемоарите на Алберт Ајнштајн” се во облик на хипертекст од некој нелинеарен медиум. Читателот не е ставен во состојба на индивидуално активирање на хипертекстуалната релација, туку таа е дадена во ваков облик:

“Ацтеките и нивната филозофија (Ацтеки, стар индијански народ со високо развиена култура кој живеел на територијата на денешно Мексико) се клучот за сè.” (ММА, 336)

Сите наведени показатели на интертекстуалните и хипертекстуалните релации на романот укажуваат дека станува збор за роман со силно нагласени сигнали на интертекстуалноста. Тие, како што видовме, се присутни во споредните текстови (наслов, предговор и поговор); присутни се во облик на јасно обележана цитатност преку присуство на т.н. вистински и потполни цитати; понатаму присутни се и во облик на вградени или тн. шифрирани цитати дадени во облик на алузии. Откако ги испитавме својствата кои се примат на нашата анализа и ги споредиме со моделите, кои веќе ги констатиравме, слободни сме во заклучокот дека романот “Мемоарите на Алберт Ајнштајн” се одликува со структурни белези речиси идентични кон еден од моделите на биографска фикција, кој веќе го препознавме и опишавме преку романот “Заклученото тело на Лу” од Оливера Ќорвезирска.

Лидија Димковска:
„СКРИЕНА КАМЕРА“
(Магор, Скопје 2004)

Откако ги констатиравме моделите на метатекстуалност во македонскиот постмодернистички роман преку анализа на соодветни примероци, предлагаме истите да ги тестираме врз уште еден роман покажувајќи ја на тој начин нивната валидност. Роман кој, според наше мислење, е соодветен за една таква проверка, е романот на Лидија Димковска “Скриена камера”⁹⁸ Соодветноста на романот ја констатиравме врз основа на неговата кохерентност со романите кои, веќе, ги третиравме во делот модели на метатекстуалност при што, како репрезентативни примероци за својството метатекстуалност, ги користевме “Опишувач” на Ермис Лафазановски и “Сиркачот” на Александар Прокопиев.

Метатекстуалноста во македонскиот постмодернистички роман е својство коешто е присутно, но исто така својство коешто може да биде третирано и разгледувано од различни аспекти. Аспектот кој нам ни се наметна по анализата на веќе споменатите романи е принципот на вистинитоста во нив и начинот на кој таа вистинитост е обезбедена. Литературата, која ја консултиравме, покажа, а романите докажаа, дека таа може да биде обезбедена или преку усогласување на текстот со кодот на јавното мислење, или, пак, со правилата на родот. Припадноста на споменатиот роман кон одреден модел ќе ја констатитаме откако ќе ги покажеме начините на кои се гради метатекстуалноста и се обезбедува вистинитоста.

Со оглед на тоа што Патриша Во констатира дека метатекстуалноста се гради на матрицата на реалистичкото писмо, топосите, кои ќе ги земеме во предвид при анализата на романот, се конвенциите на реализмот: лик, раскажувач, фабула. При тоа нема да ги запоставиме ниту дискусиите во романот околу жанровската припадност на делото.

⁹⁸ Димковска, Лидија: Скриена камера, Магор, Скопје, 2004., во понатамошниот текст само: СК

Рамката и темата на романот ќе ја постави Клаус од Фондацијата кога од неа (Лила Серафимска) ќе побара таа да напише книга за “странството” во нејзиниот живот или пак за нејзиниот живот во странство. Романот започнува со поставена задача да се напише книга и хоризонтот на очекување на читателот е програмиран уште на почетокот: се чита книга која кажува како се пишува книга. Така се наметнува не само темата, туку се насетува и жанрот на идното дело. Тоа треба да биде, според замислата на Клаус, еден вид дневник кој не треба да биде ни премногу сериозен, ниту, пак, несериозен, еден вид на автофикциски дневник каква што била и првобитната намера на Лила Серафимска со работен наслов “Скриена камера на сеќавањата”. Самата жанровска определба *автофикциски дневник* не е чиста од аспект на теоријата на жанровите. Идниот текст треба да се колеба меѓу биографија, автобиографија и дневник. Во романот ќе читаме биографски забелешки, автобиографски фрагменти, дневнички записи со уредно нагласени датуми и години. Резултат од сетоа тоа е една успешно вклопена фрагментирана биографија во која се вткаени сите стравови, фрустрации, желби и дилеми на Лила Серафимска, главниот лик, така вешто вплетени во времето и времето во нив, затоа што ниту една лична автобиографија не е возможна без човечката биографија и дека таа сирка во секое лично човеково искуство.

Романот за “странството” во себе не може да биде напишан без да се сирне внатре во сопствената душа. Уште повеќе и поради фактот што поимот “странство” во романот е ментална категорија. Тоа е состојба на душата, а помалку на телото и затоа е поставена дистинкцијата меѓу “странство” и “туѓина или јабана”. Тоа е примарна задача на Лила која со сериозност се зафаќа за дадената задача. Сиркањето “внатре” не е нималку пријатно бидејќи никогаш не се знае што таму ќе се најде. Субјективноста е закана во вистинитоста. Човек не може, или многу ретко може, да се справи сам со таа закана. Секогаш е потребно нешто, “нешто” што ќе биде “наше”, нешто што треба да стане замена за “ние”, нешто внатре во нас. Тоа нешто треба да ја долови идеалната вистинитост, да го достигне идеалот на објективноста. Во романот “Скриена камера” улогата на тоа “нешто” ја има скриената камера во десниот ножен палец на Лила Серафимска. Таа камера ја има улогата на противтежа на Лила, таа треба да биде коректор на нејзиното претставување на вистината.

Скриената камера има и своја историја. Потекнува од венчалниот прстен на мајка ѝ на Лила, поточно еден негов дел кој при една невнимателност во текот на бањањето се откачил и влегол во палецот на Лила. И покрај хируршката интервенција, за негово вадење во болницата (првото нивно “странство”), тој останува вклетен таму. Оттогаш е свидетел на сите настани од животот на Лила кои ги бележи со педантност на камера. И таа си има свој пат на себепронаоѓање како и нејзината сопственичка: камера, семоќна камера, мета-камера, камера над камерите, ротари - камера.

Интересно би било тука да направиме едно поврзување на овој роман со друг од постар датум. Станува збор за романот на Димитар Солев “Зора зад аголот”, роман кој, иако напишан во манирот на модернистичката проза, сепак покажува значителни поместувања кон постмодернистичкиот дискурс, дотолку повеќе што тој претставува фикционално изнесување на ставовите на Солев за литературата. “Зора зад аголот” има карактеристики на мета-проза затоа што кажува каква треба да биде прозата и како треба да биде пренесена стварноста. Ако во “Скриена камера” стварноста е пренесена низ објективот на камерата која, патем речено, е направена од полурубин, во “Зора зад аголот” тоа е направено преку перископот со скршено стакло кој со педантност на микроскоп ги забележува сите случувања. И во едниот и во другиот случај се работи за една инхумана истанца која треба да ја исклучи субјективноста.

Да се вратиме на нашиот роман. Во него има два наратора. Првиот е скриената камера, која го има приматот на главниот, надредениот, а вториот е Лила, главниот лик, кој раскажува во извадоците на нејзината книга поместени во романот и одделени по различниот курзив со кој се напишани. И во едниот и во другиот случај раскажувањето е во јас-форма. Сепак главниот наратор во романот е камерата. Таа раскажува од позиција на оминисцентен наратор од една надредена позиција која потсетува на Бог. На едно место таа и самата се демистифицира нагласувајќи дека нејзиното потекло е од самиот Бог: “И ете, мојот најголем читач на мисли - Бог, од кого директно потекнувам, скриена камера над камерите...” (СК, 184). Нејзината надредена улога се гледа и во податокот дека читателот нема увид во интегралниот текст на дневничките записи на Лила и нив ги добива по претходна нејзина цензура. Читателот го чита само она што камерата ќе го пропушти.

Фабулата е богато развиена. Романот е приказна за Лила Серафимска и нејзината потрага по идентитетот, нејзиниот пат на себепронаоѓање. Низ едно хронолошко изградено сиже се реди приказната за животот на Лила. Целиот текст е една вешта плетка од приказни кои се вклопуваат една во друга, наместа и се алтернираат. Па така има приказни кои произлегуваат една од друга, приказни кои се надополнуваат (преку позицијата на двата наратора) и такви кои се проекција на две гледни точки (на камерата и на Лила).

Камерата низ целиот роман настапува од позиција на НИЕ, имајќи ја во предвид својата сопственичка, покажувајќи на тој начин дека тие, не само што се во едно тело, туку делат и иста судбина. И покрај тоа дистанцата меѓу нив е јасно видлива. Камерата е нараторот, а Лила е ликот. Освен неа, во романот има и други ликови: Еддира, Џозеф, Клаус, сопругот на Лила А. од Љубљана. Сепак целото внимание е насочено кон Лила и нејзиниот стаус на главен лик. Се следи нејзината потрага по сопствениот идентитет. Ликот се гради до моментот додека не стане личност. А тогаш скриената камера може слободно да се пресели преку ТВ приемниците во дневните соби на луѓето. А Лила? Таа, откако ќе заврши во дневник, ќе започне да го живее животот од своја лична перспектива (а не од камерата), од јатка ќе стане човек и конечно ќе биде дома.

Доколку сега се навратиме на анализата на моделите на метатекстуалност во македонскиот постмодернистички роман, ќе забележиме дека романот “Скриена камера” на Лидија Димковска покажува релативна стабилност кон еден од моделите, поточно, кон моделот кој го препознавме во романот “Сиркачот” од Александар Прокопиев, во кој вистинитоста е обезбедена преку усогласување кон правилата на родот; сиже, лик, наратор. Единствена “отстапка” која би можеле да ја констатираме е во позицијата на нараторот.

Временската рамка која ја поставивме во овој труд е премногу мала за да можеме да зборуваме за некои закостени модели. Закостеноста, како таква, воопшто и не е својствена за постмодернизмот со оглед на неговата ‘навика’ да го крши редот, да ја деконструира целината и од таа деконструкција да создава една нова, и само за него својствена, конструкција.

ЗАКЛУЧОК

Овој труд пред себе си постави сериозна цел - да ги испита и провери својствата на македонскиот постмодернистички роман во првата деценија на 21. век. Неговата сериозност произлегува од фактот што тој си постави временска рамка на истражување, а од друга страна се работи за процес во траење, на роман кој е во фаза на развој, па, така, секое донесување на генерални заклучоци повлекува ризик од нивна невалидност. Затоа трудов има за цел да испита некои од карактеристиките на тој роман, оние кои ни се наметнаа како клучни при истражувањето на споменатиот временски период.

Со оглед на фактот што постмодернизмот е период кој треба да се третира, трудот започна со мала термилошка расправа околу поимот Постмодернизам. Откако се консултираа неколку авторитети со свои забелешки, сугестии и сфаќања за и на (околу) терминот, се наведоа главните својства на постмодернистичкото писмо. При тоа се наметнаа, по наше видување, базичните: интертекстуалност, хипертекстуалност и метатекстуалност.

Истражувањето на интертекстуалноста и хипертекстуалноста тргна од генералната теорија за нив која може да се сретне во различни прирачници по литература кои третираат прашања поврзани со Постмодернизмот. Почнувајќи од Аристотел и Платон, преку Бахтин и Кристева, сè до Барт, Рифатер, Лотман, Лахман и Женет, теоријата на интертекстуалноста се развива низ различни заклучоци и ставови. И не се застанува тука. Таа теорија е процес што трае и понатаму продолжува да се развива. Не смееме да ја занемариме и македонската книжно - научна мисла и нејзиниот придонес во дефинирањето и редефинирањето на интертекстуалноста. Имињата како: Кулафкова, Шелева, Котеска и Алаѓозовски се имиња кои во последните години исклучително често се поврзуваат со парадигмата интертекстуалност и, со своите размислувања и констатации, станаа значаен сегмент од нејзиниот развој. Сите тие се едногласни во констатацијата дека интертекстуалноста и хипертекстуалноста, оние за кои зборуваме ние денеска и за кои се пишуваат томови книги, не се

нешто ново во литературата. Нивното присуство ѝ е познато на историјата на литературата уште од најстари времиња. Она што е ново, тоа е свеста за нивно постоење и препознавање на облиците низ кои тие се појавуваат. Тие внесоа едно ново доживување на литературата, како на литература направена од литература, како литература во која често сме активни сочинители во нејзиното производство. Тоа е литература во која читателот има можност да го задоволи своето чувство на самобендисаност убедувајќи се дека “тој”, а не некој долупотишан авторитет, е автор на текстот кој штотуку го чита.

Истражувањето на македонскиот постмодернистички роман во првата деценија на 21. век откри дека во оваа фаза од развитокот на македонскиот постмодернистички роман, писателите откриваат нови хоризонти преку оживување на животот на некои познати личности од светски рамки, поточно преку реконструкција на нивните животни факти. Па, така се напишаа и објавија: “Разговор со Спиноза” и “Сестрата на Сигмунд Фројд” на Гоце Смишевски, “Заклученото тело на Лу” на Оливера Ќорвезироска, “Тагата на Мајлс Френклин под Кајмакчелан” на Иван Чаповски, “Мемоарите на Алберт Ајнштајн” на Кире Илиевски. Сите тие, или добија некоја престижна награда во рамките на македонскиот културен простор, или, во најмала рака, беа во најтесниот избор за тоа.

Земајќи ги во предвид некои од посочените наслови како “Сестрата на Сигмунд Фројд” - Гоце Смишевски, “Заклученото тело на Лу” - Оливера Ќорвезироска и “Мемоарите на Алберт Ајнштајн” - Кире Илиевски, трудов ги испита и провери интертекстуалните и хипертекстуалните релации во нив. Се констатира дека тие припаѓаат на еден посебен жанр во рамките на македонскиот постмодернистички роман каков што е биографската фикција или фикционалната биографија. Она што произлезе како заедничка констатација од анализата и проверката на истите е дека сите тие за свој пред-текст ја земаат биографијата. Интертекстуалните показатели во таа насока, во сите три романи, покажуваат селективност со оглед на фактот што не се повикува целата нивна биографија како пред-текст, туку само еден, или неколку нејзини детали. Сите тие интегрираат, на специфичен начин, мноштво на претходни текстови, па читањето и разбирањето на текстот, во голема мера, е обусловено од интелектуалниот профил на читателот. Таа врска со претходните текстови е обезбедена на повеќе начини идентични во сите три романи: со внесување на

вистински цитати со сите облици на нивно обележување, преку нивно вградување и шифрирање во облик на алузии при што претходниот текст е целосно интегриран и физички не е возможно да се издвои како и со прилепување на текстови од неуметничка природа - писма, фотографии, литературни критики и извадоци од новинарски текстови. Интересно е што во сите има обид за интермедијално поврзување со сликарството, фотограгијата, па дури и вонестетско со: физиката, филозофијата и религијата.

Во однос на метатекстуалноста, како трета од базичните особини на постмодернистичкото писмо, се констатира дека и таа како и претходните две, е присутна во македонскиот роман како свест за истиот и за правилата за негово градење. Таа е присутна во, речиси, сите романи со предзнак постмодернистички. Тука нема да ги наведуваме сите наслови од причина што тоа е непотребно, туку само ќе го нагласиме аспектот кој се наметна како доминантен и оперативен при истражувањето и дефинирањето на оваа особина на македонскиот постмодернистички роман. Примероците кои ги анализиравме и врз кои ги применивме моделите на метатекстуалност се: “Опишувач” на Ермис Лафазановски, “Сиркачот” на Александар Прокопиев и “Скриена Камера” на Лидија Димковска. И кај сите нив се наметна аспектот на вистинитост со оглед на примарната задача на сите субјекти на раскажувањето: да опишуваат, да сиркаат или да снимаат. При тоа се констатираа два модела како два начина со кои се проверува веродостојноста: едниот тоа го прави преку израмнување со кодот на јавното мислење (“Опишувач”), а другиот (Сиркачот) со усогласување кон правилата на родот. Проверката покажа припадност кон вториот од двата модела со извесни испреплетувања со првиот.

Македонскиот постмодернистички роман е во фаза на развoтoк. Овој труд беше само еден од обидите кои, се надевам, дека ќе произлезат кон негова понатамошна посеопфатна анализа. Временската дистанца која ние ја имаме за една ваква анализа е, речиси, занемарлива. Но нашата задача не е да се одговори на прашањето: какви биле особините на македонскиот постмодернистички роман, туку какви тие се во моментот на неговото растење и развoтoк.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

А) ТЕОРИСКО- КРИТИЧКА

1. Андоновски, Венко: *Структура на македонскиот реалистичен роман*, Скопје, *Дейска радост*, 1997.
2. Андоновски, Венко: “Постмодерни праски”, во: Стожер, Скопје, јули-август, бр. 23-24, 1988.
3. Алаџозовски, Роберт: *Обвинети за постмодернизам*, Скопје, *Маџор*, 2003.
4. Allen, Michael R: *The new old reader*, www.ctheory.com.
5. Allen, Michael: *This is not the hipertext, but...*, www.ctheory.com.
6. Бановиќ - Марковска, Ангелина: *Небесните престоли меѓу двосмисленото, метафоричното и бизарното*, во: *Културен живот*, Скопје, бр. 1-2, 1995.
7. Бановиќ-Марковска, Ангелина: *Хипертекстуални дијалози*, Скопје, *Маџор*, 2004.
8. Barth, John “The Literature of Exhaustion” во: *Metafiction* edited by Mark Currie, London and New York: *Longman*, 1995.
9. Barth, Roland: *Teorija o tekstu*, Zagreb, *Republika*, 1986.
10. Барт, Ролан: *Смртта на авторот* во: www.litclub.com.
11. Бауман, Зигман: *Постмодерна етика*, Скопје, *Темлум*, 2005.
12. Bahtin, Mihail: *O romanu*, Beograd, *Nolit*, 1989.
13. Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, *Zepter book world*, 2000.
14. Бест, Стивен и Келнер, Даглас: *Постмодерна теорија*, Скопје, *Култура*, 1996.
15. Бројх, Улрих: “Облици за обележување на интертекстуалноста” во: *Теорија на интертекстуалноста*, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Култура*, 2003.
16. Во, Патриша: “Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужасни нешта” во: *Судбината на значењето*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, *Култура*, 2007.

17. Дерида, Жак: “Разлака” во: *Од модернизам кон постмодернизам, приредил: Лоренс Кахун, Скопје, Темплум, 2006.*
18. Дикро, Освалд; Тодоров, Цветан: *Енциклопедиски речник на науките за јазиците, Делска Радост, Скопје, 1994.*
19. Ѓорѓиева, Марија: *Модели на интертекстуалност во романот, Скопје, Три, 2003.*
20. Еко, Умберто: *Од Интернет до Гутенберг, Скопје, Блесок бр.16, август-септември, 2000.*
21. Еко, Умберто: *Посила кон името на розата, Скопје, Мираж 18, ноември 2007.*
22. Епштејн, Михаил: “‘Хиер’ во културата на XX век: дијалектика на преминот од модернизмот кон постмодернизмот”, во: *Теорија на интертекстуалноста, приредила: Катица Кулафкова, Скопје, Култура, 2003.*
23. Женет, Жерар: “Палимпсести” во: *Теорија на интертекстуалноста, приредила: Катица Кулафкова, Скопје, Култура, 2003.*
24. Иглтон, Тери: *Литературни теории, Скопје, Тера маџика, 2000.*
25. Илиевски, Владимир: *Цитативноста во лириката, Скопје, Македонска реч, 2007.*
26. Јовковиќ, Мирољуб: *Онтолошки пејзаж постмодерног романа, Београд, Просвета, 2002.*
27. Котеска, Јасна: *Постмодернистички литературни студии, Скопје, Македонска книга, 2002.*
28. Константиновиќ, Зоран *Увод у упоредно проучавање книжевности, Београд, Книжевна мисао, 1984.*
29. Коцевски, Данило: *Нови есеи, Скопје, Ширк, 2001.*
30. Коцевски, Данило: *Модерно и постмодерно, Скопје, Македонска книга, 1993.*
31. Коцевски, Данило: *Поетика на постмодернизмот, Скопје, Култура, 1989.*
32. Коцевски, Данило: *Критиката како заблуда (предизвиците на интертекстуалноста, Скопје, Македонска книга, 1988.*

33. Крстева, Јулија: “Речѝа, дијалоѝи, романоѝ” во: *Теорија на инѝерѝекѝиуалноѝа*, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Кулѝура*, 2003.
34. Лакан, Жак: “Оѝледалнаѝа фаза како формѝивна фаза на функцијаѝа на Јас, оѝкриена ѝреку ѝсихоаналиѝичкоѝо искуѝиво” во: *Од модернизам кон ѝоѝѝмодернизам*, приредил: Лоренс Кахун, Скопје, *Темѝлум*, 2006.
35. Lachmann, Renate: “*Intertekstualnost kao konstrukcija smisla*” во: *Intertekstualnost&Intermedijalnost*, Zagreb, *Zavod za znanost o kjiževnosti*, 1988.
36. Лахман, Ренате: “Дефинирање на инѝерѝекѝиуалноѝа” во” *Теорија на инѝерѝекѝиуалноѝа*, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Кулѝура*, 2003.
37. Lodge, David: *The models of Modern writing (metaphor, metonymy, and the Tipology of Modern Literature)*, London, *Edward Arnold*, 1977.
38. Lodge, David. “The Novel Now” во: *Metafiction* edited by Mark Currie, London and New York, *Longman*, 1995.
39. Лотман, Јуриј Михајлович: “Текѝи во ѝекѝи” во: *Теорија на инѝерѝекѝиуалноѝа*, приредила: Катица Ќулафкова, Скопје, *Кулѝура*, 2003.
40. Lyotard, Jean- Francois: “Odgovor na pitanje: Što je postmoderna?” во: *Postmoderna - nova epoha ili zabluda?*, Zagreb, *Naprijed*, 1988.
41. Мекхејл, Брајан. “Посѝмодерна ѝроза”, во: *Lettre Internationale*, Скопје, НИП Ѓурѓа, бр. 5-6, март-јуни 1997.
42. Мекхејл, Брајан: “Од модерниѝа кон ѝоѝѝмодернаѝа ѝроза: ѝромена на доминанѝаѝа”, во: *Судбинаѝа на значењеѝо*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, *Кулѝура*, 2007.
43. Младеновски, Ранко: *Циѝаѝи, ѝарафраза и ѝлаѝијаѝи*, Скопје, *Современоѝи* бр.1, 2005.
44. Muhić, Ferid “Granice uma u filozofiji postmoderne” во: *Postmoderna zbornik Radio Sarajevo*, Sarajevo: *Treci program*, br. 61, 1988.
45. Oraić, Dubravka. “Citatnost - eksplicitna intertekstualnost”, во: *Intertekstualnost&Intermedijalnost*, Zagreb, *Zavod za znanost o kjiževnosti*, 1988.
46. Павић, Милорад: *Павић и хиѝербелеѝрисѝиѝа*, www.khazars.com.

47. Petkovska, Nada: "Postmodernism in Macedonian Literature" во: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe Katowice, 1996.
48. Прокопиев, Александар: *Посмодерен Вавилон*, Скопје, *Институтот за македонска литература*, 2000.
49. Прокопиев, Александар: "Модерноста и постмодерноста во македонскиот роман на 80-тите", во: *Книжевен контекст*, бр. 2, Скопје, 1996.
50. Рифатер, Мајкл: "Изјасноста на фикционалноста", во: *Судбината на значењето*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, *Култура*, 2007.
51. Рифатер, Мајкл: "Задолжителен чистотелски одговор; интертекстуален правец" во: *Теорија на интертекстуалноста*, приредила: Катица Кулафкова, Скопје, *Култура*, 2003.
52. Romb, Nicolas: *The rebirth of the author*, www.ctheory.com.
53. Стајков, Георги: "Од текст към хипертекст", www.litclub.com.
54. Стил, Џудит и Вортон, Мајкл: "Вовед" во: *Теорија на интертекстуалноста*, приредила: Катица Кулафкова, Скопје, *Култура*, 2003
55. Стојменска-Елзесар, Соња: *Македонските биографиции во релација со холивудскиот "biopic"*, Скопје, *Мираж 15*, јули, 2006.
56. Годоров, Цветан: *Поетика*, Скопје, *Детска радост*, 1998.
57. Кулафкова, Ката: *Дијалогизмот кај Волошинов и Бахтин од аспекти на теоријата на книжевниот дискурс*, Скопје, *Мираж 03*, септември 2002.
58. Кулафкова, Катица: "Интертекстуалната теорија и редефинирањето на поимот книжевност", во: *Мала книжевна теорија*, Скопје, *Три*, 2001.
59. Кулафкова, Катица: *Интертекст, интертекстуалност*, Скопје, *Мираж 17*, ноември, 2007.
60. Фистер, Манфред: "Поимот интертекстуалност" во: *Теорија на интертекстуалноста*, приредила: Катица Кулафкова, Скопје, *Култура*, 2003.
61. Currie, Mark: "Introduction" во: *Metafiction* edited by Mark Currie, London and New York, *Longman*, 1995.

62. Џенкс, Чарлс: “Што е постмодернизам” во: *Од модернизам кон постмодернизам, приредил: Лоренс Кахун, Скопје, Темплум, 2006.*
63. Шелева, Елизабета: *Од дијалогизам до интертекстуалност, Скопје, Маџор, 2000.*
64. Шелева, Елизабета. *Компаративна поезика, Скопје, Феникс 1996.*

Б) БЕЛЕТРИСТИЧКА

1. Андоновски, Венко: *Вештица, Скопје, Култура, 2006.*
2. Андоновски, Венко: *Пакокој на свејој, Скопје, Култура, 2002.*
3. Димковска, Лидија: *Скриена камера, Скопје, Маџор, 2004.*
4. Илиевски, Кире: *Мемоарије на Алберт Ајнштајн, Скопје, Фондација Рамковски, 2007.*
5. Коцевски, Данило: *Роман за Ное, Скопје, Слово, 2003.*
6. Лафазановски, Ермис: *Ошувач, Скопје, Маџор, 2001.*
7. Мицковиќ, Слободан: *Марко Крале, Скопје, Слово, 2003.*
8. Прокопиев, Александар: *Суркачој, Скопје, Маџор, 2007.*
9. Смилевски, Гоце: *Разговор со Синоза, Скопје, Дијалог, 2002.*
10. Смилевски, Гоце: *Сепираја на Сигмунд Фројд, Скопје, Култура, 2007.*
11. Корверзироска, Оливера: *Заклученојо тело на Лу (роман со веранда), Скопје, Маџор, 2005.*