

Ангелина БАНОВИЌ-МАРКОВСКА
ХИПЕРТЕКСТУАЛНИ ДИЈАЛОЗИ

Рецензии

Д-р Јадранка Владова
Д-р Венко Андоновски

© 2004, МАГОР ДОО Скопје. Сите права се задржани

Мојив на корица
De Chino Elio: *Urban Abstract I*

Дизајн на корица
Искра Петровска

Оваа публикација финансиски ја поддржа
Министерството за култура на Република Македонија

CIP – Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

801.73”19”
821.163.09”19”

БАНОВИЌ-Марковска Ангелина

Хипертекстуални дијалози: интертекстуалноста и јужнословенскиот
литературен 20 век / Ангелина Бановиќ-Марковска. – Скопје : Магор,
2004. – 206 стр. ; 20 см. – (Едиција Крепости)

Белешки кон одделни текстови. – За авторката и книгата: стр. 205.
- Библиографија: стр. [191]-200. – Регистар

ISBN 9989-144-17-6

1. Марковска, Ангелина Бановиќ види Бановиќ-Марковска, Ангелина
а) Текстуална критика – Интертекстуалност – 20 в.
б) Јужнословенски книжевности – Критики – 20 в.
COBISS.MK-ID 56630282

Ангелина Бановиќ-Марковска

ХИПЕРТЕКСТУАЛНИ ДИЈАЛОЗИ

Интертекстуалноста и јужнословенскиот
литературен 20 век

МАГОР
Скопје, 2004

СОДРЖИНА

ДИСКУРСИВНИТЕ ПРАВИЛА НА ИГРАТА _____ 7

Passe-partout _____	9
Интердискурсивна конфигурација _____	10
Парадоксот на читањето _____	15
Просторот на паракритиката _____	17

БУКВИТЕ И ГЛАСОВИТЕ _____ 21

Парадоксалноста на текстовите _____	23
Concerto a quattro mani (Еко; Понтица; Риота; Табуки) _____	24
Аптеката на Платон _____	27
Scripta manet, verba volant _____	31
Différance _____	33
Бели траги _____	35
Текстуална трансценденција _____	41

ДИЈАЛОГИЗМОТ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА _____ 51

Од дијалог до дијалошка диегеса _____ 53

Монолог-дијалог _____	53
Туѓиот говор (Ранко Маринковиќ) _____	56
Наративно многубоштво (Славко Јаневски) _____	65
Егзотопија и алтеритет _____	72
Децентриран субјект (Витомил Зупан) _____	74
Параграматикалност _____	80
Хомологија versus паралогија _____	82
Авантурите на диегесата _____	83
Матрица без сенка (<i>дијалого-διηγησις</i>) _____	85

Ma torture, mon plaisir: Читање. Пишување _____ 89

Бустрофедон: времето на полјоделците (М. Павиќ) _____	89
Нова реторика (Милорад Павиќ) _____	92
Langue d'oeil (Милорад Павиќ) _____	96
Хиперавторство _____	100
Хипертекст (Милорад Павиќ) _____	102
Дисеминација (Георги Господинов) _____	106
Parole-soufflée (Милорад Павиќ) _____	111

Од мимеса до симулакрум _____ 116

Трансвестиите на мимесата _____	116
Мимесата е симулакрум (Милорад Павиќ) _____	120
Рефигурација: процес на создавање метафори (М. Павиќ) _____	127
Референција: дискурсивен ентитет (Влада Урошевиќ) _____	133
Постиката на наводниците _____	141
Цитатоманија (Антун Шољан) _____	141
Метатекстуалност (Данило Киш) _____	151
POST-SCRIPTUM _____	181
Теориско-критичка библиографија (кирилична) _____	191
Теориско-критичка библиографија (латинична) _____	195
Белетристичка литература _____	200
ИНДЕКС _____	201
ЗА АВТОРКАТА И КНИГАТА _____	205
ABSTRACT _____	206

ДИСКУРСИВНИТЕ ПРАВИЛА НА ИГРАТА

*Библиотеката е како
маѓична соба. Во неа се
маѓејсани најдобриите
духови на човештвото.
Го чекаат нашиот збор
за да излезат од
занеманоста. Треба само
да ја отвориме книгата и
тие ќе се разбудат...*

Хорхе Луис Борхес

Passe-partout

Идиомот на новите лингвистички хиерофанатици ме уверува дека секое литературно дело е направено за да ги обнови останатите: да се постави зад нив, крај нив, среде нив, да ги потроши и да ги сведе на молчење. И по кој знае кој пат – оти сум скептична кон изворноста на фантазмите, кон нивната чиста миметичност – ги отворам кориците на една луцидно испишана книга. Во неа читам: литературата е имитирање без имитација, референција без референт, двојност без идентитет, и се замислувам над претставата за „чиста површина“ — небаре сликар застанат пред средето од картонот – барајќи го „клучот“ за своето патешествие. *Нешто* недостига, си велам – оти „самошто себеси си недостига“ велеше Дерида (Jacques Derrida) (1990; 60) – мислејќи на рабовите кои притискаат врз границите на текстот кој „пека“ по својот *недостигајок*, по своето *passe-partout*: по *маргиниите* кои не водат до сфаќањето дека текстот е структура со подвижна основа, трага на трагите од некои претходно напишани дела. Тие ме поттикнуваат да размислувам за парадоксот на нашата историска свест, за неизбежноста од *историзмот* во толкувањето на литературата, кој не издигнува над светот во кој живееме, кој не уверува дека литературното дело не е само биолошка метафора ами *настанување*, целина од повеќе слоеви кои имаат обележја својствени за сите времиња. Но, има ли делото потреба од „нешто“ за кое никогаш не сме сигурни дека навистина му припаѓа, оти доаѓа „отстрана“, оти си допушта (оти му допуштаме) да се појави *покрај*, да проговори (за нешто) *a bord*?

Писмото е претставник на трагата, но самото тоа не е трага, велеше Дерида. Тоа е слободната игра на текстот кој настојува да ја надвлее устоличената мудрост на јазикот, да им го сврти грбот на митосториите за центарот и за потеклото. Затоа за литературата, денес, не може да се каже дека е „*мимеса*“, ниту дека е *мајнеса*, туку *семиоса*,

авантура на неможното во јазикот, со еден збор, *Текст*“ (Bart: 1992; 142) – отворен, децентриран, плурален и полисемичен – текст како експлозија од значења, како резултат на една иманентна меѓутекстовност. Таа е границата на која ги премостуваме јазовите меѓу естетското и историското, границата на која литературата ја прескокнува својата сопствена сенка.

Конечно, дали сум подготвена да говорам за таа *меѓушексјовнос*т, за писмото-по-себе, за Текстот – единствениот Голем Субјект?

Интердискурсивна конфигурација

Могумина веруваат дека денешното пишување е само имитација на мртви стилови, дека е зборување од името на сите маски и гласови кои се наталожиле во замислениот музеј на глобалната култура и дека не треба да се напушта тивкиот брег на Големата Историја на Идеите. Но, крајно време е под платформата на дискурсивните практики да ги побараме оние недоречени а содржани нешта заради кои секој дискурс е дел и продолжеток на големата архива на човештвото. Таа не опстојува веќе врз темелите на генезата и континуитетот, врз идејата за оригиналноста на текстовите, врз нивното божемно благородничко потекло кое се мери со отсуството на претците. Тоа е симпатична но задоцнета забава за недораснати теоретичари, би рекол Фуко (Michel Foucault) истакнувајќи ја доминацијата на цела низа поими како праг, граница, преобразба. Но токму тие амбивалентни нешта го прават недоречен нашиот дискурс. Отвораат подземни премини во лавиринтот на туѓите говори, во кои тонеме, неосетно. Луѓето пишуваат за да немаат лице, го слушам повторно, затоа, „не прашувајте ме кој(а) сум и не велете ми да останам ист(а): тоа е само моралот на моите лични податоци... Но, оставете ми ја барем слободата кога е во прашање пишувањето“ (Фуко: 1998; 22), слобода која нема

да се потпира врз правилата на моите „оригинални“ претходници, на оние кои го контаминирале и деформирале мојот дискурс, па не знам, говорам ли јас сопствени ставови или интерпретирам туѓи. Како и да е, извесно е само тоа дека мојот глас нема да „прераскажува“ концепции, статии или книги што ги потпишале големите магови на моќната теориска и философска мисла: можеби затоа што е таа веќе во мене, преплетена со моите погледи, размисли и чувства, можеби затоа што одбивам да се позиционирам, па од перспективата на некој „асиметричен друг“ да создавам екстензивен, сувопарен и академски стерилан израз, чија крајна цел е да постави докса. Моето писмо го отфрла лажливото, „маестетично“ *pluralis modestatis* и, нималку наивно, застанува зад своето дрско Јас кое не се срами да признае дека е побогато за милион туѓи гласови во себе¹. Им објавува војна на илјадниците суво испишани страници кои веќе никој не ги чита, оти се туѓи дури и за оние кои ги напишале, но притоа не заборавиле да го стават својот потпис, уверени дека создале оригинал. Моето писмо пека по една сублимирана, полифонична и отежната форма, доволно речита да создаде хаос во мојата глава, доволно мудра да предизвика желба лесно да се откажам од неа, оти зборовите никогаш не објаснуваат од каде доаѓаат, тие дури не прецизираат ни каде одат – кутрите, зависат од нашата несовршеност – но затоа пак, учествуваат во создавањето на *разл.* „А“ *каџа* (*différance*), го креираат нејзиното одложување, го (по)кажуваат она што го мислиме, различно а толку слично на она што Другите веќе го (об)мислиле.

Туѓите истражувачки искуствата ме научија дека знаците упатуваат на други знаци, книгите на други книги, на други текстови – небаре „јазли во мрежа“. Тие не се чисти, единствени и пасивни креации, туку отворени простори за многубројни (не)согласја, кошници од различни искази во кои треба да ја барам идејата за *интердискурсивна*та конфигурација. Таа е точката на која сакам да го задржам вашето внимание, но подвелекувам: мојот дискурс нема да биде идентичен на мојата свест – тој не е

дури ни идентичен на *јазикот* што го зборувам, на *субјективните кои живеат во мене* – тој е *иракса* со сопствени форми на последователност и надоврзувања, една „распрнатост“ на која ѝ здодеале апсолутните оски на референцијата, едно постојано *деценитирање* кое упорно сака да продуцира разлики. Просторот на неговата комуникација опфаќа мноштво текстови, делови од една бескрајна дискурсивна творба – која само што ја надминала играта на влијанијата меѓу два автора или две различни книги – во која, независно од искуствата, учествувале многумина: се среќавале, се критикувале, се негирале, едни од други краделе и без свесно знаење, упорно ги вкрстувале своите одделни дискурси во основната потка на „ткаењето“, со која воопшто и не управувале. И тоа токму поради фактот што се работи за моќта на мојата *интердискурсивност*, всушност за нејзината *интертекстуалност* – за комуникацијата во која сакам да влезам со помош на една *историска априорност*². Таа го дефинира полето на мојата култура – дискурсивноста на моето постоење – го гради системот од некогаш изговорените искази кои, не само што ја имале страста да ја обработ мојата сегашност, туку ја имаат и моќта да ја истакнат нејзината Другост; искази кои го покажуваат она што е истовремено и *над* и *во* мене, она што ме одредува и што ме дефинира, но и она што потврдува дека сум Разлика, „дека (мојот) ум е разлика од дискурси, (мојата) историја разлика од времиња, (моето) Јас разлика од маски. Дека таа разлика... е токму онаа распрнатост која (сум) и која сам(ата) ја создавам“ (Фуко: 1998; 142).

Ова писмо нема да ви понуди сукцесивен преглед на различни студии и мислења – нема да интерпретира текстови што ги напишале некои луѓе а ги сочувала некоја култура – ќе расправа за клучните поими и проблеми кои ги дефинирале дискурсивни практики на најважните теоретичари и мислители од минатото и сегашноста, за моќите на нивните комплексни дискурсивни системи кои ги претвориле исказите во настани, а настаните во искази, за оние „нивни нешта“ кои се помалку *јазик* а повеќе *говорни*

чинови присутни во различни форми, но без можност за конечно дефинирање. Веројатно затоа повеќе сакам да го употребувам терминот „атоми на дискурсот“, одошто реченици³ или структури. Нивната привилегија е таква што тие можат да бидат повторени, преобразени и реактивирани, иако никој и ништо – ниту јазикот, ниту писмото – не може до крај да ги исцрпи. Сврзани со чинот на пишувањето „атомите на дискурсот“ си обезбедуваат продолжена егзистенција во полето на моето паметење, во материјалноста на нечии ракописи или книги, па наместо да бидат загубени во минатото – како „геолошка катастрофа или смрт на некој крал“ (Фуко: 1998; 114) – продолжуваат да циркулираат, се нудат за пренесувања, за поткраднувања, стануваат вечна тема на присвојување и оспорување, стануваат *исказни функции* без ограничувања. Сепак, добар дел од нив останува непознат за лингвистиката. Тој „добар дел“ изгледа како издлабен со отсуство, како населен со некакво далечно Друго, спремно да го покаже *инаквојто од себеси*, да го истакне *молкот* – заедничката метафора за *јазикот* на *ипразнинајта*, би рекол Ихаб Хасан (Ihab Hassan). Субверзивна е неговата моќ: на тој анти-јазик кој е истовремено и самоуништувачки и самопревладувачки, кој ја релативизира граматиката на свеста и му допушта на присуството да се преобрази во своето семантичко отсуство⁴. Не е ли тоа логиката на феномените?

Грчкото *φαῖνόμενον*, велеше германскиот философ Мартин Хајдегер (Martin Heidegger), е изведено од глаголот *φαῖνεται*. Неговото значење е да покаже или да осветли нешто со помош на Логосот кој го прави „видливо“ она што се нарекува „говор“. Тоа *видливо* Аристотел го нарече *αποφαίνεται*⁵ и покажа дека говорот (*λογος*) го открива она за коешто зборува, со помош на тоа со кое зборува. Но неговата откривачка способност не е постојана, оти логосот може да биде и вистинит и лажен. Да се биде лажен – *ψεῦδεται* (*ψεῦδεσθαι*) – значи *нешто да се прикрие*, па да се разоткрие како нешто што *не е* (Haidegger: 1988; 36-37). Така е: тоа што вообичаено се нарекува феномен⁶, не под-

разбира само спектакл. Неговата непојавност, неговата прикриеност⁷, е оној дополнителен но важен атрибут кој му допушта на молкот да продре во говорот, да го досегне јазикот на симболното, јазикот на соништата – на оние амбивалентни, прикривачко-откривачки значења кои ја превладуваат антиномијата – оти секоја видлива формулација, секоја манифестирана форма, во себе содржи друга. Таа управува: ја подбуждува, ја удвојува, ја крои нејзината референцијална рамка. И во право е Барт (Roland Barthes) кога тврди дека јазикот што си го зборуваме самите *во себе*, не е од нашето време. Тој е онаа најдлабока, најскриена навика на нашиот дух да се сврзе со минатото, да биде нашето најцелосно наследство од мртвите и исчезнати богови. Прашање е само колку во него си го наоѓаме сопственото засолниште.

Затоа, нека не ве залажува монолошката форма на мојот дискурс. Таа е само привидна. Мојот јазик не е единствен: во него постојат остатоци од една *инојазичност* која станала моја опсесија – нели некој Друг живее во нас, ние само зборуваме во негово име⁸. „Знам за неизбежната подвоеност меѓу моето мислење (умното молчење во себеси) и зборувањето (она што го зборувам), кое никогаш не е наполно идентично со она што го мислам – пишува Епштејн (Михаил Эпштейн) – Авторот кој мисли, секогаш е оддалечен од авторот кој зборува“ (1998; 131). Оттаму, сето она што го говорам или пишувам, во мигот кога го изговорам или пишувам го претворам во *циџаџи*. Моето молчење добива *глас*, го живее *својот* сопствен живот, а јас продолжувам да чекорам низ *шума од џуџи зборови*. Пред мене е вавилонското мешање на јазиците. Се пробивам низ нивните јазични хоризонти. Го градам својот исказ врз аперцептивната подлога на моите соговорници. Живеам на работ од својот и туѓиот контекст. И не ми е срам.

Парадоксот на читањето

Да се размислува за јазикот денес, значи да се сфати дека не постои ништо надвор од него, дека сме ние само негови субјекти, дека сме му подредени како и на несвесното кое сами го создаваме.

Пишувам за да не полудам, велеше некогаш Батај, но јас пишувам затоа што сум схизофрена, затоа што чувствувам неодолива потреба да правам нешто обратно од намерата да го изразам, прецизно и точно, она што го мислам, затоа што умирам од желба да ги разбуричкам структурите на сопствениот јазик, да го обзнаам молкот на мртвите богови – туѓите гласови во моето писмо. Тие се оној „креативен *вишок*“, оној *парергон*⁹ кој му дава смисла на мојот говор. Затоа можеби, отсекогаш ми изгледало бесмислено игнорирањето на *неизреченото* во јазикот: како да е тоа некаков порочен круг кој ја потценува магијата на зборот. Но, токму тоа, „ускратеното“, она отсутното, ја одредува сферата на беззборовноста, ја претвора во неизречливо чиста моќ, оти како велеше Адорно (Theodor Wiesengrund Adorno), само интензивната насоченост на зборовите кон она што најдлабоко занемело во нас, ги отвора портите на креативното. Затоа моето исказно поле е постојано активно: тоа никогаш не спие – ги бара пукнатинките низ кои го остварува своето неосетно изнурнување.

Порано верував дека литературата е историја на автори и на дела. Денес знам дека е таа историја на читатели, историја на реципиенти кои одбиле да ја играат улогата на пасивни филолози од стар ков и прифатиле да бидат активни чинители во процесот на рецепцијата, оти немаат тие желба да го задржат текстот, туку да ја живеат неговата *илуралност*, да ја видат моќта на неговите означувања, природите кон неговите значења. И не бараме веќе одговори од текстот; сега тој очекува од нас да ги пополниме неговите празнини, да се однесуваме кон него како кон *прочитан текст*. Затоа лесно прифаќам дека тој е една специфична динамична *структура* која постои само во про-

цесот на читањето, во процесот на различните читања кои оперираат со неговите маргини, кои создаваат нови текстови – производи на еден *схизо-јазик* кој разградува, декомпонира, врши сексуализација. Зарем ваквите и слични психосоматски гледишта не го означува крајот на праволиниската, хомогенизирачка и моносемична идеологија, зарем тие не беа оние кои го трасираа патот кон ерогената топографија на текстот, кон Бартовото *l'écriture*? И може ли тоа да се именува поинаку, освен како *литература*, не затворена или ограничена, туку литература која ги надминала постоечките правила и норми?

Опседната од моќта на *интертекстуалното производство*, ја менувам лесно својата теориска диоптрија. Сакам да го разберам самолегитимирачкиот статус на литературата, да ги следам трагите на текстовите кои покажале свест за сопствената позиција, за кодот кој ги организирал како дво-текст: текст и коментар. Но, прашањето за трагите, не смее да ми стане поважно од прашањето за пресеците и границите, од она за преобразбите, прекршувањата и мутациите, оти, токму тие ме водат кон *словото* на замолчениот глас – кон „неговата бела *прага* која, за среќа, може и да се одгатнува“, вели Фуко (1998; 11). Ако е така, тогаш дали сум подготвена да сфатам дека од другата страна на текстот, секогаш постои едно скриено потекло, „толку скриено и толку изворно што, само по себе, никогаш не може да биде досегнато“ (1998; 29)? Дали сум навистина подготвена да расправам за текстовите како *дискурси во настанување*, за просторот на нивните корелации без кои тешко може да се замисли денешната уметност?

Сето време говорам за текстови, но го имам предвид гласот на Другиот како *писмо*. Ги барам во него нескротливите и непредвидливи моќи на Бахтиновиот *дијалогизам*. Но, да се говори за *дијалогизмот*, а да не се практикува, макар и во најскромна форма, значи да се нема слух за неговото историско значење. Во такви околности, подобро е човек да отстапи пред искрените намери на некои полиберални и поалтернативни умови, подготвени да го прифатат

ризикот од исчезнувањето на личниот идентитет, оти да не заборавиме, *двојласноста* беше таа со која го пречекиривме писменото фиксирање на текстот. Само со неа текстовите станаа повеќејазични и хибридни. Можеби затоа француската семиотичарка (од бугарско потекло) Јулија Крстева покажа амбивалентен однос кон постоењето на субјектот. Таа веруваше дека писателот „како пишувачки субјект“ се „вметнува“ во текстот откривајќи го на тој начин своето постоење како некој Друг и различен, чиј идентитет едноставно преминал од некој претходен корпус. Тоа покажува дека писателот е најпрвин читател на текстови, дека пишувањето е секогаш само *повторно пишување*, безгранично враќање кон постапката со која се пронаоѓаат туѓи зборови во зборот, туѓи текстови во текстот, едно бескрајно плетење на испресечените текстуални нишки. Така, со помош на *дијалогизмот* кој му остана верен на пишувањето писателот можеше да се подели: на „автор“ (субјект на искажувањето) и на „пишувачки субјект“ (субјект на искажаното), заправо да се сведе на шифра, да се *појчини* *пред кодо*: да се преобрази во празен простор, во *описувачко кое* на *структурата* и *дојини* да биде.

Повторно на паракриптиката

Кога ги започнував овие редови имав намера да го илустрирам значењето на парергоналното, но потребата од неговото дисеминирање ме вовлече во еден паракритички¹⁰ простор. Тогаш отворено посакав да ја анулирам строгата дистинкција меѓу дискурсот на теоријата и дискурсот на литературата, да ги разликувам стереотипните конвенции за она што претставува „уметничко“ дело, а што „академска“ критика. Меѓу академските кругови во светот, ваквите тенденции одамна се сметаат за работа од чест и углед – ги апсолвираат најновите предизвици на времето, па тоа што некогаш било само израз на гневен протест против стерилните критичко-теориски постулати, денес е само една

паралелна форма на изразување. Нејзиниот простор е просторот на цитирањата, на дебатите, на разнишаните конвенции. Тоа е оној некохерентен простор на Лиотаровиот *дисенсус*, кој може да се прочита и како антифундаменталистички текст.

Го говорам ова затоа што сакам да нагласам дека во оваа дисертација нема да создавам жанровски чист дискурс. Моите искази ќе бидат само груба смеша од теориски, литературни и философски дискурсивни практики. Таква е, впрочем, сета литературна теорија, денес. Затоа, ја напуштам, свесно, зоната на дискриминацијата што ја заговараат традиционалните сфаќања – онаа за постоење на замислена генеричка целисходност¹¹, која не допушта никакви излети во „загарантираниот“ простор на литературата – и ја прифаќам употребата на поимот „пишување“, оти, почитувани мои, не постои ништо надвор од ефектите на литературната спекулација. Оттаму можеби и лажливиот статус на ова поглавје: тоа сигурно не е предговор, не е ниту вовед, а најмалку рамка со која сакам да наметнам автономен израз или да сугерирам некаква власт над текстот што го создавам. Напротив, ова е само едно креативно бегство пред уништувачкиот налет на теориските постулати кои ме притискаат и чии „строги“ принципи налагаат „извесна“ структура за мојот самобендисан а хетероморфен и ексцентричен дискурс кој, ниту верува во стабилно потекло, ниту бара стабилен идентитет. Мојата логика допушта „преплетување“ на различни типови говор, олеснети од строгиот надзор на правилата и контекстите. И бидејќи исказите се мојата омилена форма, од тука натаму, ќе инсистирам на едно бескрајно фразирање, секогаш отворено за натамошни сврзувања кои создаваат *дисенсус*.

Но, да се надвлее дисенсусот, значи да се сопре поврзувањето на дискурсите, да се задржи движењето на текстот, што е практично невозможно, оти дијалогот е вечен. Тој ми го отвори патот кон *интертекстуалниот карактер* на литературата. За него сакам да зборувам во оваа студија.

¹ „Јас никогаш нема да поверувам – велеше рускиот философ Алексеј Лосев – дека *гласовите коишто се борат во мене*, некогаш биле *самиот јас*. Тие се, несомнено, некои *йосебни суштествива*, самостојни и независни, кои по својата сопствена волја се вселиле во мене, па кренале врева и спор во мојата душа“ (Лосев: 2000; 75).

² „Причината за употребата на овој по малку варварски израз – вели Фуко – е тоа што ова *a priori* треба да даде отчет за исказите во нивната распрнатост, во сите пукнатини отворени со нивната некохерентност, во нивното преплетување и взаемно заменување, во нивната истовременост која не може да се обедини и во нивната последователност која не може да се дедуира. Накусо, тоа треба да покаже дека *дискурсој нема само смисла и вистинитиост, туку и историја, и тоа специфична историја*... Се работи за... облик на распрнатост во времето, за начин на следење, за стабилност и за реактивирање... Уште повеќе што ова *a priori* не ѝ се измолкнува на историчноста: тоа не претставува безвремена структура, над настаните или врз некое скаменето небо. Тоа се дефинира како збир од правила кои карактеризираат некоја дискурсивна пракса... *A priori* на позитивитетот не е само систем на временска распрнатост, туку збир подложен на преобразби... Напросто, историското *a priori* е еден емпириски лик“ (Фуко: 1998; 138-139; курзивот е мој). И времето, исто така.

³ „Реченицата е завршена. Уште повеќе, таа е јазик кој е завршен. Теоријата (на Чомски) вели дека реченицата е бескрајна права (бесконечно каталитичка), затоа праксата постојано тежнее кон завршување на реченицата“ (Bart: 1975; 67).

⁴ „Во тоа можеме да бидеме сигурни: *молкој* си направил место во интелектуалниот амбиент на времето; дискурсите на Хусерл, Хајдегер, Мерло-Понти и Сартр, го препознале во него принципот на својата субјективност. Витгенштајн ја видел во него несоопштливоста наспроти која, јазикот ги гради своите правила... За Леви-Строс, *молкој* станал мит за сите структури... Вистина, тој продираше и во перспективите на различни мислители, но секогаш останувал на прагот од нивната свест. Сепак, молкот е најкарактеристичната категорија на интелигенцијата од 20 век, особено на нејзината авангардна имажинација“ (Hassan: 11-12/1989; 619-620).

⁵ Да се извлече скриеното, да се направи видливо, да се открие.

⁶ Ако го нарекуваме *феноменолошко* сето она што му припаѓаше на чинот на покажувањето и на експликацијата, тогаш треба да видиме каква е заедната поврзаност меѓу двете значења на зборот *φαῖνόμενον* - она што се покажува и феномен - привид. Имено, кога нешто претендира да се покаже, тоа може да го стори така, што ќе „изгледа како“, што ќе укаже на фактот дека зборот *φαῖνόμενον* („привид“) веќе го содржи своето изворно значење, во смисла „откриено“. Затоа, „она што ги изразува *δωαῖτα* термина нема апсолутно ништо со она што се нарекува ‘појава’...“, тврди Мартин Хајдегер (1975; 271).

⁷ Важно е да се увидат начините на тоа прикривање, зашто, некои феномени остануваат неоткриени. Тие може „да бидат зашрувани – вели Хајдегер – поточно: еднаш откриени, па повторно добро прикриени..., тотално или делумно, небаре *привид...* Ова прикривање како *прејворање/прејвравање* е најочасно, *оши* создава можност за заведување и за измама“ (Haideger: 1975; 278; курзивот е мој). Можеби затоа феноменологијата некогаш се третира и како *херменевтика*, оти не го подразбира само откривањето, туку и толкувањето на феномените (1975; 280).

⁸ „Оригиналноста не е лична претензија, ниту агресија против другите, туку свесна неизбежност – вели Епштејн – Секој мора да биде прв во нешто. Затоа со себе постапувам како со некој друг – се цитирам себеси“ (Епштејн: 1998; 131). А тоа значи – го цитирам Другиот во себе.

⁹ Сето она што му припаѓа на делото (*ерџон*-от) како вишок или како додаток, има функција на *парерџон*: тоа е она „надворешното“ кое го конституира делото однатре, она „споредното“ кое како *оисусиво* постои на самата негова граница.

¹⁰ Поопширна теориска експликација за овој термин, давам во есејот „Јазикот на паракритиката“ (*Културен живот*, 2/2001; 84-87).

¹¹ Во 1967 година, американскиот писател и критичар Џон Барт го пишува есејот „Литература на исцрпеноста“, во кој го проблематизира дефинирањето на романот како жанр. Идејата му била да ја прошири неговата дефиниција, да ги вклучи во неа сите хибридни форми и да му допушти на романот да значи нешто повеќе од она што значел во епохата на реализмот, оти, уште од самиот почеток, тој бил и останал хетерогена структура.

БУКВИТЕ И ГЛАСОВИТЕ

Само (со шва) шшо сум ги
изговорил, зборовише
шшо сум ги наумил, веќе
не ми припаѓаат

Жак Дерида

Парадоксалноста на текстовите

Текстот постои во реализирањето на говорот, во кружниот процес на своето самопотврдување, во чинот на *самопроизведувањето*. Потекнува од јазикот и нему му се враќа, секогаш. Затоа и не може да запре. Единствено што може е да мине низ мноштво други дела, да го предизвика искуството на своите можности. Така тој се постави зад границите на *докса* и станува *парадоксален* (Bart: 1986; 182-183).

Кога еднаш ќе се одвои од авторот, текстот го започнува своето лебдење во празнината на бесконечниот простор. Бидејќи неговата логика е метонимиска тој ги подразбира сите асоцијации, контингитети и преобразби преку кои добива смисла. Потоа ја дисеминира. Затоа, се вели дека е во постојано одложување, во едно бесконечно отстапување од неа. Етимолошки, тој е ткиво, ткаена градба која се изработува од „вечно плетење“ на анонимни цитати: небаре огромна полифонија од постојните јазици на културата. „Ако сакаме неологизми, неговата теорија можеме да ја наречеме *хифологија* (хифос – ткаење и пајажина)“, предлага Ролан Барт (Bart: 1975; 86), но, пред сè, мораме да сфатиме дека текстот е атопичен. Тој е *меѓујексовност* на некој друг текст. Затоа, сите обиди да се пронајдат неговите изворишта водат кон стапицата на митот за потеклото.

Но, некои текстови се субверзивни по однос на традиционалните жанрови урнеци; им пркосат на канонските структури на јазикот, на синтаксата, на лексиката, на логиката. Како да не се *еден* јазик, ами *соспојба на јазикот* (Bart: 1975; 41-42), ткиво од калем (tissu de greffes). Нивната конфигурација подразбира отвореност и плуралност. Таа е настанување, а не постоење. Нејзината енергија е дисеминантна. Произведува експлозија од значеања и сугестии, едно бесконечно одложување на означеното. Таквите текстови немаат ни архе, ни телос. Тие се постојано отворени за различни толкувања, но ниту свеста на авторот, ниту тради-

цијата – а најмалку правилата на жанрот – можат да ги предвидат нивните влијанија. Затоа, ослободувањето од стегите на традиционалната естетика станало примарна задача за денешната уметност која, како и науката, е самолегитимна. Како конечно да сфатила дека поимот „неструктура“ е услов за секоја структура и дека структурата на литературниот текст, всушност, е „бесструктурна“ (Луси: 1999; 419), дека перформативноста, е посупериорна од денотативноста, дека да се пишува значи нешто повеќе од намерата да се искаже со структурата на јазикот и на писмото она што се мисли, дека зборовите се само воздишка на ветерот, „шум на крилјата кои едвам можат да се наслушнат“ (Фуко: 1998; 224). Но, зарем дискурсот, во своето најдлабоко одредување, не е *џрага*, зарем сета наша историја, јазикот, митологијата на нашите предци, бајките од детството, не подлежат на правилата кои ѝ останале непознати на нашата свест? Зарем сè уште не сме сфатиле дека дискурсот е живот, дека неговото време не е нашето време, дека во него никогаш нема да се израмниме со смртта (Фуко: 1998; 226)? Затоа себеси веќе не можам да се замислам надвор од него. Под сугестијата на Дерида се губам себеси. Се претворам во текст... Веќе го правам тоа...

Concerto a quattro mani

Она за што не може да се теоретизира, треба да се раскаже – велеше познатиот италијански семиотичар и писател Умберто Еко (Umberto Eco). Неговиот луциден коментар на предизвикувачката Витгенштајнова (Ludwig Wittgenstein) сентенција¹, го сврти моето внимание кон еден необичен потфат...

Некаде во мај 1998 година, на страниците од ревијата ОКО², број 25, наидов на интересен литературен ко-проект. Ме освои веднаш. Ме вовлече во *иџрајна на џраѓиџе* и во мултидимензионалниот простор на расказот со необичен наслов – „Проклетството на фараонот“, расплетувајќи (како

„пајажина со прсти“, вели Витгенштајн) позната митема. Базирана врз дијалогот во *Федар/Фаждрос*, таа ја содржеше идејата за надмоќта на говорот врз писмото. Си помислив ☞: типичен постмодерен лупинг со идејата на античкиот философ, и задоволно се препуштив на играта која го предизвика духот на Платон. Се почувствував совршено удобно: ја стокмив својата иронична насмевка и нурнав во логоцентричниот лавиринт на големиот мислител. И веќе не бев Јас, туку мноштво собеседници во огледалната проекција на славните имиња што патем ги сретнав... Па, нели името ни е Легија, оти сме Мнозина...

Поттикнати од идејата за интертекстуална семиоза – иницирана од желбата на Валерија Нумерико, уредничка во реномираното италијанско списание *Sette* – четворица современи италијански писатели, без прелиминарни договори, без лични контакти потпирајќи се единствено врз *дисконџинуалноста* како позитивен и активен концепт кој преферира да си поигрува со различни контексти, да асоцира идеи и заплети, да повикува ликови од некои претходни дела, го прифатиле предизвикот да остварат *дијалоџ* меѓу своите просторно разделени писма. И покрај фактот што литературната историја познава колективно напишани дела³, оваа *иџра* немаше да биде ништо ново ако *инџерсубјекџивнајна* комуникација не претпоставеше и *инџердискурсивна симбиоза* меѓу нивните просторно разделени *џисма*. Небаре крајна цел им била да ги разбијат „големите целини“, да го разнишаат стариот модел на вертикално уредување на текстот и да ја потврдат тезата дека иманентните херметични поетики, базирани врз логиката на генезата, телеологијата и тоталитетот, треба да допуштат реконструкција. Спроведувајќи ги идеите на Фуковата „археолошка“ теорија и негувајќи ја желбата за пре(ис)пишување на големите текстови од минатото, Умберто Еко, Џузепе Понтица, Џани Риота и Антонио Табуки, ја искористиле постмодерната историо-

графија и изградиле приказна врз основа на изграденото: создале расказ отворен за бесконечен број читања. Го нарекле „Проклетството на Фараонот“.

Идејата за оваа крими-приказна лежи илјадници години пред нашата ера во песокта на Египетската пустина, во посмртните одаи на фараонот Тамус. Уверен дека „со изучувањето на пишуваниот збор, луѓето ќе престанат да ја негуваат дарбата на помнењето“ (Еко: 1998/25; 153), тој го отфрлил пронајдокот на богот Тот. Случајното откритие на една гробница во Сахара, го навела Лорд Карнавон⁴ да поверува дека телото на фараонот Тамус Аграфос, најголемиот противник на писменоста, е погребано тука. Митот за него, за „Великата мајка на сите Мумии“, ги обединува: Дорис Карнавон – ќерката на Лордот, асистентот Белциони, Граам Ремзи⁵ – трговецот на уметнички предмети, археологот Антонио Витали⁶, доктор Переира⁷ – новинар во *Cairo World News* и мајорот на египетската служба за безбедност. Во гробницата, веднаш до отворениот саркофаг, тие откриваат обесена човечка фигура за која претпоставуваат некој португалски Темплар. Но мислењата се поделени: како, па гробницата е затворена веќе пет илјади години, а ниедна династија во Египет не зборува португалски!? Оведнаш Белциони се струполува испуштајќи пригушен крик. Дорис констатира брза смрт предизвикана од проклетството на Фараонот. Переира исчезнува...

Во истрагата околу сектата се вклучува и агентот Робер дела Грив⁸. Тој открива дека наводното убиство на Белциони го изрежирала Тајната секта на Аграфоите⁹, следбеници на фараонот Тамус. Опседнати со гестовите и мимиките, „дисциплини кои ја криеле возвишената и крајна цел, постепеното уништување на пишуваниот збор“ (Понтица: 1998/25; 157), тие се обиделе да го спречат ширењето на писмото и да го вратат времето на усното кажување. Во заговорот на нивната секта учествува и ќерката на Лорд Карнавон: како следбеничка на Диотима¹⁰, таа верувала дека фараонот Тамус е жена, дека „мажите ги потчинилените благодарение на пишуваниот збор“ (Риота: 1998/25,

159) и ја застапувала тезата дека со уништувањето на Гутенберговата галаксија ќе се врати Епохата на Верата и Чудата. Но, маскиран во расо од хотелски чаршав, Переира успева да влезе во злосторничката секта и да ја проследува замисла на Аграфоите. Тој се досетува дека за да го одбрани пишуваниот збор, треба да се послужи со кажаниот и преку една Радио станица ќе објави : „слободоумни граѓани од демократскиот свет, една тешка и сериозна опасност ѝ се заканува на нашата слобода. Една секта од опасни поклоници на најнебулозната митологија, кои без размислување можеме да ги наречеме ур-реакционери, ...сака да го уништи пишуваниот збор и заедно со него демократијата, за да ја врати назад усноста и... одново да ја воспостави аристократијата“ (Табуки: 1998/25; 163). Но, за среќа заверата е откриена: поклониците на Диотима се спречени во намерата да ги уништат пишуваните знаци. Така, без да ја потценат важноста на говорот, без да ја отфрлат улогата на Гласот, следбениците на Гутенберговата галаксија, успеваат – во чест на богот Тот, изумителот на буквите – да го сочуваат писмото од уништувачката склоност на оние кои го презреле.

Айџекаџа на Плайон

Што е тоа што ме тера да го сакам „Проклетството на фараонот“?

Има една фина, суптилна нишка која се провлекува низ целиот негов наративен тек. Ме држи во неизвесност, долго, потоа за миг ме напушта, за да ги пресврти нештата, за да ги разоткрие заблудите и да го зададе последниот удар на метафизичката традиција. Се факам себеси затечена пред една необично јасна, но долго и успешно прикривана вистина... Мојот ум прави чудесен прелет низ вековите... Патува низ времето... Се движи по артикулираните гласови на јазикот кој е веќе писмо. Некој го докажува спротивното?

...Осумнаесетти век... Го гледам Русо (Jean-Jacques Rousseau). Сонува за чисти гласови, за зборови без согласки, за јазик без писмо. Говорот, вели тој, е најздравата, најприродната и (нај)првобитната состојба на јазикот¹¹. Тогаш, назад кон говорот! Кон природата! Митови за потеклото на говорот... Носталгија по метафора...

...Ран дваесетти век... Време на фонетска заслепеност... Сета научна мисла докажува дека фонемата ѝ претходи на графемата... Сосир (De Saussure) ја негува привилегијата на увото¹². Го урива „лажниот“ углед на писмото: тоа е само деперсонализиран медиум, лажлива сенка, закана за традиционалните заложби на умот... Понижување... Доба на патолошки феномени...

Намбиквара... Соништа по загубената невиност на примитивниот ум... *Тажниџе џроџи* на Леви-Строс (Claud Lévi-Strauss), ја истакнуваат политичката моќ на писмото... Нели е ли таа една од многуте закани за логоцентризмот? Сигурно не е сè... Можеби крајот, но каде е почетокот? Каде е примката на која се фатила сета лингвистика?

...Еве ме во 4 век пред нашата ера... Го гледам Платон... Ја пишува Сократовата беседа. Го кове најжестокиот напад врз придобивките на нашата цивилизација... Сакаш да ти раскажам приказна, вели. Приказна за изумителот на буквите и за неговиот фараон. Слушај ваму... Си бил еднаш еден крал. Го викале Тамус. Тамус Аграфос¹³. Си владеел со египетска Теба... Еден ден го посетил богот Тот¹⁴. Уверен во важноста на своето божествено откритие, се исправил гордо пред златните одори на фараонот и самоуверено рекол: „Кралу, го пронајдов *лекои* (фармаков) за помнењето и за мудроста“. Овој скептично ги поткренал веѓите: „О премудар Тот, татко на писмените знаци... – прословил тажно – Ти не си измислил *лек* (фармаков) за *џомнење* (μνημη), туку за *наџомнување* (υπομνησις), и на учениците им даваш *џривидна а не висџинска мудрост*... оти, во душата на оние кои ќе ги учат, тие ќе раѓаат заборав поради невежбањето на помнењето, зашто надевајќи се на писмото, луѓето ќе го предизвикуваат сеќавањето *однадвор*, со по-

мошта на туѓите знаци, а не *однатре*, во самите себеси...“ (Платон: 1979; 179; курзивот и вметнатите гласови се мои).

И застанувам тука – кај *Фајдрос џ перџ калов*. Зборовите на Платоновите Сократ звучат толку уверливо... Колку само малку требало, си мислам. Доволно било да се раскаже приказна за буквите, па сета лингвистичка традиција да се фати во примката на Платон, во заверата на Логосот – виден како Докса, како авторитарен Глас-Татко¹⁵ – во заверата на метафизичкото присуство, кое дваесет и пет века му кове на писмото судбина на отпадник, на нештото кое треба да биде протерано надвор од границите на јазикот¹⁶...

Ги сублимирам впечатоците: Платон тврди дека на луѓето не им требаат вештините на писмото; луѓето, вели тој, треба да се сеќаваат однатре, а не однадвор... Но, зборовите се ефемерни, постојат само во мигот на изговореното, потоа се претвораат во заборав... Русо заговара метафорично писмо: азбучното, вели тој, е закана по живиот збор... Тоа е само бледа копија на говорот, комуникација од втора рака, прифаќа Сосир. И политичка опасност, додава Леви-Строс. Што ли ќе произлезе од ова?

Излегло следново: за големата епоха на логоцентризмот, со корени во времето на антиката, писмото станало опасно техничко помагало кое продуцирало „камена меморија“, ги намалувало природните способности на умот и ги поробувало народите. Но, што вели за тоа една нова дисциплина?

Најголемиот демистификатор на фоно(лого)центризмот – го почитувам многу – алжирскиот¹⁷ философ Жак Дерида, внимателно го проучувал текстот на *Федар /Фајдрос/*. Во Сократовата беседа тој насетил необично важен момент. Платон, вели Дерида, имал дилема околу две работи: прво, околу *независноста* според која, писмото, како спореден и надворешен феномен, можело да постои одделно од говорот; и второ, околу *суйлеменијарноста* која од писмото правела суштински „додаток“ на јазикот, мнемотехничко средство или *доџолна* на човечката меморија.

За него, писмото требало да биде само *ἵστορικός* (хипомнесис – *ὑπομνησις*), а зборот – *живо ἵмнение* (мнеме – *μνημη*), самоприсутност која се живее себеси, *зборовен самοпроизвод*, способен да се издигне над пишуваниот говор. Но иако се колебал меѓу двата принципа, голема е веројатноста, вели Дерида, дека – ако не категорично тогаш барем интуитивно – умот на Платон ги имал предвид двете контрадикции одеднаш¹⁸, оти не е можно прецизно разграничување на поимите надвор–внатре, или пак, на оние суштина–прекумерност.

Зборовите на Дерида ме тераат да се замислам над оваа логика: значењето, вели тој, никогаш не е присутно само по себе, зашто, во основа, тоа секогаш е различно од себеси. Така е. Но, дали ваквата логика допушта да се зборува за две работи одеднаш: за нешто што е истовремено и *феномен* – оти навистина постои надвор од зборот, оти е негова слика или симбол; и за нешто што е во исто време и *идеја* – оти ја претставува зборовната внатрешност која и самата е писмо?

Се чини дека системот на писмото не може да биде толку различен од системот на јазикот сфатен како говор. Заправо, писмото не може да е надворешно по однос на говорот, оти му помага: ги чува изговорените мисли и ги расејува, истовремено. Тогаш, ако колебањето меѓу надвор–внатре, му дало на Платона поттик да говори за разликата меѓу писмото и говорот, зошто Дерида не би можел врз Платоновата определба на писмото како *фармакон* (фармакон) – чие значење варира од отров до лек – да ја развие тезата за *саморазликувачката сѝруктура* на јазикот и да тврди дека двете антиномни значења на *фармакон* се само услов за надминување на разликата која реално постои кај секој од нив одделно¹⁹? Тоа би бил првиот чекор кон сфаќањето дека писмото е истовремено и *надвор* и *внатре* во јазикот, дека веќе не може да се говори за приоритетот на говорот врз писмото, како што некогаш тврдеа Платон и по него сета Западна традиција. Конечно, наместо пишувањето да се смета за противречно по однос на говорењето,

наместо да се протерува надвор од системот на јазикот, треба да се прифати, подучува Дерида, дека и писмото и говорот се наоѓаат во однос на *меѓусебна размена*. Оттаму, писмото нема да има само суплементарна (улога на расејувач), туку и фундаментална – улога на *произведувач* на значењето. Кога би ја прифатила само едната страна од логиката на Платон, пишувањето никогаш не би можела да го доживеам како литература, оти нејзиното писмо е пишување заради самото пишување. Затоа, *говорот* (сфатен на Платоновски начин) не може да опстои без *писмото* (сфатено како фармакон), оти *логиката на сулемењарноста*, живее во структурата на секоја структура²⁰. Оваа логика продрела длабоко во интелегибилниот дискурс на нашата епоха. Ја препознавам дури и во становиштето на Кристофер Норис (Christopher Norris): „*Штом ќе ја надрасне фазата на примитивен крик, јазикот веќе го содржи во себе писмото* или сите оние знаци на ‘артикулираната’ структура која Русо ја сметаше за декадентна“ (Norris: 1990; 57; курзивот е мој).

Зарем ваквата логика не ги разликува столбовите на логоцентризмот? Зарем правилата на мислењето кои до средината на 20 век претставувале докса, не се доведени во прашање? Каде нè води ова?

Scripta manet, verba volant

Се надевам нема да претерам ако во рамките на овие философско-реторички дилеми, укажам на уште неколку размислувања до кои дошол алжирскиот философ. Неговата *обратна логика*, не само што ја означува лингвистичката пресвртница во философијата на дваесеттиот век, туку многу повеќе: таа засноваше цела една дисциплина која тргна од фактот дека писмото (грамата), не е само „слика“ или „тело“ на говорниот јазик, туку и негово *извориште*. Но каде започна таа логика? Каде се корените, на тоа *пра-писмо*?

За да ја намалат разликата која ги одделува од предметите – и која не е надворешна, туку внатрешна закана за „природниот јазик“ – зборовите имаат потреба од двојник²¹. Тој двојник Дерида го нарече *писмо*, всушност, *шрага* (прафеномен на помнењето), оти разликата која постои во самите зборови, нема конкретна форма. Таа никогаш не може да биде изразена во „сеприсутноста“ на гласот, као што некогаш тврдеа Платон, Русо и Сосир, туку во *пра-писмо*²², во *архи-шрага* која е *самостојно движење на разлика* и кое му претходи на сето она што може да се нарече знак²³ (Derida: 1976; 76-85). Можеби затоа на психоанализата не ѝ беше тешко во јазикот на соништата²⁴ да препознае писмо – не фонетско, туку пиктографско, хиероглифско²⁵ – оти во структурата на неговата фигуративност опстојуваат оние „многугласни“ и латентни елементи кои едноставното исчитување никогаш не може да ги опфати. Но, кога сме кај нив, кај фигуративните (сликовни) писма, ќе ве потсетам дека за Платона, напишаните зборови содржеа „нешто чудно“ и во тоа *личаа на сликарството*: „И производите на сликарската уметност – тврдеше тој – пред нас стојат како да се живи, но ако ги запрашаш нешто тие достоинствено молчат. Исто е и со напишаните знаци; човек би помислил дека говорат како да разбираат нешто, а ако ги прашаш... ќе видиш дека тие велат една иста работа. *А кога еднаш се напишани, шалкаат насекаде, како кај оние кои ги разбираат, така и кај оние на кои им се наменети, па не знаат да разликуваат кому треба, а кому не треба да се говори...*“ (Платон: 1979; 180-181; курзивот е мој).

Значи, првото писмо било пиктографско – писмо на природата, на сликата – една „зајворена и нема целина, во која зборот немал право на влез...“, целина во која постоел само чистиот одраз на предметите“ (Derida: 1976; 367; курзивот е мој). Во лапидарниот карактер на хиероглифите, втората развојна фаза на писмото ја заменила умртвената сликовност со жива сценичност. Таа ја будела фантазијата на толкувачите, но неконвенционалниот карактер на хиероглифските знаци (еден знак за повеќе предмети), ја отежну-

вал рецепцијата. Потребата од редукција на означителите го отворала патот кон едно друго писмо – азбучното. Поникнато во *нелинеарниот карактер на своето минало*, во повеќедимензионалната природа на *мишограмите*, тоа ја градело моќната империја на Логосот. Но неговата целосна доминација била поткопана од една необична логика: „Во антиката постоело нешто кое ние, денес, тешко можеме да го разбереме – тврди Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges) – и кое се коси со нашето почитување на книгата (читај писмото!). Неа постојано ја *преширале како продолжителок на усниот збор*, но подоцна, од Исток, наишла една нова концепција – Светата книга... Муслиманите верувале дека Куранот²⁶ му претходи на создавањето на светот, дека му *претходи дури и на арапскиот јазик*; дека е еден од атрибутите на Бога, а не негово дело“ (Borges: 1990, 9; курзивот е мој). Зборовите на „усниот“ Борхес – дека писмото постоело пред јазикот и пред човекот²⁷ – како и логиката на Едмон Жабес – дека светот постои, затоа што постои книгата – ме прават поклоник на графоцентричната теорија на Жак Дерида која може да се сублимира во следниве зборови: „да бидеш, значи да-бидеш-во-книгата...“ (1998; 114). „П н’у а рас de hors-texte²⁸“, повторувам по Дерида, свесна дека во епохата на постмодерната литературна теорија, примарносекундарниот поредок во релацијата говор-писмо, веќе му припаѓа на минатото.

Différance

И тука некаде, по трагите на писмото, го замислив својот аналитички проект, како синтеза меѓу различни теоретичари и нивните концепции. Се разбира, немав намера да ги поништувам или да ги маргинализирам постоечките разлики, само сакав да укажам на меѓусебните влијанија и на идеите кои биле толку големи и моќни што ги надминале просторните и временските ограничувања на нивните писма. А тие, како да беа под постојан притисок на

едно *архе-писмо* кое Дерида го нарече *différance*²⁹. И веројатно, го измисли за да го опише индикативното³⁰, она кое постои надвор од дофатот на свесната рефлексija.

И како што реков, тргнувајќи од *пирагаија*, Дерида ја предложи под името *граматологија* теоријата на текстуалното производство, но не појде од Гласот, туку од Писмото (од знаците), обидувајќи се да го спаси од доминацијата на Логосот менувајќи го, притоа, и неговиот статус од транскрипција во *инскрипција на разликиите*, во едно – несведливо „Друго“. Токму таа „несведливост“, го наведе американскиот литературен теоретичар Мајкл Холквист (Michael Holquist), да ја види сличноста меѓу двете најпрокативни концепции на 20 век: графоцентричниот деконструктивизам на Жак Дерида и Бахтиновата теорија за „двогласноста на зборот“. Еве што утврди Холквист: „деконструкцијата – велеше тој – е *nom de guerre* со кој, во поново време, луѓето почнаа да го препознаваат вознемирувачкиот феномен кој Бахтин, инаку не толку гласно, го нарече двогласност, индиректен говор, полифонија и различие. Самото *différance*, како нешто што не е ‘ниту збор ниту поим’, е идеален пример за она кое тој го нарече *збор што се измолкнува*“ (Holquist: 1992; 109-111; курзивот е мој).

Мислам дека сум должна да појаснам некои работи. Ќе тргнам затоа од *différance*-от.

Изведен од латинскиот глагол *differeo*³¹, овој неологизам е глаголска именка³² која не реферира на нешто што постои, туку на она кое *не постои* во јазикот. Нејзиниот изговор денес, воопшто не се разликува од изговорот на зборот *différance*. Разликата во смислата ја открива само писмото. Имено: „буквата ‘a’ која го создава овој *portantean* збор, Дерида ја претвори во *метафора за ирвенсионоста на ишшувањето*, оти изговорениот збор не успеваше да ја изрази разликата меѓу двата (претходни) збора“ (1992; 112), па тоа „a“ мораше да стане носител на темниот (безвучен) глас кој кажува, но не допушта да биде уловен (како и ехото кое исчезнува откако ќе се чуе), кој може да се нарече

*алоџос*³³ и кој ја поттикнува дилемата, како да се сфати она што не може да се изрече.

Па, можеме ли, конечно, да го сфатиме *алоџос*-от на *différance*-от?

„Изгледа дека токму овде, во борењето со безвучните гласови – појаснува Мајкл Холквист – Бахтиновиот посебен начин за разбирање на дејствувањето на *гласот* кој тој го нарече *дијалог*, може да ни помогне да го сфатиме дејствувањето на *писмото* кое Дерида го нарече *différance*“ (1992; 112; курзивот е мој). Заправо, немата иронија содржана во овој необичен поим, му помогна на Дерида да создаде метафора со која нè направи свесни за *слободата на ишшувањето*, за играта без почеток и без крај. Се чини дека токму таа го направи јазикот возможен³⁴. Затоа, онаа „нечујна“ грешка во графичката слика на *différance*, ме тера да размислувам во насока на *неслушното*, во насоката на непостоечките а сеприсутни гласови. Но штом го напуштам дискурсот кој раководи со мојата мисла, кој го стеснува значењето, веќе стојам на маргините од метафизичкото категоријално мислење претпоставувајќи ја тивката игра на трагите³⁵ – на оние препокриени но потсвесно препознатливи траги – и веќе сум... веќе мислам по *заобиколниите* патишта на јазикот.

Каде ме водат тие?

Бели *пиреи*

Кога ја истакнав врската меѓу дијалогизмот и деконструкцијата, споменав дека графоцентричната теорија на Жак Дерида му даде приоритет на писмото. За разлика од него, фоноцентричната теорија на Михаил Бахтин, влијателен руски иследувач на хуманистичките науки, еден од најцитираните литературни теоретичари и, можеби, еден од најенигматичните³⁶ мислители на дваесет-

тиот век, како да застана зад присуството на гласот³⁷. Но, дали е (навистина) така?

Внимателно ги проучував списите на рускиот теоретичар и во неговите зборови ја пронајдов следнава логика: „Во основата на лингвистичкиот модел на мислење – резонира Бахтин – лежат практичната и теориската насоченост кон изучувањето на *ишуваниите*, *мртви јазици*, *сочувани во ишуваниите* *јамејници*... Токму оваа филолошка насоченост, во огромна мера влијаела врз севкупното лингвистичко мислење... Тоа се формирало и зреело врз труповите на *ишуваниите* *јазици*: во процесот на нивното оживување биле изградени основните категории... и навики на денешното мислење, а филологизмот станал неизбежна одлика на севкупната европска лингвистика“ (Bahtin: 1980; 78; курзивот е негов).

Но, зарем склоноста кон „скаменетите“ форми на јазикот, кон оние „мртви“ монолошки искази, не ја открива некрофилолошката потреба на нашата лингвистичка цивилизација, се прашува Бахтин? Дали таа, и покрај љубовта кон фоноцентризмот, не ги занемарила искуствата на живиот збор? Се чини дека оваа дилема би можела да нè одведе во погрешна насока, затоа, ќе истакнам дека, свесен за искушенијата што ги создавал површниот фонетски емпиризам³⁸, Бахтин настојувал да ги потенцира најважните моменти во појаснувањето на своите становишта: *јазикот*, сметал тој, не е ниту чисто субјективен, ниту чисто објективен (материјален) феномен, но со оглед на фактот дека неговото разбирање претполага појава на субјект, тој ќе зависи од интеракцијата на повеќе индивидуални свести, поради што, освен како семиотички, ние го доживуваме и како *интерсубјективен* производ. Така, во фокусот на Бахтиновиот јазичен процес влегол *исказот*. Тој ги отворил портите на неговиот *дијалогски* концепт истакнувајќи ги одликите кои го издвоиле од останатите приврзаници на фоно(лого)центризмот.

Се прашувате сега, зошто Бахтиновата теорија за исказите ја доведов во врска со концептот за трагите на

Жак Дерида и зошто двете заедно ги поврзав со идејата за дијалогизмот како интертекстуален феномен? Па еве: претпоставувам си спомнувате дека исказите не се автономни и затворени тоталитети, туку отворени елементи на коегзистенција, „нешта“ кои настојувавме да ги присвоиме, да ги пресоздадеме и удвоиме со егзегези и коментари, со „внатрешно пролиферирање на смислата“, вели Фуко (1998; 130). Но токму тоа удвојување, тоа множење, ме поттикна да верувам дека Бахтиновото сфаќање на дијалогизмот не е помалку метафорично од Холквистовото толкување на Деридовиот неологизам. Еве што вели Холквист во врска со ова прашање: „наместо да тврди дека сиот говор е една форма на пишување, Бахтин инсистираше дека *ишуванието* е облик на радикална дејност на *говорот* која тој ја нарече *исказ*. Но, да нема забуна: да се каже ова не значи да се тврди дека говорот има привилегија над писмото... Тоа, пред сè, значи – *исказот*, кој има две одвоени форми: *изговорена* и *напишана*, да се сфати како една сложена целина, која ги офаќа и *двете* *пракси*, составени од разликите кои се значајни само затоа што се симултани“ (Holquist: 1992; 113; курзивот е мој).

Така е. Без оглед дали се изговорени или напишани, исказите се артикулации, обраќања, во кои не говорам само Јас, зашто, мојата свест е хибрид од Другости: од „Другото“ (како Јас за другите, позиција која е само релативно моја сопственост) и „Другото“ (како Другиот за мене, мојот „нем близнак“, она коешто Јас го гледам како Друго). Ако претпоставиме дека од оваа позиција тргнал и Михаил Бахтин, тогаш е сосема јасно зашто во неговата дијалогска логика, освен теоријата на рецепцијата, се антиципирани и постулатите на современата херменевтика и постструктурализмот. Но кај него и натаму, сè е некако парадоксално.

Ете, на пример, тој укажуваше на фактот дека зборот живее на границата од својот и туѓиот контекст, дека јазикот не е затворен, туку отворен ЕКО-, или како што духовито коментира Мајкл Холквист, „ЕХОсистем“

(Holquist: 1992; 114). Но следејќи ја логиката на Бенвенист според која, само дијалогот меѓу „мене“ и „тебе“ можеше да создаде трето лице – нешто што потсетува на имперсоналниот субјект во „врне“ – американската семиотичарка Цилиет Мекканел (Juliet Flower MacCannell) ќе истакне дека, кај Михаил Бахтин, механизмот на тоа создавање нема да биде *грамаѓиќајќа*, туку *рејторикајќа*. Значи, „не зборот, туку *фиѓурајќивно вообличениот збор*, ќе го отвори хијазмот меѓу Јас и Другиот“ (MacCannell: 1992; 53), хијазмот кон метафоричниот Друг, кон оној *насејен соговорник*, кон „малото божество“ кое е само општо место, *ијотос*, колективен производ на дијалогот кој не признава хиерархизација меѓу „мене“ и „тебе“. Затоа треба да се следи линијата од општото кон посебното, вели Бахтин, од Другоста кон Сепството како граничен феномен меѓу надвор и внатре, како нешто *ирансгредуенјино* (релативно) а не *ирансгредуивно* (апсолутно). Статусот на таа трансгредуенција е екстериторијален (*внеаходимий*), а усвојувањето на јазикот, освен што ги подразбира законите на граматиката, синтаксата и фонетиката, мора да ги прифати и законите на *конјексјот*, кој ја прекрива содржината на секој исказ. Но, да запрам малку кај исказите.

Како резултат на говорната интеракција, исказите не зависат само од субјектите, туку и од *сиге актуализирани искази* кои, како жива реалност, учествуваат во процесот на комуникацијата формирајќи бесконечни *внати-решнојазични конјексјии* кои немаат изворишта и кои се наоѓаат во непрекината и напната интеракција. Затоа, поучени од Бахтин, ние не очекуваме дека ќе сретнеме неутрален збор во јазикот, збор ослободен од туѓите интенции, збор кој нема да биде населен со гласови. Напротив. Него секогаш ќе го преземаме од нив – од туѓите зборови, исполнети со *иуѓи гласови* како *ијаѓи* на меѓусебни вкрстувања кои се најважниот момент во металингвистичкото³⁹ проучување на уметничкиот збор. Еве зошто.

Инструирани од наивноста на хронологијата, сите ние, во принцип, секогаш сме насочени кон некоја точка од

текстот која постојано исчезнува пред нашите очи, оти, во својата основа, дискурсот не означува само нов почеток, туку и ново отстапување од веќе кажаното или веќе напишаното. Тоа „веќе-нешто“ е „дискурс без тело, глас тивок како воздишка, *ијсмо* кое и самото е отпечаток на сопствената трага“, вели Фуко во *Археологијата на знаењето* (1998; 29). Тоа ми допушта да се присетам на оној *portanteau* збор на Дерида и да заклучам дека она коешто се обидувам да го формулирам со мојот дискурс, веќе е артикулирано во едно *полумолчење* кое му претходи и кое упорно го следи. Но јас го прикривам. Постојано. Можеби затоа своето писмо го доживувам како *рејресивна иприсујност* на сето она кое не сум успеала да го кажам – на *неискажаното* – кое однатре го поткопало она што сум го напишала. Но, не создавам ли така дискурс кој говори за „немиот, мрморечки, несекнат збор кој однатре го придвижува гласот што се слуша, за воспоставувањето на бледиот и невидлив *ијексј* кој се провлекува меѓу напишаните редови нарушувајќи ги понекогаш“, ме потсетува Фуко (1998; 32)? Затоа, веројатно, и не можам да ја занемарам помислата дека мојата тенка дискурсивна површина е резултат на едно полумолчеливо настанување: дека е, во основа, нешто *иред-дискурсивно*, нешто кое некогаш ѝ припаѓало на некоја многу важна „не-мост“, нешто *иредсисјемско*, кое не влегува во поредокот на ниједен систем, но кое се наоѓа во постојано одложување, за да не запре никогаш (Епштејн: 1998; 98). Ќе наведам затоа еден извадок од Бахтиновата теорија кој ќе ме одведе пред портите на современите сознанија: „Реално – тврдеше некогаш Бахтин – секој пишуван паметник, како и секој монолошки исказ... е ориентиран кон тоа да биде сфатен во *конјексјот* на постоечкиот научен живот, или во *ијексјот* на тековната литературна стварност... како нејзин неопделив елемент“ (1980; 80). Зарем овие зборови не ја антиципираат теоријата на *ијаѓијте*, реалноста за која се залагаат денес, големите умови на мојата епоха – *реалноста на ојсусјовото*, на она бесконечно одложување на означителите за кое зборуваше и Жак Дерида? Ако е така,

а верувам дека е, си земам слобода да констатирам дека нашата цивилизација е огромен отворен систем од корелативни знаци, кои упатуваат едни на други и кои создаваат *хиперреалност*.

Затоа, јазикот не е неутрален. Тој е населен. Пренаселен е, велеше Бахтин, сиот е во акценти; „секој збор мириса на контекстот и на контекстите во кои го живеел својот општествено напнат живот; сите зборови и облици се населени со интенции“ (Bahtin: 1989; 49). Оваа динамичка постапка на умножување гласови, ова „населување“, го открива сценскиот простор на кој се одигрува двојна игра: на идентификација и на дистанција, на насетување и на премолчување, на гласови и на писма, оти смислата не е само во напишаното (ниту пак, во мојата или во вашата душа), таа е ефект од нашето заемно дејствување – електрична искра меѓу два различни пола. Затоа е писмото само миг од непрекинатата говорна комуникација со огромни размери, „островче во бескрајниот океан на внатрешниот говор“ (Bahtin: 1980; 108). Слушнете само како резонира Бугарката Јулија Крстева: „За Бахтин – вели таа – дијалогот не е само преземен јазик од страна на субјектот, тој е еден *ракопис* (une écriture) во кој може да се прочита *другиот* (без никаква алузија на Фројд). Значи, Бахтиновиот дијалог означува *писмо*, но истовремено и како субјективност и како комуникативност, поточно, како *интертекстуалност*“ (Kristeva: 1969; 88).

И еве нè сега пред една од петте⁴⁰ транстекстуални релации на францускиот теоретичар Жерар Женет, пред *интертекстуалноста* која подразбира паралелно постоење на два (или повеќе) текста и која, во структурната целина на едно дело, може да се појави во различни форми, како цитат, плагијат или алузија откривајќи го ефектот на *дијалогизмот* како *интертекстуален феномен* во модерната наратива.

Текстуална трансценденција

Но, пред да проговорам за интертекстуалните релации, ќе истакнам уште еднаш дека дискурсивните односи, не постојат само во внатрешноста на текстот – тие се, во извесна смисла, на самиот негов раб – поради што текстот го доживуваме како *пракса* која не е во состојба да го запре времето – „да го замрзне за неколку децении и векови“, велеше Мишел Фуко (Michel Foucault) (1998: 82). Текстот е таква дискурсивна пракса која развива схема на општење, која од *универзалниот дискурс на текстовите* создава децентриран, отворен и универзален *интертекст*. Неговите поливалентни значења ги поткреваат границите на мојот индивидуален систем и ме прават отворена за дијалог со Другоста.

Кога во далечните шеесетти, Крстева ја прекрстуваше Бахтиновата *интерсубјективност* во *интертекстуалност*⁴¹, својата одлука ја крепеше со фактот дека текстовите се („мозаици од цитати“ – Бахтин), резултат на апсорпцијата и трансформацијата на некои други, „туѓи“ текстови (Kristeva: 1978; 85). Нејзината теза, не само што го афирмираше цитатолошкиот карактер на нашата епоха, туку во *читањето* препозна *говор* а во него – некое друго читање. Тоа ѝ допушти, сопствената теорија за несводливата плуралност на текстовите, да ја дополни со Бахтиновата полифонија, хетероглосија и дијалогизам. Така нејзината *интертекстуалност* ги надмина етаблираните граници на релацијата автор-текст. Текстот доби значење само како дел од некој претходен дискурс, како *незавршен дијалог* со туѓата жива и полноправна свест⁴². Врз основа на Бахтиновата теорија за „двогласниот збор“, таа ги поставени темелите за динамичниот модел на литературната структура, која ги замени претходните статични артикулации. И би-дејќи се утврди дека не постои литературно дело кое, барем во извесна мера, не евоцира на некои веќе постоечки, текстот стана бескрајна меморија која ги чува сите претходни знаци, туѓите зборови и литературните архетипи. Како

резултат на впивањето и трансформирањето на туѓите дискурси, текстот стана своевиден *déjà-vue* ефект, чија логика допушташе значењето да се бара, не во него, туку во дијалогот на текстовите од кои настанал, не во конструкцијата, туку во *деконструкцијата* (која се одигрува кај авторот) и *реконструкцијата* која продолжува кај читателот, задолжен за дисеминацијата на значењето.

Кога го одбирав материјалот за своето истражување, настојував да селектирам такви дела кои, не само што ќе алудираат на некои веќе постоечки литературни имагинации, туку ќе го задоволат и мојот естетски критериум. И дојдов до сознание дека оние кои реферираат на општо-важечкиот литературен фонд ја продолжуваат традицијата на руските формалисти – ја соголуваат наративната постапка по пат на *очуд(н)ување*⁴³. Нивните реинтерпретации на познати теми и модели го откриваа она кое денешната „постмодерна“ терминологија смело го нарече *рециклирање*⁴⁴. Се разбира, тоа ја засегааше техниката, но тогаш кога очуд(н)увањето се остваруваше со разнишување на вербата во автентичноста на приказната – со бришењето на границите меѓу *раскажувањето* како *јосийа* и *размислувањето* за *него* во *шекој* на *раскажувачкиот процес*⁴⁵ – на преден план излегуваше сознанието дека менталната реализација на текстовите, заправо, зависи од мене. Како читател јас морав да ги надраснам тесните рамки на својата *конфекциска фанџазија*⁴⁶. Но, што подразбираше тоа?

Најпрвин, требаше да прифатам дека современата литература, најголемиот дел од својата креативна енергија го претворила во *говор за себеси*, во автоговор, заправо во *самојолкување* кое најчесто е надополнувачко: понекогаш како паралелна постапка во творечкиот процес (впишување на некои поетички принципи), а понекогаш и надвор од доминантниот тек на приказната (како фуснота или коментар). Тој *говор за уметноста во рамките на самата уметност*, создаваше своевидна вавилонска архитек(с)тура⁴⁷, која – барем за српскиот литературен теоретичар Михајло

Пантиќ – беше доказ за постоење на еден александриски синдром, *rag exelance*. Но, да се комбинираат различни типови дискурс, да се сопоставуваат различни форми на творечка свест, подразбираше двојна техника, пливање во две насоки истовремено: едната отвораше необични наративни стратегии кои го засилуваа *поетичкото осмислување на наративот*; другата ги *литераризираше базичните поетички принципи* на авторите кои создале две дела во едно. И, бидејќи импулсите на мојата критичка свест не функционираат одвоено од имажинативните, во авторефлексивните екскурси на овие писатели можев да ги препознаам најмаркантните техники на еден специфичен тип литература. Оттаму, сето она што можеше да биде доведено во очигледна или тајна врска со другите текстови – а кое Женет го нарече *шексјуална трансценденција* (Genette: 1982; 7) – се покажа сосема различно од она кое ги обединуваше текстовите со екстратекстуалната реалност⁴⁸. Затоа *трансшексјуалност* не можев да ја третирам само како класа текстови, туку како текстуален – Рифатер би рекол *литерарен* – феномен. Но, она што се одигруваше меѓу текстовите и нивните рабови: играта на воведите, маргиналните забелешки или придружните сигнали, кои обезбедуваа променливо окружување, „понекогаш и коментар, официјален или полуофицијален, со кој, дури и најпуристичкиот читател, оној кој е најмалку насочен кон една надворешна ерудиција, не би можел да располага лесно“ (Genette: 1982; 10), ми сигнализираше дека станува збор за извесни *парашексјуални релации*⁴⁹. Тоа беа истите оние врски кои на почетокот од оваа студија Жак Дерида ги нарече *парергонални*. Со нив го започнав моето откривање на овие феномени, но сега е време да преминам на поконкретни нешта.

¹ „Она за коешто не може да се говори, треба да се премолчи“ (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987)

² Македонска ревија за литература (ОКО)

³ Во насока на овој феномен, интересни се имињата на англиските писатели Џонатан Свифт и Александер Поуп, потоа големиот аргентински креативец Борхес, но и италијанскиот поет Едуардо Сангвинети.

Во рамките на јужнословенските простори, познат е обидот на српските прозаисти Фрањо Петриновиќ и Ѓорѓе Писарев – нивното метапоетичко дело *Мимезис мимезис романа* (1983). Без трошка доблест, во друштво на споменативе имиња, авторката на овие редови го вбројува и својот обид со македонската писателка Оливера Корвезироска. Нивниот заеднички експеримент е вклучен во книгата *Стирањата на младииот лектор* (2000).

⁴ Еден од ликовите во расказот. Историска личност, мецена, со чија помош египтологот Хауард Картер ја открива гробницата на фараонот Тутанкамон (Тут Анк Амон), во Долината на кралевите, 1922 год.

⁵ Лик од романот „Последната божица“ на Дани Риота.

⁶ Еден анти-херој од книгата на Џузепе Понтица, „Житија на неславни луѓе“, според која е снимен филмот на Марио Моничели.

⁷ Лик од романот „Тврди Переира“ на Антонио Табуки, според кој е снимен филм со Марчело Мастојани во насловната улога.

⁸ Потомок на главниот лик од романот на Умберто Еко, „Островот од претходниот ден“.

⁹ Неписмените.

¹⁰ Мудрата жена која Платоновите Сократ – рожба на неговата „бисексуална дијалектика“ – ја исмеал во „Симпозиум“. За неа знаеме само толку колку што кажува Платон: свештеничка од Мантинеја; со жртвите кон боговите, за десет години ја одложила чумата во Атина. Некои коментатори тврдат дека Диотима е „прозрачно маскираниот Платон“, други пак, дека таа треба да се третира како фигура на неговиот говор, како „литерарен потфат... тропа на тропата, како 'фикционална двојничка'... или како сон на сенката“; „Диотима е вистината за Сократ, а Сократ со своите вечни зборови е Диотима...“ (подробно за ова феминистичко читање на Платон, во книгата на Миглена Николчина, „Смисла и мајкоубиство“, Сигмапрес, 2000, 118-134).

¹¹ Žan-Žak Ruso, *Ogled o poreklu jezika (gde se govori o melodiji i muzičkom podražavanju)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2001

¹² Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*, NOLIT, Beograd, 1989, 34-43

¹³ Неписмениот

¹⁴ Тот или Теут, бог на науката и уметноста, изумител на писмото. Пандан му е грчкиот бог Хермес Трисмегист, богот на трговците и лукавите.

¹⁵ Нашето општество е *фалогоцентрично*, вели Дерида. Тоа е комбинација од логоцентризам и фалоецентризам.

¹⁶ Сите големи учители на човештвото биле мајстори на усниот збор: Питагора, на пример, свесно одбивал да користи писмо. Сакал во меморијата на учениците, неговата мисла да ја надживее неговата телесна смрт.

¹⁷ Дерида е роден 1930 година во Ел-Бијар (предградие на Алжир) како Џеки Дерида. Во периодот кога ја за(по)чнувал својата философска легитимација, крстеното име Џеки (Jackie) го променил во Жак (Jacques). Така на своето биолошко раѓање („Јас сè уште не сум роден – ускратен ми е мигот во кој се одлучувало за мојот именлив (*nommable*) идентитет“),

му го спротивставил вистинското. Еве уште едно сведоштво во прилог на неговата одлука: „Уверен дека Џеки е речиси невозможно име за еден автор, избирајќи нешто како полу-псевдоним близок на моето вистинско име... веројатно сум избришал повеќе одошто сум можел да изречам во два збора... Но никогаш не сум сакал да чепкам во своето презиме – Дерида (Derrida). Секогаш сметав дека е многу убаво, не мислите ли вие така? И сосема добро звучи во мене – токму како презиме на некој друг, згора на тоа и многу е ретко... Посакувам да сум го измислил, а морам да сонувам дека му служам“ („Izvesno ludilo mora bdeti nad mišljenjem“ in: *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad, 1993, 109).

¹⁸ Но, зарем текстот на Платон не е ироничен, зарем тој својата расправа против писмото не ја водел пишувајќи? И не само тоа, туку измислувајќи ги своите дијалози тој се мултиплицирал во многу ликови меѓу кои и ликот на големиот антички оратор Сократ кој, како и Питагора, не оставил зад себе ништо напишено. Зарем пишувањето, не е една од можните форми на изразување, исто како и говорене?

¹⁹ Derrida, Jacques: „La Pharmacie de Platon“ in: *La dissémination*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 77-214

²⁰ На *говорот* обично му се припишуваат позитивни вредности како што се вистинитоста, самоприсутноста, а на *писмото* – негативни: имитирањето, двосмисленоста. Но ако позитивноста на едниот поим, ја извлекуваме врз основа на зависноста која произлегува од негативноста на другиот, тогаш зошто *говорот* и *писмото* да ги сметаме за меѓусебно спротивставени и исклучиви?

²¹ Темата на двојникот е омилена во митологијата. Според една легенда, кога египетскиот бог на сонцето Амон Ра ја создал месечината за да го заменува ноќе, му заповедал на богот Тот, изумителот на писмото, да ја врши таа должност во негово отсуство. Можеби затоа на писмото со векови му била припишувана слична судбина – замена за гласот.

²² „Пра-писмото – првата можност на зборот, потем на 'графијата'... трагата, сама... е оној таинствен однос меѓу надворешното и внатрешното, нивната меѓусебна размена“ (Derrida: 1976; 94). Тоа присуство-отсуство на трагата (како себисклучување) не можеме да го сублимираме во единствениот миг на презентното. Не можеме дури ни да го наречеме двосмисленост, оти е *игра*, игра која ги содржи проблемите на буквата и на духот, на телото на душата, тврди Дерида.

²³ Она што за Сосир беше означител-означено (акустичка слика и поим).

²⁴ Сцената на сонот ја претставува сцената на писменоста во три развојни фази: прво е восочната плоча, па целулоидниот лист – хартијата и најнакрај, магичниот блок на Зигмунд Фројд: „Магичниот блок, вели Фројд, е табличка од восок или смола со темнокафена боја, покриена со хартија. Врз неа се наоѓа тенок и просирен лист... Тоа е најинтересниот дел од оваа направичка. Листот е составен од два слоја... Горниот слој, всушност, е лист од просирен целулоид; долниот – лист од тенок, исто така просирен восок... Со некакво острило може да се изреже површината...

Острилото остава отисок... браздите стануваат видливи... Ако сакаме да го уништите напишаното, доволно ќе биде, со лесно движење на раката, да ги одделиме листовите од восочната табличка... На тој начин ќе биде прекинат тесниот контакт меѓу восочниот лист и восочната табличка, и тоа на оние места каде што отпечатокот го покажуваше напишаното... Така, магичниот блок не само што ќе остане девствен по основ на напишаното, туку ќе биде подготвен да прими и други нови записи“ – Да се види: Жак Дерида, „Фројд и сцената на писменоста“, во: *Писменоста и разликата*, Издателство наука и изкуство, София, 1998, 290-341 (Особено поглавјето: „Парчето восок на Фројд и трите аналогии на писменоста“, 327-341).

²⁵ Се верувало дури дека хиероглифското писмо е енциклопедија од онирични знаци, кои може да ги прочита само оној што е од бога надарен.

²⁶ „На еден прилично мистериозен начин, во *Куранот* се споменува и Мајката на книгата. Таа е оној примерок од Куранот *испишан на небојло*, негов платонски архетип... кој му претходи на создавањето на светот“ (Bothes: 1990; 9; курзивот е мој).

²⁷ Хајнрих Хајне зборувал дека Евреите се нација чија татковина е Библијата. Не случајно Израелците ги нарекувале *луге од книги*.

²⁸ Слоганот „il n'y a pas de hors-texte“ („нема ништо надвор од текстот“) е иронична, постмодерна алузија на Пол Валериевата херметична максима „il n'y a pas vrai sens d'un texte“ („не постои/нешто како/ верна смисла на еден текст“).

²⁹ Différance како хетерономно искуство на (сите) разлики во чинот на пишувањето, како производ на самата разлика во текстот; différance како целосна хетерогенизација на текстуалната пракса и на нејзината плуридимензионална артикулација.

³⁰ Дерида ги критикувал ставовите на Едмунд Хусерл, сврзани за прашањето на знаците. Тој заклучил дека, за сметка на експресивните, Хусерл ги протерал во подрачјето на мракот индикативните знаци, како безживотни ознаки. На тој начин им пропишал иста судбина како *писмојло* кај Русо. Но, Дерида е склон да го оспори ова првенство, настојувајќи да покаже дека во говорот, сепак, не е сè така експресивно. Парадоксално но вистинито – тој е уловен во мрежата на индикативното. Така, учењето на Дерида застана (на)спроти Хусерловата феноменологија означувајќи ја со еден своевиден плеоназам, како „метафизика на присутното“. Трансценденталната феноменологија на Хусерл поаѓаше од *субјективността* која беше екстремундана, па со неа од иманенција преминуваше кон трансценденција, кон теоријата на Другиот. Но, во своите *Критички медиации* тој покажа и нешто друго: покажа дека трансценденталната субјективност е, всушност, интерсубјективност. Ова сознание ќе биде многу важно за теоријата на интертекстуалноста. Ќе го оставам за подоцна, само ќе констатирам дека темата за Другиот, конечно, продрела во темелите на денешното мислење.

³¹ Со две значења: „одлага“ (defer) и „разликува“ (differ). Првото имплицира временски, а второто – просторен хоризонт.

³² Дерида сугерира „глагол/именка“ – дејство кое не е ниту пасивно, ниту активно, ниту временско, ниту просторно, „нешто“ што постоело а било загубено или потиснато во развојот на јазикот. Вистина, оваа историска „тропа“ – *différance*, потекнува од партицип презентот *différant*, кој не постои веќе во француски јазик.

³³ Грчки: не-збор; нешто екстра-вербално.

³⁴ Холквист вели: „пишувањето ни овозможува да зборуваме“ (1992; 113).

³⁵ Потсетувам: оваа „игра на трагата“ е непретставлива. Секогаш кога се обидуваме да ја именувеме, или да го сопремене нејзиното движење, таа успева да се измолкне, да дисеминира и да продолжи... таму некаде...

³⁶ Ја посочувам статијата „Премолчениот дијалог“ („Заеквашиот дијалог“, <http://liternet.bg/publish/nggeorgiev/statii/zaekvashtiat.htm>) на бугарскиот литературен теоретичар Никола Георгиев. Тој ја доведува под сомневање автентичноста на Бахтиновиот дијалошки принцип („Да му се припишува на Бахтина 'откритието дијалогизам' е бесмислено, исто како кога би му се припишало тоа било кому другему“). Својата претпоставка Георгиев ја крепи со констатацијата дека во недостиг од авторитети и сензации, литературна Европа, онаа од 20 век, чувствувала потреба од создавање култни личности. Како и да е, култот кон Бахтина не би смеел да ги премолчува и маргинализира влијанијата што ги оставила врз него Западната философска мисла („Ќе миам сега – вели Георгиев – на еден поинаков вид молчење од кое, всушност, појде и ова излагање: ... бахтинопоклоните молчат, или ако говорат, говорат ретко... за врската Мартин Бубер – Михаил Бахтин. Наоѓам дека е тоа малку чудно и многу укажательно – укажательно за механизмите на едно ликотворение“ и потаму: „Во една таква ситуација, дијалогот меѓу Бахтиновите и туѓите сочиненија ми изгледа како премолчен дијалог, набиен од егоцентричност, самоубеденост и – зошто да не бидам директен – од фанатизам“). Во прилог на детронизирањето на Бахтиновиот лик, Георгиев посочува уште две работи: прво, степенот на практикувањето на дијалогизмот во текстовите на овој руски (советски) „литературовед“ („Најголемиот бард на дијалогизмот... своите идеи ги изложувал монолошки, на што би можел да му позавиди дури и Хегел. Најстрасниот порекнувач на индивидуалното слово и поклоникот на социјалната и книжевна 'хетероглосија', говори сопственички и 'хомогласно'... - тврди Георгиев и додава – Можеби една од најнепријатните страни на славата е и тоа што од прославениот автор се очекува да следи барем дел од она што се пишува и зборува за него, да објаснува, да дополнува... Но, како постапува многу-преведуваниот и многутолкуваниот Бахтин?... Не знам, напишал ли барем ретче како одговор на книжевната лавина која му се уривала врз главата – Неговото молчење ми изгледа сосема несоодветно...“). Второ – хаосот во неговиот јазичен израз. Што се однесува до вториот момент, се осмелувам да признаам (иако тешко можам безрезервно да го поддржам

гледнштето на Георгиев), дека „Проблем текста. Покушај философске анализе“, *Књижевности* 1/1978, Београд, побуди кај мене извесна резервираност по однос на Бахтиновиот јазичен израз. Се секавам дека при првото исчитување на наведениот текст без шокирана од конфузноста во исказите, но понесена од темата на која ѝ ги посветував овие страници, свесно ги поттурнував сигналите кои ме опоменуваа на тафтологичност. Но, еве што некои повнимателни и поригорозни читатели од мене, заклучиле за повторливоста (les repetitions) во исказите на Михаил Бахтин: „Според Тодоров – пишува Никола Георгиев – тоа се такви ‘повторувања кои досегаат до здодевно пополнување (ressassement) и водат кон развлеченост’“. Вистина, малку се малициозни, но во секој случај се мошне указателни овие забелешки на Георгиев. Барем поттикнуваат на размислување. Впрочем... постои ли нешто толку автентично и оригинално, нешто толку неподложно на влијанија од каков било вид? И мора ли човек постојано да се оправдува за своите зборови, за своите молчења, постојано да ја осветлува и вади на показ генезата на своите перформативи? Одговорите на овие прашања ѝ ги препуштам на книгава што ја пишувам...

³⁷ Си спомнувам на Бахтиновата реченица од книгата *Марксизмот и философијата на јазикот* во која се вели следново: „кога нашите очи и раце – пишува таму – се нашле во тешка положба: очите ништо не гледале, рацете не можеле ништо да допрат, во подобра положба, се чини, било увото, кое претендираше да го чуе зборот, да го чуе јазикот. Вистина, искушенијата на *вовршениот фонетски емпиризам*, биле премногу силни во науката за јазикот. Затоа, истражувањата на звучниот аспект на зборот, добиле неспоредливо големо место...“ (1980; 49).

³⁸ Не потценувајќи ги придобивките на пишуваните паметници како алки во бесконечниот дијалогски синџир, Бахтин настојувал во темелите на нашата цивилизација, да го внесе и *живиот дијалог*. Така, сублимирајќи ги тезите на *индивидуалниот субјективизам* (Хумболт и Потебња) и овие на *ајсипрактниот објективизам* (Фердинанд де Сосир), тој ја поттикнувал дилемата – дали вистинското средиште на јазичната стварност е *исказот* (сфатен како процес, енергија, како индивидуален говорен чин) или *јазикот* (сфатен како готов продукт, ергон, како надиндивидуална, иманентна и специфична законитост) – (Bahtin: 1980; 49-110).

³⁹ Според Бахтин, металингвистиката „не го проучува зборот во системот на јазикот, ниту во ‘текстот’, издвоен од дијалогскиот контакт, туку точно во сферата на дијалогскиот контакт, во сферата на вистинскиот живот на зборот“ (Bahtin: 1967; 275).

⁴⁰ Genette, Gérard *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982

⁴¹ Текстовна интеракција која се создава во внатрешноста на еден текст.

⁴² Ѓурчинов го наведува следниов цитат на Бахтин од „Естетика словесного творчества“: „Само една свест – тоа е ‘contradictio in adjecto’. *Свеста е ѝо својата суштина множествена. ‘Pluralia tantum’. Дијалогската*

природа на свестта е дијалогска природа на самиот човечки живот... Живошот е ѝо својата природа дијалогичен. Да се живее значи да се учествува во дијалогот: да се прашува, согледува, одговара, учествува во дијалогот“ (Ѓурчинов: 1993; 40-41; курзивот е мој).

⁴³ Прашките структуралисти тоа го нарекуваат „актуализација“ или поместување на значењето на текстот под влијание на контекстот.

⁴⁴ Се работи за *есетейска семиоза* меѓу текстот и претекстот. Конфигурацијата на нивните елементи не подразбира само продукција, туку и *ре-продукција*.

⁴⁵ Анализирајќи ја *Градбата и стилот во Толстојевиот роман „Војна и мир“*, рускиот теоретичар Виктор Шкловски го констатирал следново: „Во борбата која ја повел со традиционалната историја, како и од потребата да ја *компромитира* истата..., Толстој го изградил *методот онеобич(н)ување кој имал ѝолемичка природа... нешто како јазик кој настанал врз основа на друг јазик“* (Šklovski: 1984; 303-305 – курзивот е мој). Каква проникливост.

⁴⁶ Зарем требаше да резонирам како современите на Лав Николаевич? Неподготвени за неговите *нејтрадиционални уметнички ѝосийаки*, убедени дека романескиот механизам на неговото дело, „чкрипи“ под притисокот на историската граѓа, тие верувале дека: „Основниот недостаток на гроф Л. Толстој се состои во намерното или ненамерното *заборавање на уметничката азбука*, во *најубијанејето на можностите на ѝоејскојто создавање*. Тој не само што се трудел да ја совлада и потчини историјата, туку самоуверен во својата божествена победа, *во делото внел висшески теориски праќајчи, го внел она што во уметноста претставува елемент на жрдојто: глина и керамики покрај мермер и бронза“* (цитирано според Šklovski: 1984; 287-288 – за курзивот се знае).

⁴⁷ „Архитектот е сеприсутен; над, под, околу текстот кој го ткае своето платно закачувајќи го, од време на време, за неговата мрежа“ (Ženet: 1985; 190).

⁴⁸ „...иако знам дека постои, ми се случува некогаш да излезам од својата библиотека (инаку јас немам библиотека). Но, што се однесува до зборот *трансценденција* кој ми беше припишан со мистична преобразба, тој има *ѝука чиста шехничко значење: дури мислам дека има и сиропивно значење од иманентноста*“, појаснува Женет во една своја фуснота – курзивот е мој – (Gérard Genette: 1982; 11).

⁴⁹ Бидејќи секое дело може, по однос на некое друго, да послужи како паратекст, паратекстуалноста ќе биде „рудник со прашања без одговор“, би рекол Женет.

ДИЈАЛОГИЗМОТ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА

*Можеби постојат од
бинаризмот, дијалогизмот ќе
биде основата за
интелектуалната структура
на нашата епоха.*

Јулија Крстичева

Од дијалог до дијалошка дијегеса

Монолоџ–дијалоџ

Сакам да зборувам за односот меѓу текстовите, за нивната непрекината комуникација и за прелевањата. Но, имам чувство дека треба да започнам со мојот внатрешен глас, со неговиот длабоко социјализиран внатрешен живот кој го прави напнат и динамичен, нелинеарен, неавторитарен, полифоничен, кој допушта интерференција меѓу две различно насочени интенции, надвор од правилата на линеарниот, епски начин на мислење, надвор од правилата на класичното логоцентрично искуство, оти просторот на мојот – на нашиот – внатрешен глас, е дезорганизираниот, полидимензионалниот простор на мислата. Треба да научиме да ја почитуваме неговата распрснатост, онаа дисперзивност која ниједен хоризонт не може да ја затвори.

Затоа, овие страници нема да ја засегаат дијалоската форма на предметниот свет. Напротив, ќе се однесуваат на допирот меѓу две или повеќе полновредни свести кои не подразбираат линеарна, туку просјорна коезистенција. Таа потврдува дека свеста, единствената авторска¹, е секогаш во еден интензивен, внатрешно дијалогизиран и полемичен однос со самата себеси и со секој збор од големиот, вечен и недовршен дијалог.

Внатрешниот живот на зборот² – оној суптилен медиум на социјалната комуникација – е едно од најважните прашања во философијата на јазикот. Тој не познава граматички правила – со него владеат односи од друг вид – но познава нешто што слободно може да се спореди со рејли-

киије од дијалогои, оти во својата најдлабока основа, тој е билатерален³. Зборот е продукт на една корелација која, од гледна точка на другиот, ме обликува мене. Но моето Јас не е недолжен субјект, велеше Барт (1970; 16): секој пристап кон текстот ме претвора во множество од туѓи кодови, чии корени исчезнале во бесконечноста на мигот. Затоа, по препорака на Јулија Крстева, му се обраќам на едно психе⁴, на резултатот од мојата поделеност на субјект на искажувањето и субјект на искажаното, на трагата од дијалогот што го вода самата со себеси.

Но, каков е ефектот од тој внатрешен дијалог, кој ме тера туѓиот глас да го заменим со сопствен? Дали гласот на мојот „внатрешен човек“, достапен тогаш кога дијалогски си приоѓам себеси, го урива наивниот интегритет на туѓата претстава за мене? Одно е сигурно. Лингвистиката не познава такви односи. Двогласноста отсекогаш била нејзина непознатица, но јас ја чувствувам. Ја чувствувам во сопствените искази – понекогаш дури ја препознавам и во секој мој збор – како судир на два гласа, како микродијалог, оти во разговорот со самата себеси, јас сум најмалку двајца. Во гласот на мојата психофизичка индивидуа, тие двајца комуницираат како Јас и Ти – небаре спор на душата со телото – што покажува дека две јазични форми се истовремено присутни во мојата свест. Нивниот однос е однос на динамичен *йоларијейи*: „врвот еднаш го освојува дијалогот, другпат – монологот“⁵ (Mukaržovski: 1981; 267). Затоа движењето на мислата од едно до друго рамниште, се одвива со привид на истовременост, со привид на една непрекината а заправо, непрекршена линија која покажува дека монологот и дијалогот се истовремени и неразделни од мојот психички живот, дека не се туѓи или подредени форми на јазична манифестација, туку *две рамнојравни сили*, *два гласа* кои се борат за доминација во целиот тек на разговорот. Еве едно литературно размислување, ставено во устата на хиромантот Адам-АТМА⁶, кое одлично го илустрира овој феномен: „Слушам така – му вели тој на Мелкиор – како да ми одите над главата, па си велем, ајде да му правиме друштво.

Тоа, јас си зборувам себеси во множина. Кога човек зборува со себеси, тоа се двајца... Јас никогаш не сум сам... ние сме двајца: јас и 'јас'. Како во некоја драма... Така е тоа кај мене... Си разговараме ние двајцата, за некои чудни чувства. Ќе се протегнеме, така, во самотија и нешто крцнува во вратот, тука, веднаш под черепот. И се отвора вратата... Некои чудни мисли влегуваат во главата, преку 'рбетот, низ целото тело, сето она што сме го прибрале во текот на денот допирајќи, слушајќи, гледајќи. Има тука и смет, буквално смет и некаквиси нечистотии, оти допираме штогоде со своето внимание како со кучешка муцка... Душките, душките со прстите, со ушите, со очите. Се гледаме едни со други. Си мислиме: ништо необично. А навечер, кога ќе крцне во главата, глеј – сè е некако чудно. Тогаш почнуваат подбуцнувањата“ (Marinković: 1988; 80-81).

Оваа реплика ме тера да се присетам на една спротивна теза. Нејзините иницијатори, познатите руски формалисти, верувале дека монологот е ембрионална форма на јазикот на *заедницаи* и дека само дијалогот има карактер на лингвистичка комуникација. *Монолози*, за нив, бил еквивалент на една психичка состојба, а *йриказнаи* – она *гесит* – уметничка имитација на монолошкиот дискурс. Но за Бахтин, работите стоеле поинаку. Во своите проучувања од доменот на семиотиката на литературните текстови, тој не се задоволувал само со лингвистички термини и методи: за него, она што се нарекувало монолог најчесто било дијалог. Затоа и можел дијалогичноста да ја види надвор од рамките на репликите, оти таа рамномерно и упорно го преплетува сиот наш внатрешен живот⁷. Но што, всушност, се случува кога зборовите се вселуваат во нас, а ние во нив?

Туѓиот говор

Се чини дека вистинскиот живот на мојот збор започнува тогаш кога му допуштам на „туѓиот говор“ да го насели јазикот на мојот внатрешен свет, да го збогати со една аперцептивна подлога. Таа создава напнат и динамичен однос кој не очекува линеарен, авторитарен и догматски стил, туку допушта интерференција меѓу два различно насочени гласа. И тогаш, кога со мојот глас го обрабувам туѓиот говор, кога врз него ги спуштам „густите сенки на мојот вредносен контекст“ (Bahtin: 1980; 183), го гледам прекрасното прелевање на хоризонтите, ја доживувам драмата на најдлабоката субјективизација на зборот.

Но, стварноста никогаш не може да биде исцрпена. Во една огромна мера, таа постои како скриен, неизговорен, иден Збор. Затоа, кога ќе сетам дека нечија „туѓа вистина“ влегла во моето внатрешно поле, во мојот *видокруж*, јас развивам дијалогизиран внатрешен монолог кој, небаре микродијалог, покажува дека зборовите се двогласни, дека во секој од нив се случува, всушност, конфликт на гласови. Така, започнувам да мислам со помош на туѓите гледишта, да просудувам со помош на туѓите свести развивајќи ја, притоа, својата мисла како *соочување* со тие длабоко индивидуализирани „туѓи“ гласови. Но, да не заборавам: Бахтин веруваше дека *соисјивениот збор* – она *слово от себя*; зборот-тврдење, она *утверждающее слово* – живее само уште во научниот контекст⁸: „во останатите области на вербално создавање – велеше тој – не преовладува *изречениот* (‘изреченное’), туку *сочинетиот* збор (‘сочиненное слово’)“ (Bahtin: 1980; 185). Мудар е Бахтин. Тој знае дека таму каде што завршуваат егзактните науки започнува философијата на јазикот. И бидејќи таа има дијалогски амбиции, во ова претставување на „туѓиот говор“ решив да ги напуштам границите на класичната синтакса (која како да ми станува неважна; понекогаш дури толку ме заморува што посакувам да ја игнорирам) и да

преминам кон *говор-ниш*е жанрови. Тие го надминуваат нивото на реченицата и оперираат на рамниште на дискурсот.

Инспириран од поетичките принципи на модернизмот, актуелен за времето во кое го пишува својот *Киклој*, хрватскиот писател Ранко Маринковиќ, не го штедел туѓиот збор. Неговата меморија – небаре огромна архива – набрекната од тежината на туѓите зборови, настојува да проговори со гласот на Другиот и да покаже ироничен, безмалку пародичен однос кон традицијата. Затоа главната улога во неговиот дискурс, ја презема двогласниот збор. Тој создава еден специфичен жанр во кој напоредно со зборот кој прикажува се јавува и прикажаниот збор. Се работи, всушност, за прв облик на менипејска сатира⁹ во рамките на современата хрватска литература, која го негува светото и профаното – клучните елементи на оваа долговековна жанровска традиција. Нејзината „и – и“ логика, не само што сугерира и одобрува коегзистенција на две смисли, туку уривајќи ја етаблираната форма на европскиот монологски (хомофоничен) роман, допушта мноштво самостојни и неслиени свести, вистинска полифонија од рамноправни гласови, кои покажуваат тенденција да разнебитат сè што е високопарно и круто. Но Ранко Маринковиќ не би бил писател од ранг и углед, ако позајмените туѓи зборови не ги ресемантизира, не ги збогати со иронична и гротескна интонација, која открива дека секоја коегзистенција на спротивно насочени гласови, тежнее кон драмска форма, кон дијалог во кој се среќаваат ликови и идеи од литературната, но и од историската стварност, кои никогаш не стапиле во реален дијалогски контакт. Тоа го прави карактеристично неговото писмо. Но, да го видиме тоа на дело. Да видиме како во монологот на Дон Фернандо (Маестро), лик од романот *Киклој*, изгледа тој дуел на два спротивно насочени гласа:

„Сите трагедии, или барем повеќето од нив – му вели Дон Фернандо на Мелкиор – се потпираат врз лажни претпоставки. Како, на пример, Хамлет, тој толку умен и сом-

ничав, никогаш не помислил... дека чичко му Клаудие, може да го убие неговиот татко? Па, веројатно тој чичко и претходно бил никаквиц, пијанец и развратник? Хамлет морал да го забележи тоа... Ајде, добро. Допуштам Отело да бил наиван (макар што и тука чувствувам потреба за ограничување на таа наивност), тој не можел да замисли дека Јаго може да биде такво животно. Но, Хамлет, од каде кај него таа наивност?... И одеднаш кога почнува трагедијата тој старее, не верува веќе во животот, во луѓето, во љубовта. Зарем тоа не е лоша претпоставка? Зарем не е лоша претпоставка и тоа што Хамлет не знае дека неговата мајка е жена кадарна да легне со друг маж, дека Полоние е некаков професионален дворски советник кој верно му служи на секој крал, дека Офелија е женче кое можел и претходно, со истите аргументи, да го праќа во манастир... и така, редум. Требало значи, да го убијат татко му, мајка му да се премажи за убиецот на неговиот татко, Полоние да му поставува замки во кои Офелија свесно ќе влетува, пријателите да го туркаат во смрт – за да сфати, конечно, дека се наоѓа меѓу неранимајковци. Преодна! За еден Хамлет, тоа е преодна и пренаивно. А замислете си, само, колку е глупава Андромаха! Таа мисли дека е итра... за да го спаси сина си, формално се мажи за дивниот Пир, свере хирканско, како што вели Хамлет, и веднаш по таа 'итра' венчавка, се убива за да му остане верна на Хектор. Мошне префригано, зарем не?... Трагично, нема што! А врз што се потпира таа страотна трагедија? Врз логиката на една гуска: Пир не смее да го убие син ми, оти јас го исполнив она што се бараше од мене. Го држи за збор... И јас, заедно со таа трагична кокошка, морам да верувам дека Пир е центлмен. Дека нема да збесне оти една гуска го повлекла за нос и дека нема сите да ги испоубие како мачки, за да се освети. Не, јас морам да верувам во човечката големина! Merde!“ (Marinković: 1988; 222-223).

Ако го имаме предвид мислењето на модернистите, дека минатото и традицијата не ѝ се неопходни на уметноста, дека таа ги користи само како опозити – нешта кои

треба да бидат исмеани, за да се започне од почеток, како на празна плоча, како на бел лист хартија, а не како на иструган пергамент – тогаш е јасно зошто модернистот Маринковиќ ги одбрал најживописните „парчиња литература“ градејќи интертекстуален дијалог со канонските дела од минатото. Неговиот роман е како колаж од нешто што одамна постоело. Тој се служи, не со целината на тоа *од-јорано-јознајно-нешино*, ами со неговите делчиња. Се потпира и врз Хомеровата *Одисеја*, можеби најмногу врз неа, но од нејзината архетипска матрица останува само алузијата на бродоломникот, името на спартанскиот крал Менелај – овојпат како име на фиктивниот брод, заправо, на реалниот кревет со кој Мелкиор alias Одисеј, плови по своите пијани соништа:

„Звукот на свончето провалува во сонот на Мелкиор, како разбивач и безобсирен проклет пијаница. Каков русвај! Сонот скокнува, ги затвора прозорците и вратите, ги гаси светлата... воспоставува мир. Раскажува приказна за пловидбата, на голем бел брод... Тивко возење. Свезди. Светилници трепкаат во далечина: здраво, куме капетане! Тој горе на мостот, во мракот, се насмевнува: здраво момчиња, ноќни птици! Ја натиснал цигарата кон рабовите на устата, замижал на едното око, заради димот. Морски волк... Го води бродот како војсководецот својата војска. Таа, Вивијана, замотана во шкотски плашт, сури во компасот, тресејќи се како ноќ. И подава рака, таа ја одбива. Ја грабнува раката, таа млитава ја оттргнува... Кон неа: Одиме – Таа (покорно): Каде? – Тој (решително): Да умреме – Таа (загрижено): А бродот? – Плови. – А патниците? – Спијат... – Таа: Не можам – Зошто? – Ќе ти покажам. Го оттргнува плаштот: Гледај. Му покажува мал пенис и тестиси мали, гулабести. Тој ја плеснува, онака, со врвовите на прстите, безболно, симболично. Таа: Значи, ме сакаш? – Да. Покажува на нејзините минијатури: тоа е поради верноста? – Да. – Пенелопа! – Зошто ме навредуваш? – Ти не знаеш што значи тоа? – Не знам. Сигурно некоја навреда – Не е навреда. Па, не е тој Одисеј. Пијаница е – Сепак, навреда е – Кормилару,

врзи ме. Восок в уши. Сто осумдесет, в лево! – Сто осумдесет, в лево! – Назад кон Полифем! – Назад кон Полифем! – Нека киклопот, гад едноок, нè проголта сите нас! – Нека киклопот, гад едноок, нè проголта сите нас! – Итака ја нема! – Итака ја нема! – Пенелопа пенис има! – Пенелопа пенис има! – *Da se baci morskim psima! – Morskim psima...*“ (Marinković: 1988; 106-107).

Го издвоив овој дел од романот *Киклој* за да илустрирам една страотна полифонија, една експлозија од алузии на туѓи зборови, засилена со иронија, со редуцирана амбивалентна смеа, која покажува една семантичка инконгруенција која како да сака да каже: господа, јас сум мозаик од цитати. Ги имам сите неопходни нешта да функционирам како жив организам, да го проголтам старото, да го преработам и да го вградам во својата внатрешност. Заправо, јас сум еден повеќеслојно кодиран текст кој впира, моделира и преобразува туѓи литературни матрици и архетипи, но ако ме читате линеарно, движејќи се само по мојата синтагматска оска, без да се симнете по длабочините на мојата вертикала, ќе останете сиромашни за длабоките импликации што ги нуди мојата „поетика на наводниците“.

Вистина, знае како да создаде дисонанца овој хрватски манирист, како да спои разновиден инкомпатибилен материјал, да постигне истовременост меѓу светото и профаното, меѓу возвишеното и патетичното, да создаде впечаток дека неговото писмо, всушност, ужива да се движи по рабовите на анималното и вулгарното. Но суштината на тоа „движење по рабови“, е суштината на полифонијата во која, притиснати од интенцијата на туѓите гласови и свести, зборовите на Маринковиќ останале самостојни и како такви изградиле единство од повисок ред – создале хомофонија чија уметничка волја е „волја за соединување на многу волји, волја за настан“, би рекол Бахтин (1967; 74). Тоа значи дека, благодарение на својот полифоничен израз, хрватскиот писател успеал, на едно повисоко рамниште, да воспостави дијалогот со една тематска, или ако сакате, мотивска сличност чија матрицата, не е само лесно препознатлива

– Мелкиор Тресиќ е Хомеровиот Одисеј, Вивијана е модерната Пенелопа, Киклопот е војната – туку и иронизирана: ете, се повторува судбината на митскиот јунак, но погледнете во искривеното огледало на хрватскиот писател, таа сега добива нов квалитет – квалитет на пародија¹⁰.

Има еден подолг теориски цитат од Бахтиновата книга *За романојџи*, со кој сакам да го поткрепам моето искажување: „Говорната разновидност во романот – велеше Михаил Бахтин – е како туѓ говор на туѓ јазик. Служи за посредно изразување на авторовите интенции. Зборот на тој говор е посебен двогласен збор. Им служи на двајцата говорници истовремено и во еден ист миг изразува две различни интенции: директна – интенцијата на ликот кој зборува, и индиректна – интенцијата на авторот. Во таквиот збор има два гласа, две смисли и две експресији. Притоа, двата гласа се во дијалогски однос, тие како да знаат еден за друг (како што двете реплики на дијалогот знаат една за друга и се градат во тоа заемно знаење), како да разговараат меѓусебно. Двогласниот збор е секогаш внатрешно дијалогизиран. Таков е хумористичниот, ироничниот, пародичниот, таков е зборот кој прекршува, оној на раскажувачот и оној во говорот на јунакот, таков е конечно и зборот на воведениот жанр – се сè тоа двогласни, внатре во себе дијалогизирани зборови. Во нив има потенцијален дијалог, неразвиен, згустен, дијалог на два гласа, на два погледа на светот, на два јазика“ (1989; 85; курзивот е мој).

Го наведов овој цитат за да истакнам дека интертекстуалниот дијалог во романот на хрватскиот писател е спроведен на неколку начини: како цитат, како алузија, како травестија или пародија, но постапката на тоа дијалогизирање понекогаш е прикриена, понекогаш транспарентна, но сепак доволно препознатлива, оти целта на Ранко Маринковиќ е да му даде ново значење на текстот, оти тој е центарот на неговото внимание. За модернистичкиот писател интертекстуалноста е само инструмент, а не судбина, велеше хрватскиот теоретичар и писател Павао Павличкиќ (Pavličić: 1/1989; 38) и беше во право. Таа се

користи за да се добие посложено, подлабоко и поуметничко дело, оти кога Маринковиќ спојува речиси неспоивни нешта, неговиот привидно монолошки израз се распаѓа на меѓусебно „туѓи“ делови, на страници од Библијата, на дијалози кои потсетуваат на репликите од романите на Достоевски, на Шекспирови монолози, или на алузивни авантури по урнек на Хомеровата *Одисеја*.

Во еден ваков контекст, ликот на Мелкиор – како модерен Одисеј, или оној на Дон Фернандо – како слика (и прилика!) на Сократ, големиот мајстор на иронијата и дијалогот – повлекуваат бројни конотации. Тие се продолжеток на една литературна традиција, која во романот на Маринковиќ е длабоко проткаена со карневалското чувство на светот, со тенденцијата за гротескно-ироничното претставување на субјектите кои се исповедаат и детронизираат. Се работи, всушност, за облик на автоиронија која, преку асоцијациите со античкиот мит за Одисеовото искушение предизвикано од песната на морските сирени, се проширува врз насловот на еден голем руски реалистичен роман, а завршува со зборовите на Данскиот принц. Еве вака:

„Зуиии-зуиии-зуиии... 'Слушате ли Еустахисе – проговори одеднаш Маестро, неволно кревајќи ја главата – го слушате ли повикот на сирените? Затнете ми ги ушите... со смола, Еустахисе... Го чувствувате ли здивот на пролетта... Затоа во мене надошле води. Не го сакам Тургенева, а вие? Одам да го насочам својот шмрк... можеби со својот лак ќе ја досегнам Вечноста'... Сè додека споменот опстојува, беден духу мој, на тебе ќе си спомнувам – патетично рецитира Мелкиор“ (Marinković: 1988; 468-469).

Зарем оваа илустрација не покажува дека идејата за спојување на најразновиден, инкомпатибилен материјал, кај писателот Ранко Маринковиќ е, всушност, полифонична и контрапунктна?

Јасно е: говорот на неговите ликови се грчи под влијанието на антиципиралиот туѓ збор, која ја носи трагата на својата звучна слика. Таа нè тера да го бараме ориги-

налниот извор и да продолжиме со читањето, со играта на откривање алузии, за да сфатиме дека новата семантичка слика што ја продуцираат сцените во романот *Киклој*, е само извртена, модифицирана и веќе постоечка. Но, таа никако не е резултат на сува интеграција, на стопувањето на туѓи и привидно туѓи гласови. Напротив, нејзината цел е една нова семантичка слика, која нè уверува дека туѓите зборови во романот на Маринковиќ се искористени како цитати, дека – со или без наводници – тие, ставени во нов контекст, одново се актуализираат за да го засилат она што го кажуваат. Антиципирајќи го туѓиот збор, писмото на Ранко Маринковиќ го покажува присуството на отсутниот „сеприсутен Друг“ кој како туѓ идиолект се провлекол во рамките на неговиот код.

„Мелкиор го чувствува своето заробено битие, лишено од моќите на снаодливоста, беспомошно изложено кон Полифемот-човекојадец. О, Господе (што ме повикуваш кога не веруваш во мене, рече Господ Бог), мора да се предадам. Не ми преостанува друго, освен да му се предадам на киклопот-човекојадец, па што сака нека биде. Тука се педесет и седум момчиња... и уште милион други заробени во високата пештера..., а големиот Полифем-киклоп подигнал камен и го потпрел на влезот од пештерата... Внатре, сите, кротки како јагниња, ја чекаат судбината што им ја доделил Бог. А, што се грижиш ти за своето закржлавено тело? Полифем не сака коски да глода. Можеби и не ќе бидеш избран за неговиот киклопски оброк. Можеби, можеби... Тоа можеби е полошо од она, 'утре сè уште нема да бидеш изеден'. Господе, не сакам јас можеби, извесност дај ми: или спаси, или уништи ме веднаш“ (Marinković: 1988; 322).

Зарем ова не е чист дијалошки феномен?

Крстева тврдеше дека делата се, всушност, резултат на прочитаните текстови, во кои авторот, преку нивното *повторно преиспитување*, вметнува дел од себеси. Но иако се работи за нов контекст, исказите не можат да се анализираат изолирано, оти нивните значења секогаш се соопштени од една *конфликтна ситуација којааша ја создале*

некои претходни соговорници. Тоа покажува дека дијалогизмот е присутен во секој збор, како трага од дијалогот со некој друг, како растојание кое писателот го прави со самиот себеси. Затоа, реторичката интертекстуалност на Ранко Маринковиќ подразбира обраќање кон читателот: врските се воспоставени на очигледен, речиси транспарентен начин. Но, и покрај тоа, како читатели, ние не можеме да влијаеме на нив. Единствено што можеме да сториме е да ги препознаеме. Го велам ова затоа што ми се чини дека на почетокот од своето истражување, спроведено во книгата *Σημειωτική* (1969), Јулија Крстева ја игнорираше улогата на читателот. Единствениот читател за неа беше писателот кој чита друг текст – *фигура* која настанува *само во љубовно-нојто исцитување на текстови кој самиот се исцитува* а своето значење го добива благодарение на односот со другите текстови. Можеби затоа Крстева го избра терминот *амбиваленција* за да опише одредени форми на дијалогизам, а синтагмата „субјект на пишување“ ја замени со идејата за „амбивалентниот карактер на писмото“.

Но, не е така далечно времето кога дискурсот беше третиран како самодоволен авторски монолог кој ја познава само својата директна експресија. За сфаќањата на традиционалната лингвистика, секоја стилска, полемичка, пародиска или иронична појава, остануваше заклучена во занданите на херметичниот монолошки контекст, без можност за комуникација со другите искази. Но, да се занемари дијалогскиот карактер на зборот, значеше да се пренебрегне фактот дека во „сложената игра на светлоста и сенката...“ (Bahtin: 1989; 32), зборот среќава други, туѓи зборови, со кои стапува во живо и напнато содејство¹¹ формирајќи го големиот и вечен *дијалог со културата*. Затоа настојував да подвлечам дека тој се создава во атмосферата на веќе речениот, па дури и неизговорен, но антиципиран збор-одговор. Така е во живиот дијалог, така е кај писателот Ранко Маринковиќ, па дури и во моето писмо: јас упорно одбивам да мислам како една. Моите реторички форми бараат читатели. Мојата ориентација кон фиктивни соговор-

ници открива потреба за нови хоризонти, не надлични, туку меѓуличностни, хоризонти кои допуштаат различни становишта. Зборот станува „мој“ тогаш кога го исполнувам со интенции, со сопствени и туѓи акценти, велеше Бахтин. Но, некои зборови не допуштат да бидат асимилирани од нашите контексти: надвор од нашата волја, тие „како самите себеси да се ставаат во наводници“ (Bahtin: 1989; 50).

Наративно многубоштво

Ако им припаѓате на оние кои се следбеници и поклонници, или барем вљубеници во постмодерните теории, лесно ќе си припомнете дека недовербата во метанарациите беше клучот кој го најави крајот на синтетизирачкиот „grand récit“, кој ја воспостави комуникацијата со малите разновидни раскази и нè воведе во ерата на спротивните стратегии. Ние, денес, ја препознаваме својата референција во клишираната изјава „Јас велам дека Тој вели“, оти „диегесата на мојата и на вашата нарација – резонира Лиотар (Jean-François Lyotard) – никогаш не е направена од крути елементи или факти, нив секогаш ги носат некои други нарации кои нашата ги искористила како референтни“ (според Carroll: 1992; 164).

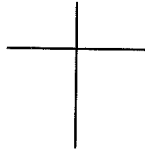
Така започна нашето „ново“ живеење: живеење во нарациите – иако отсекогаш сме биле присутни таму, како рапсоди, раскажувачи, како слушатели или читатели – живеење, кое нè прави отворени за туѓите раскажувања, за туѓите алтернативни наративни тек(ст)ови. Во тие разновидни дискурсивни практики ние ја препознаваме примарната *дијалогска форма на говорот* и се вселивме во неа, во таа несинтетизирачката плуралност која не можеше да биде надмината од ниту еден метадискурс. Затоа сега си допуштаме да говориме за просторот на хетероглосијата, за оној „микрокосмос на разновидности“ (Bahtin: 1989; 177) кој ја отсликува борбата меѓу дискурсите – за онаа контрадикторна плуралност на гласовите и дискурсите која Лиотар ја имену-

ваше *différends*, а Бахтин „самокритичност на зборот“ (Bahtin: 1989; 179). Ја нарече уште и дијалогска оти ги пародираше сите жанрови. Но, прашањето за дијалогот стана прашање за разбирањето на *зборови на Друѓиоџи*. И ете не сега пред многустраните конфронтации на соговорниците поставени во различни прагми, пред читателите на приказните, кои ја прифатиле можноста да станат раскажувачи на некоја друга, а тие – читатели на некоја трета... и така... во недоглед, оти животот е составен од врзопчиња наративни текстови, од приказни кои секогаш, некој друг, веќе ги има раскажано. Можеби затоа, за себе веќе не можеме да кажеме „ние сме Субјекти“, туку „збир од милион безначајни и сериозни приказни“ и како Некогашни Единствени, се трансформираме во Дијалогизирани, исполнети со Другоста, со гласовите на Другите, со нивните јазици и писма. Автентичноста по која некогаш трагавме, веќе не постои. И не тагуваме по неа – па, нели носталгијата ја прогласивме за мртва дисциплина и ја погребавме со помош на малите нарации – затоа пак, им допуштивме на „дијалогските интеракции на јазикот, на дискурсите и на малите приказни... да произведат бројни ефекти во потрагата по човечката заедница која допрва треба да се формира и која е *замислива*, но непозната“ (Carroll: 1992; 184).

Книгата *Миракули на грозоморайџа* од македонскиот писател Славко Јаневски е дел од октологијата *Кукулино*. Создадена е како дијалог на писма меѓу тројца одделни составувачи. Во својот романсиерски триптихон, Јаневски не користи линеарна нарација, не следи една животна линија, не застапува едно егзистенцијално искуство. Напротив, тој конфронтира различни судбини, дивергентни погледи на свет во кои го испишува нашиот македонски хаос.

Првиот дел од оваа трилогија, има наслов *Леѓиониџе на Свџи Адофонис*. Нејзиниот составувач, можеби еден од најнеобичните ликови во македонската литература, „черниот воскресеник“ Борчило¹², за себе ќе рече: „Грамотник сум. Запишувам на солена и сува овча ко-

жа... *моеџо џисание е мој џлас*... Поколението ќе чита и јас ќе сум му врсник... Бил еден Борчило Граматик. И е. И уште ќе е... *Неџовоџо џисмо е џој, самоџи јас*, проклето черно зрно во черна мелница“ (1987; 13-17). Со него, за првпат, се сретнуваме во шестиот век од книгата *Девџи Керубинови векови* (1986), а веќе во седмиот, се насираат клучните настани што ќе се одиграат во трилогијата *Миракули на грозоморайџа* (1987). Трагата што ја остава Борчиловото писмо е *џлас* кој не познава граници: „Столетие ме дели од проклетата ноќ. Сега не знам дали станав гробник тогаш или таков дојдов во мртва град, след некоја своја поинаква смрт, кога коварниот Растимир врху мој гроб, ископал на бела плоча...“, открива една белешка во *Девџи Керубинови векови* (Јаневски: 1986: 312), а првите страници од *Леѓиониџе на Свџи Адофонис* (1987; 8) го даваат нејзиното продолжение (или го пресликуваат, оти „плочата со облик на крст“ ја содржи и осмиот, од деветте Керубинови векови, стр. 311):

Борчило и костур раб божи ест сум		
смрт черна мајка ме не желаст уже		господи возвишен помилуј ме благо
скрб ми би крвје през жили ледени		

Затоа и не е случајно што како вампир, жив воскресеник, Борчило патува од едно во друго столетие, опстојува во паметењето, во меморијата на своите Кукулинци. Но, има една фуснота од првата книга на *Миракулиџе*, која дава ваков коментар:

„Приредувачот го презел записов од стар ракопис, откриен во манастирот Св. Никита крај Скопје. Според најдени белешки, *џреџис е од џреџис*, можеби од еден од

1835 година, ги имало неколку што биле преземани еден од друг. Затоа и јазикот на овие страници е до извесна мера архаизиран, без цел да претставува филолошка точност од една определена епоха: *секој ѝрејшиувач, најверојатно, земал од ѝрејходниот ѝо нешѝо ѝоради шѝо и дошло до мешање на елементи од црковнословенскиот јазик, со различни варијанти во различно време*. Кон последниот манастирски препис е додадена следнава белешка: 'Чудесијата од Борчиловото време ги преписа грешната Минадора игуменија' (спомената во романот 'Тврдоглави')' (1987; 132).

Ова, се разбира, е гласот на писателот Славко Јаневски, но тој се открива, не како автор (оригинален творец на *Миракулиѝе*), туку како приредувач на туѓите записи, поточно на она што останало од нив. Оттаму и чувството дека Трилогијата се базира врз паратекстуални, метатекстуални и интертекстуални модели на прозен говор – на кои ќе се осврнам во продолжението на оваа студија – но сега сакам да појаснам други нешта.

Како модерен палимпсест, книгата на македонскиот писател Славко Јаневски проникнува во длабочината на избраната тема. Нејзиното писмо – небаре специфичен медијум кој ја поврзува историјата со литературното обликување на светот – го открива гласот на авторот кој се јавува како 'реставратор' на старите ракописи и преданија, толкувач на подзаборавените митски, историски и културни слоеви. Неговите коментари го разликуваат миметичкиот принцип на литературата која ја „оплодува“ со своите соништа, но го откриваат и настојувањето да се информира читателот дека фабулата на оваа книга не е „гола конструкција“, некакви „пуста измислица“, туку дека се потпира врз факти и документиран податоци (макар и во форма на истругани и повторно испишани пергаменти) од кои е создадена историјата. Од тие причини, писмото на Јаневски користи старомакедонски архаичен говор преполн со црковни идиомы и дијалектни завршетоци, карактеристични за нашата паганска и ранохристијанска епоха. А таа, се разбира, е повеќеслојна, градена врз апокрифните темели на прастарите преданија.

Вториот дел од трилогијата *Миракули на ѝрозомораѝа* е дело на Тимотеј, познат како монахот Нестор. И него го среќаваме во *Девеѝѝе Керубинови векови* (1986; 255), каде писателот Славко Јаневски наведува делови од неговиот запис насловен како *Кучешко расѝеѝе*: „Живот што ќе го доодам до гроб, може да се распореди в круг и да се подели на части околу Кукулино – се вели во еден цитат – на север се грчи планинската черногорица, источно лежи мочуриштето, понавака, не земајќи ја како меѓа рекичката Давидица, е Кучешко Распение. Тие три места беа нови три круга во кои... со своја скрб или надеж, се стискаа и се вртеа... секакви судбини, од искони наваму“ (Јаневски: 1986; 255-256).

Ги читам овие редови, но имам чувство дека стојам пред нешто кое постојано ми се измолкнува. И не знам што е следното: митот или историјата. Општ е впечатокот дека мешањето на пагански и христијански елементи, на праисконот и совремието, на рационалното и имагинарното, го дисеминирала говорот на писателот Славко Јаневски. Затоа тој, својата нарација ја гради врз една *ѝолиценѝрична сѝрукиѝура* која допушта контакт меѓу мноштво драматични настани, мотиви, ликови и јазици. Тие ја покажуваат неделливата природа на легендарниот и историскиот слој во неговите романи – оној бескраен и незавршен дијалог кој ги опфаќа и синтагматскиот и парадигматскиот аспект на делото, кој покажува дека различни текстови од различни епохи можат да се доведат во непосреден меѓусебен контакт. Но, зарем бесконечниот шум на гласовите, слеани во еден полифоничен дијалог од огромни размери, не ја акцентира и димензијата на алтеритетот во делото на Јаневски? Еве како изгледа тоа во третиот дел на неговите *Миракули*.

Насловен како *Чекајќи чума*, последниот запис од Трилогијата е дело на Евтимие Книжник. Во една од фуснотите кои го понижуваат неговото писмо, ја читаме белешката што ја оставил еден од неговите толкувачи – „Кузман З. од *Сѝебла*, загинат 1963 година, во земјотресот што го

снајде Скопје“ (1987; 313). Во неа стои: „Недостасуваат една или две страници од преписот на калуѓерката Минадора и не знам дали, заради појаснение, да ја продолжам реченицата – се цедеше ѝлазма или солза на слепо око... Ми останува време, ќе размислам. Можеби ќе најдам врска со следната нејасна реченица во записите на Евтимие“ (1987; 371). Но еве што открива неговото писмо: „Подоцна, во староста, не знаев дали тогаш сфатив дека во мојот живот и во животот на оние околу мене, смешното и трагичното ќе се мешаат и ќе се испреплетуваат заемно, дека кон времето и настаните ќе се обирам со љубопитие, но и со страв... не со увереност дека сум упир како *друѓиот, оној Борчило, чии ѓрозоморни ѝписанија ќе ми дојдаат в раце* кога сите што се околу мене ќе бидат само безимени гробови“ (1987; 318; курзивот е мој).

Како „приредувач“ на Трилогијата, писателот Славко Јаневски укажува дека записите на Борчило, Тимотеј и овие на Евтимие, минале низ рацете на игуменијата Минадора (во 1835 год.) и Кузман З (1963). Ова пак, потврдува дека во рамките на нововековната литературна креација, *Миракулиите на ѓрозомората* можеме да се читаме и како своевидна „умножена текстуалност“. Изградена врз *паралелни модалитетите* на текстуална егзистенција, таа го открива влијанието на туѓите искази во рамките на новонастаниот текст. Неговата доминантна хибридна природа ја покажува хаотичната природа на лавиринтите кои ги изградиле „туѓите“ гласови во романот на Јаневски. Тие не само што ја откриваат епистемолошката ориентација на македонскиот писател, туку го потврдуваат и *повеќекрајниот идентитет на неговите ѝписи*. А тоа не е ништо друго освен доказ дека ликовите во неговата проза не се антрополошки константи, туку *гласови* кои преоѓаат од една во друга уметничка егзистенција, *ѝпраќа* соочени со фактот на својата минливост, со помислата дека се „некој Друг“, дека некој Друг е постојано присутен во нив. Затоа, слично на исказите (ориентирани кон контекстот на постоечката литературна стварност) и книгава е пишувана во насока на некој

реален собеседник – кој, доколку не постои, треба да се измисли – оти, како и нашиот внатрешен свет, и писмото на писателот Славко Јаневски бара свој *социјален аудиент*.

Дерида нè учеше дека токму со писменото фиксирање на говорот настапува двосмисленоста, дека пренесен на хартија, зборот секогаш добива нова таинствена светлина, една *ѝсевдосубјективност*, која благодарение на афонетскиот карактер на писмото ја оспорува (поматува) моновалентноста на зборот. Во *Миракулиите на ѓрозомората*, писмото на Јаневски како да се враќа кон своето сопствено извориште, како да ја открива својата полисемична природа, својата првична и загубена смисла. Тоа е истото она *ѝписмо* кое ги понижило дневниците на тројцата составувачи, кое ги надградило нивните јазици, кое се збогатило (контаминирало) со нивните одгласи, се претворило во гласот¹³ на оној кој посакал да се нарече приредувач, но не и негов создател. Затоа треба да се каже дека *Миракулиите* се еден полифоничен роман. Неговото писмо е жив палимпсест во кој се напластени миријада од гласови. Тие раѓаат дијалози, но не драмски, туку бескрајно прозни и можат да се чујат само ако се реставрираат нивните замолчени значења.

Мојот пристап кон наративните текстови во оваа дисертација, немаше цел да ја игнорира улогата на авторот – иако така прозвучија моите зборови за Јаневски како „неоригинален“ творец на *Миракулиите* – туку да покаже дека неговото „јас“ се распрснало во многубројни маски и гласови, во различни жаргони и дијалекти, во една *ѝлуралност* која е знак дека писателот треба да се ослободи од влијанието на Авторитарниот-Глас-Татко, поради што раскажувањето (*дигресива*), не може веќе да се третира како индивидуална дејност, оти ниеден раскажувач не е ниту прв, ниту последен, ниту автономен, ами хетерономен – најпрвин е слушател¹⁴ (или читател), дури потоа раскажувач – и бидејќи литературата е направена од „зборовите на нашите татковци“, раскажувањето ќе прерасне во креирање на нара-

тивно многубоштво, во создавање „пагански текстови“ (Лиотар).

Ја надраснувам ли јас веќе идејата за тоталитетот? Ја надминувам ли, со идејата за разнородноста, со обврската кон гласовите на Другиот, со Другоста, воопшто?

Еџоџоџија и алиџериџеџи

Да можеш да постанеш Друг во чинот на читањето е подеднакво важно како да можеш да се согледаш себеси, велеше Пол де Ман анализирајќи го клучниот поим на Михаил Бахтин. Неговиот есеј „Зборот во романот“ (од 1934/35 г.), како и книгите *Марксизмот и философијата на јазикот*, *Формалниот метод*, па дури и онаа за Рабле, се можеби најбитните теориски искази за концептот на дијалогизмот, но во нив, тој, сè уште е само металингвистички термин кој опстојува единствено во *хеџероџеџиџе џласови*, кој говори за *јазикот*, не за светот¹⁵. Дури во книгата за Достоевски, поимот почнува да функционира како „принцип на една радикална Другост“ (De Man: 1992; 129) која, сфатена како *хеџероџлосија*, се претвора во посебен случај на *еџоџоџија* (во „Другоста како таква“, велеше Де Ман), па од интралингвистички преминува во *инџиракулџурален* феномен. Но *афирмирањето на Друџостта* значи напуштање на саморефлексивната нарцисоидна структура, која ја игнорира спротивноста меѓу авторот и ликот: ликовите веќе не се „гласови на авторовиот идентитет – значи, не *madame Bovary c'est moi* – туку *џласови на еден радикален алиџериџеџи*, не затоа што се тие фиктивни, а авторот не е, туку затоа што нивната Другост е нивната стварност. Принципот на стварноста се совпадна со принципот на Другоста... Тоа го формираше впечатокот дека... од метајазична (формална) структура, дијалогизмот се преобрати во *џрејознавање на еџоџоџијата*¹⁶“ (De Man: 1992; 130).

Го наведов овој цитат за да потсетам дека кога го елаборирал својот дијалогизам, Бахтин инсистирал на фактот дека благодарение на она што тој го нарекол „*вненаходимост*“ (*еџоџоџија* – Тодоров), луѓето можат да ја согледаат својата вистинска природа само поради тоа што се тие Други, а не Единствени. Една човечка смисла, на пример, може, само во допир со туѓите, да ги открие своите длабочини и да започне *дијалоџ* превладувајќи ја сопствената затвореност. Во тоа самонадминување се негува онаа таканаречена *оџворена* целост која создава меѓулитерарни заедништва. Тие продуцираат текстови. И тоа *внайџрејазични*, оти допирот на смислите е како дијалог меѓу идеите и јазиците кои *џо џревреднуваат веќе найџишаноџо*. За таквите писатели, единствена реалност станува јазичната реалност, оти миметичката епистема на прикажувањето отстапува пред *оџседнайџостта од јазикот* (Joan DeJean: 1992; 71), пред оној, таканаречен, *анџимиметџички џринџиџи*. Вистина, некои модернистички и постмодернистички литературни дела, мошне уверливо го користат: тие се, ако може така да се каже, целосно свртени кон фиктивните и артифициелните елементи преведувајќи ја стварноста на јазикот на литературните предлошки. И бидејќи, како субјекти на дискурсот, ние веќе не сме надмоќни и трансцендентални – нели се распрснавме во една дисконтинуална мрежа заземајќи различни положби на дејство – нема да нè изненади сознанието дека сме „(про)читани“ од страна на текстот – што и не е така лошо – оти нашиот однос кон текстовите никогаш и не се разликувал од односот што го имаме со личностите во комуникацискиот чин.

Затоа, истакнувајќи ја идејата за *џексџуалноџо џпроизводсџво* кое од темел ја менува помислата за текстовите и авторите, француската теоретичарка од бугарско потекло, Јулија Крстева, можеше во авторот како првоначелен раскажувачки субјект, да види *конџеџиџи од реконџексџуализирани џиџирања*, од ирониски алузии, па дури и од пародии на класичните жанрови, но никогаш „оригинален“ извор на фетишизираните значења на текстот. Тоа

значеше дека авторот се претворил во *литературна мифификација*, во единствениот „автентичен“ извор на сите приказни, на сите романи, оти без оглед дали се *вистинити* или *лажни*, изворите се слеваат во него и „губејќи го својот изглед, својот глас, своето име, својата релевантност“ (Kiš: 1990; 134) создаваат едно *асоцијативно и интелектуално ехо*¹⁷. Така, сите ние се претвораме во стихови, зборови или букви на една волшебна книга и преку текстуалноста ѝ се враќаме на историјата.

Децентриран субјект

Доминантен е впечатокот дека, во ова наше постмодерно време, раслојувањето на поимот субјект кое го започна Бахтиновата теорија, го презеде интелектуалната иницијатива на тројцата големи умови: Дерида, Фуко и Лакан. Но, нивните философски, „археолошки“ и психоаналитички „децентрирања“, не подразбираат негирања: психоанализата, на пример, настојуваше да не увери дека без присуството на *несвесното* ние не можеме да ја разбереме положбата на субјектот, оти и тоа – несвесното – е структурирано како јазик (Лакан) кој инсистира на *хетерогеност* и на *противречност*. Веројатно затоа, *вистинувањето на субјективността* во историографските метафизики можевме да го прочитаеме како *миријада од гласови во текстуалниот универзум* и да кажеме дека, како субјекти, ние сме бесконечен збир од сето она што ни претходело во процесот на нашето интелектуално осознавање – од она што ќе бидеме кога не ќе бидеме, од она што немаше да бидеме ако не бевме тоа што сме – оти нашето Јас содржи мноштво кое не ја порекнува субјективноста, само го одрекува традиционалното сфаќање за нејзината единственост. Се разбира, ние не можеме да го изолираме јазикот од дискурсот, ниту пак, дискурсот од субјективноста. Затоа ни стануваат битни конкретните дискурсивни

ситуации, битен ни е „живиот збор“, така барем не учеше Бахтин, а тој можеше да се дефинира само преку една *дијалогска* матрица. Оттаму, во постмодерната теорија и пракса, на преден план излезе *јазикот како дискурс*. Со него можеше да се направи дистинкција меѓу субјектот-говорник (учесник во дискурсот) и субјектот на говорот (она Јас во дискурсот кое ја претставува неговата субјективност).

Мислам дека ова сфаќање за дисконтинуалната природа на јазичниот субјект, може да се поврзе и со Лакановата психоаналитичка претстава за објектот структуриран од страна на јазикот како *разлика*, а не како единствена автономна свест, па ако за Лакан, откритието на „Другиот“ произлегуваше од релацијата аналитичар – пациент, Бахтин беше решен „Другиот“ да го види на релацијата автор – литературен јунак. Така, светот на авторите се насели со ликови а сите размислувања за несвесното можеа да се трансформираат во отелотворената гледна точка на оној асиметричен Друг, кој однадвор го опишува животот на едно Јас.

Еве како е изведено тоа кај словенечкиот писател Витомил Зупан. Ја имам предвид неговата конфесионална, затворска проза, книгата со симболичен наслов *Левитан*¹⁸ и со уште посимболичен поднаслов *роман кој, всушност, и не е тоа* – можеби затоа на своето појавување чекал десет години! – а „не е тоа“ затоа што, наспроти привидниот мирен и едноличен тон со кој авторот ги изложува своите погледи и идеи, ние присуствуваме на внатрешната драма на ликот, на еден литераризиран автобиографски полемичен текст, полн со прикриени цитати, вешто распрснати низ текстот. Поднасловот е *ключот* за читањето на ова дело, кое во вид на антимероари ги претставува затворските исповеди на Витомил Зупан. Иако раскажува во прво лице, тој повремено знае и да се оддалечи од персонализираната гледна точка на (анти)јунакот Јакоб Левитан, чие митско име асоцира на чудовиштето од првобитниот хаос, кое живеело во морето и единствено нечија клетва можела да го предизвика неговото појавување во светот на востановениот поредок. Во психоаналитичките теории на Јунг и Фром,

митското суштество Левитан ги претставувало разорните сили на потсвеста – го споменува дури и *Библијата* – но, сосема е извесно дека интенцијата на авторот Витомил Зупан, не водела кон тоа да понуди личен документ за времето поминато во затворот, ами да создаде уметничко дело кое ќе биде резултат од пресметката меѓу две носечки идеи: идејата што ја заговарало едно специфично општествено уредување кое од возвишените херои на својата Револуција знаело да направи граѓани од втор ред и идејата за анималната, нагонската природа на човекот кој посакал да се деструира и себеси и светот, па од хаосот што го создал, да ја извлече сопствената сила и да се роди, повторно.

Пишувана во еден дијалогски манир, конфесионалната проза на Витомил Зупан драматизира одделни секвенци: од философските трактати со кои ги компромитира институциите на власта, тој се движи кон спроведување на либидиозниот проект за индивидуалната човекова слобода. Затоа за зборот во неговиот роман, не може да се каже дека си е наивно доволен самиот на себеси. Тој е секогаш збогатен со една внатрешна *цинично-полемична интенција*, ориентирана кон постојните читатели и потенцијални собеседници. Нејзината форма допушта преплетување на различни типови дискурс, што потврдува дека ова уметнички провокативно четиво, е еден мултидимензионален, поливалентен и дијалогизиран антироман.

Но, употребата на првото лице во конфесионалната проза е композициска замена за зборот на авторот кој се повлекол пред одразениот туѓ збор – небаре реплика од дијалог кој ги зел предвид можните реакции на адресатите, нивниот потенцијален збор-одговор. Затоа монолошките искази¹⁹ во романот на Витомил Зупан се како „алки од еден единствен говорен синцир... кој ја продолжува работата на своите претходници и полемизира со нив...“ (Bahtin: 1980; 79).

Но, како лик од „подземјето“, Левитан не може да постои без погледот на Другиот²⁰. Всушност, „јас за себе“ може да постои само врз фонот на „јас за другиот“. Затоа

надворешниот свет на ликот (сите негови пријатели, роднини, љубовници), оние реални и топли човечки категории, како да исчезнале од неговиот живот, како да влегле во неговата фантазија само за да го удвојат неговиот говор, да го направат Друг за себе:

„Требаше да се измисли некоја нова игра – раскажува Левитан – Од шамичето направив врзулче – кукла, ја навлекох на прстот и ја учев да зборува од стомак; кусо време куклата беше кукла, потоа оживеа како Сторжек, рече се вика Фрина (како онаа куртизана која, во Атина, во времето на Сократ, била судена за неморал, се соблекла пред судиите – и ја ослободиле, а Сократа го претепаале), потоа водевме разговори. Спиеше со мене, ќе си здодеевме еден на друг па се миревме, се каравме, па пак се засакувавме. Вистина, тврдоглава беше и ми приредуваше многу непријатности.... Фрина имаше интересно детство и за него знаеше да зборува многу допадливо – но, имаше толку развиена фантазија што човек не можеше сè да ѝ верува. Малку ми пречеше и тоа што беше вообразена, беше убедена дека е неодоливо привлечна и фатална за мажите. И како што најчесто важи за убавиците, имаше за нив малку симплифицирано мислење. Инаку, беше едно навистина интелегентно, топло и искрено суштество кое го презираше двојниот морал. Имаше и уште една прекрасна женска особина: знаеше да слуша. Затоа ѝ раскажувал приказни за казнетите кои ги познавал од литературата и митологијата... Многу ја потресе, на пример, приказната за Прометеј кој се спречкал со боговите затоа што – според преданието – 'го украде огнот и им го однел на луѓето'. И беше навистина тешко да сфати дека тоа само така, поетски, се вели, дека значи нешто сосема друго, дека тој се обидува, всушност, да ги просветли луѓето, да им објасни дека според уставот, боговите ги немаат привилегиите што си ги присвојуваат, дека законите не смеат да бидат нешто привидно... Потоа ѝ раскажувал за Сизиф... па за Христос кој бил осуден на смрт затоа што јавно ги критикувал фарисеите. И веднаш сфати кога ѝ објаснив дека, во поголем дел, тоа се угледни луѓе со

двоен морал, еден за празник, друг за делник... Потоа ѝ раскажав за еден сосема личен пример..." (Zupan: 1983; 53-55).

Но, иако исповедта на Јакоб Левитан е исповед на авторот Витомил Зупан, тој не е единствениот субјект на оваа зборовна драма. Неговиот дискурс не е самостоен исказ на едно лице. Напротив, тој е одраз на други, туѓи зборови и идеологии кои во играта на собеседништвото, влегле само за да ја истакнат *драмата на зборови*. Со тоа е загубен статусот на привилегирано средиште, но затоа пак, е истакната *внатрешната дијалогизација* во говорот на Левитан, која открива неколку ролји: Јас (субјектот во чинот на искажувањето), Вие (замислените читатели, отсутните собеседници), Тие (постојните текстови на културата и идеологијата, како отсутни дискурси на некој асиметричен Друг) и Тој (присутниот збор).

Но, да го погледнеме одблизу дискурсот на презрениот, оној кој ја разбрал структурата на општеството, кој ја почувствувал врз себе моќта на *шугата волја*, нејзината слепа нужност: „Кога политиката го обзема човека, без оглед дали е властодржец или поданик, му забива канџи во утробата. Владетелот попушта и стиска, поданикот се прилагодува или пружа отпор... Да се прилагодуваш е тешко. Да се спротивставуваш – ризично. Тогаш, што им преостанува на обичните луѓе, на оние кои го претставуваат месото на државата? Да станат итри, да изнајдат начини на преживување, да се покријат со маска, да глумат... Овде, во затворот, за владетелот правилата на игра се јасни – ти си трева и ѓубре. Но што ќе се случи кога ќе излезеш, Левитане? Дали ќе те прекрие темнината – или ќе се обидеш да ги обелодениш своите мисли? Кафка (во разговор со еден пријател), едноставно велеше: ‘За писателот, пенкалото, не е средство туку орган’. Но, тревата и ѓубрето во себе имаат прометејска сила. Цркни Левитане! Сега. Немој да се раствориш во морето кое пред тебе зјапа, во морето на ситните секојдневни проблеми!... Сив, студен ден. Некаква форма на ништожност, неразбирлив хаос пред постанокот на светот. Господ рече: нека биде светлина! Кант и Лаплас: Сè се

врти! А мене ми светка во слепоочниците, во желудникот чувствувам блага тегобност... Од хаосот се создаде во Јакоб Левитан и се раствори во хаос, а сега ќе мораш повторно да се составиш, мигот на твоето раѓање се приближува со немилосрдна брзина... Стоев и гледав пред себе... Но, не се родив повторно. Самиот повторно настанав, според Фројд, според Велс, според Јакоб Левитан. Се исправив на задните нозе, му го покажав стапот на целиот свет не чувствувајќи притоа никаков срам затоа што сум си ја изопачил сопствената природа, затоа што сум ги проколнал сите свои изуми“ (Zupan: 1983; 305-309).

Очигледно е дека ликот зборува за себе и тоа го прави така што со помош на своите зборови, се обраќа самиот на себеси („кој сум јас?“), му се обраќа на светот („кој е тој?“), но и на некој фиктивен соговорник („кој си ти?“). Но, не постои конечен, дефинитивен збор кој би можел да го даде одговорот на овие прашања. Постои само еден бескраен внатрешен дијалог, кој покажува дека во романот на Витомил Зупан, речиси и да нема дистанцирани предметни зборови. Има само *зборови-обраќања*, кои се наоѓаат во дијалогски однос со зборовите на некој „фиктивен Друг“.

Конечно, постојат две форми на свеста: Јас и Другиот. Постои и преминот од едната во другата. Тоа подразбира дека „Јас“ не е во состојба да ја види својата надворешност – дури ниту преку огледалото кое создава илузија дека може да се елиминира спротивноста – за тоа е способен само Другиот. Оттаму, вистинскиот посредник не може да биде огледалото, туку *дијалогот*, оти туѓите свести не можат да се замислат, да се дефинираат или анализираат како објекти, *со нив единствено може да се комуницира, дијалогски*.

Параграмајтикалноста

Кога велам дека јазикот живее во меѓусебните вкрстувања на исказите, во нивната говорна или литерарна интеракција, тоа значи дека сум свесна за улогата на *контекстот*: за оние кои ја пренесуваат пораката и за оние кои се пренесуваат со неа²¹. Но, иако ги „врамуваат“ зборовите формирајќи ја нивната дијалогска подлога, контекстите сепак, не се најбитни за *внатрешната дијалогичност* која е „неопходен сопатник во раслојувањето на јазикот, последица на неговата *пренаселеност со разновидни говорни интенции*“ (Bahtin: 1989; 91).

Постојат два моменти кои ги одредуваат исказите: од една страна тоа е нивната интенција, а од друга – реализацијата на таа интенција. Нивното разидување може, понекогаш, многу да навести. Затоа прашањето за Другиот, за оној кој ги создал рамките на исказот, кој присвојувал, надополнувал и коментирал, е прашање на кое сакам да се задржам. Имено, нашите постапки, нашите гестови, не се друго освен искази или потенцијални текстови кои можат да се сфатат само како реплики во дијалогскиот контекст на едно време. Затоа, да се разбере авторот на некое дело, значи да се види и разбере туѓата свест, *Другиот субјект присутен како игра во неговите дискурс*. Но, кога два, просторно и временски оддалечени текста, откриваат дијалогски односи кои потврдуваат дека меѓу нив постои совпаѓливост на теми, гледни точки, ликови, се отвора прашањето за *прејмиот*²² во дијалогот, за оној таканаречен *нададреса* кој не учествува директно, но кој го разбира текстот. Така, ние кои разбираме и самите стануваме учесници во дијалогот – се разбира, не во буквална, аритметичка смисла, вели Бахтин (1/1978) – ами на едно посепцифично рамниште. Затоа, ако досега бев подготвена во текстот да ги препознаам императивите на *Другиот*, сосема логично ќе биде, под сугестивните инструкции на Јулија Крстева, во *дијалогизмот како семички комплекс* да видам „удвојување, јазик и една друга логика“ (Kristeva: 1969; 91).

Таа логика е логиката на *дисјанцијата* и на *релацијата* „до меѓу“, на *аналогијата* и на *опозицијата*, на *незавршеноста* и *над-ограниченоста*, на „трансфинитноста“, логика која создава услови за продолжување на уметничкиот јазик. Со еден збор – тоа е логиката на онаа дисциплина, која Бахтин ја нарече *металингвистика*²³. Таа ги подразбира сите дијалогски односи меѓу текстовите и оние во него, сите *игри* на разликите кои се во корен различни од лингвистичките односи. Затоа Рифатер можеше неграматичноста во текстот, да ја види како знак за граматичност на некаде. Така, ако комуникацијата од типот „јас мислам, значи јас сум“, ја заменувам со онаа – „јас зборувам а ти ме слушаш, значи ние сме“, ќе бидам подготвена да ги видам и премините од субјективизмот кон амбивалентноста. И уште (нешто), во тоа појди-дојди меѓу субјектот и Другиот, меѓу писателот и мене како читател, ќе можам да го препознаам текстот „како дијалог на два дискурса“ (Kristeva: 1969; 95).

Но, што мислам кога велам *дијалогски кодиран шекс*?

Тоа е, секако, една нетрадиционална, неконвенционална, *отворена* форма на наративен дискурс, која преку цитати, реплики, пародии и алузии, (преку монтажи и колажи) интерферира со други наративни форми. Наспроти структурата на монолошки кодираните дискурси, нејзината амбивалентност ги негува односите меѓу авторот и текстот, меѓу текстот и реципиентот, но пред и над сè *интертекстуалниот*, па дури и *интермедииалниот* односи кои допуштаат премин од еден во друг систем. Оттаму, дијалогски кодиран ќе биде секој текст кој открива *игра од некои други шексови*, текст во кој ќе се сечат кодови и цитати кои нема да имаат еден, ами различни извори. Се разбира, тие ќе ја живеат својата сегашност, но нема да престанат да го паметат своето минато.

Хомолоџија versus ѓаралоџија

Лиотар ме научи дека да зборуваш значи да се бориш, и тоа во смисла да *иџраш* (1996; 52) – да го дисеминираш јазикот, да го спасуваш од „белиот терор“ на Единствениот Субјект – оти *иџраиџа*, ах, таа!, никогаш не преферира модел на стабилен, ами на „отворен систем“ (Дерида велеше „слободна игра“), кој продуцира нови идеи и правила. Тие им пркосат на традиционалните литературни модели, на хомеостазите кои налагаат да се прифати Хабер-масовиот концепт за универзален консенсус. Но, крајна цел на секој дискурс виден како игра – како *дијалоџ на џласови а не како хомолоџија* – не е консенсусот²⁴ туку моделот на различноста, на *ѓаралоџијаџа*, која не подразбира рамновесие, туку стремеж кон *разноџласие* и хетерогеност на правилата (Лиотар: 1996; 120-123). Па, ако на јазичните игри сме им го признале веќе правото на *хеџероморфносџ* (не на исоморфност) – што значи дека сме ја изостриле својата чувствителност кон различноста и својатата допадливост кон неедномерното – нејзината примена врз некои *ѓаракриџички ѓоими* ќе нè увери дека нивната основаност не треба да ја бараме во „хомологијата на експертите (специјалистите), туку во паралогијата на изумителите“ – „едниџе носеа заклучоци, друџиџе оџвораа ѓрашања, велеше Лиотар, а ѓџоа се – ќе се согласите – две различни јазични *иџри*“ (Лиотар: 1996; 41 – курзивот е мој).

Затоа, за мене, хетероморфноста стана најважниот услов, првиот чекор кон промовирањето на еден теориски поим со кој, во духот на воскресението на зборот, посакав да ја освежам „застарената“ поетичка терминологија. Но, дали ова настојување за иновација во рамките на теоријата, ќе го проголтате како дрска намера за разидување со етаблираните поими на традицијата, или, можеби ќе го протолкувате како искрена желба за нивно преобмислување, оставам на вас. Мене ми беше важно да не ја загубам тенката интуитивна нишка, да оставам скромна, по малку невешта, но сепак – *ѓраџа* врз белата маргина на книгата желна за

проширување на своите граници, да ја запишам, да ја забележам мигновената помисла и да го чекам нејзиното созревање.

Но, пред да ви ги понудам аргументите со кои ќе ја елаборирам и легитимирам својата парадигма, ќе се осврнам кон трагите на многувековните теориски дилеми. Не, нема да ја напуштам традицијата. Имам намера да ѝ се вратам...

Аваниџуриџе на диеџесаџа

Кога ја опишувал *диеџесаџа* како раскажување на настани, Платон²⁵ настојувал да покаже дека таа се реализира на три начина: како *чисџо раскажување* (хапле диегесис); како *мимеса* или *дијалоџ меџу ликовиџе* (диа мимесеос) и како *комбинација од дветеџе*: од раскажувањето и дијалогот. Неговото потценување на *мимеџичкиоџ* и *комбинираниоџ* начин – кое, тогаш чистото раскажување (*диеџесаџа*) го издигнало на преден план – денес потсетува на наративна утопија.

Аристотел, за среќа, не мислел како Платон. Тој опоменувал дека треба да бидеме внимателни со строгата дистинкција меѓу *комбинираниџа нарација*²⁶ и Платоновит *„чисџ“ начин на раскажување*. Вистина, денес тешко и да може да се поверува дека постојат новели без дијалог, „а што се однесува пак, до епот и романот, такво нешто, воопшто, и не доаѓа предвид“, вели Женет (1985; 152). Затоа, сфатена како *кажување без ѓрикажување*, „чистотијата“ за која говореше Платон стана една од многуте можности без пример во рамките на литературните жанрови. Полека, но сигурно, комбинираниот начин се трансформираше во наративен, што покажа дека, уште од времето на Аристотел, критериумот чистота престанал да важи, а Платоновата *хаџле диеџесис* (или „чиста нарација“) се претворила во пушта желба, „или барем чиста *ѓеорија* – вели Женет – па не е ни чудо што била напуштена“ (1985; 152). Така, комбинираниот начин (*мешањеџо на раскажувањеџо и дијалоџоџ*)

ги опфатил сите наративни видови; станал „чадор“ – „вреќа“ за сето она што не е само наративно или драмско.

Но 20 век, кој не ги почитуваше чистите наративни видови, го исфрли на преден план моделот на *кажувањето* (ако ништо друго, барем се избори за негов рамноправен и легитимен статус во рамките на прозните литературни остварувања). Но, ако сакам да сум доследна до крај, треба да споменам дека зборовите немаат способност да изразат подражавање во вистинска смисла – оти, да потсетам: освен зборови, мимесата подразбира и гестови – затоа, тие и не можат да бидат друго освен *буквална репродукција на некој реален или измислен дискурс*. Меѓутоа, кога го читам Женет доаѓам до заклучокот кој ги превртува гледиштата. Според него, како единствен начин на претставување во литературата, раскажувањето било и останало вербален еквивалент на невербалните и на вербалните настани, „освен во случаите кога на нивно место доаѓа директен цитат“ (Ženet: 1985; 92). Затоа, во мигот кога се напуштала идејата за чиста нарација – оти како таква таа никогаш и не постоела – комбинираниот начин морал да биде прогласен за наративен, „за единствена можна форма на раскажување“ (1985; 152). Така, вклучено во дискурсот, раскажувањето се преобратило во негов елемент – и речиси се стопило со него – за разлика од дискурсот кој засекогаш си останал само дискурс: „како оток, кој лесно се препознава и локализира“, се шегува Женет (1985; 100). Неговата луцидност ја потхранува мојата интуиција: значи, вметнувањето „туѓи“ дискурси во некој литературен текст – си размислувам – понекогаш дури и во форма на авторски коментар, претпочита нераскажувачка (можеби есеистичка!?), но во секој случај *меша-прозна писанка*, која алудира на *кажувањето* (мимесата), а не на *раскажувањето* (диегесата). Мислам дека затоа, сите литературни остварувања кои одлучив да ги вклучам во оваа дисертација, ме поттикнуваа да верувам дека се работи за специфична авторска намера со која, преку примената на онаа, по малку „застарена“ постапка – велам така, оти мислам на класичното дефинирање на *мимесата* – и со нарушу-

вањето на консекутивниот принцип кој го нудеше *диегесата*, се спроведува тенденција за *онеобич(н)ување* во литературата. Тоа ме насочи кон наративните стратегии на оние писатели кои покрај двете, веќе споменати и класични, *мимесата* и *диегесата*, воведуваат трета – си допуштам да ја наречам *дијалоло-диегеса* (на старогрчки: *διαλογο-διηγησις*) – оти совршено му прилега на нашиот *интертекстуален* и *интердискурсивен* свет. Таа треба да покрие еден литературен феномен, актуализиран во епохата на постмодернизмот, но познат уште од најстарите времиња. Затоа, дистинкцијата на уважениот Платон мора да отстапи пред логиката на современите толкувачи, за кои „совршеното подражавање веќе не е подражавање... Единственото подражавање е несовршеното...“ (Ženet: 1985; 92). Мимесата е *диегеса*, всушност, *дијалогска диегеса*!

Му благодарам на Женет. Неговата логика создаде совршени услови за креирање на овој катахрестички поим во кој, „несовршениот“ карактер на диегетичкиот принцип – дополнет со *цитатниот* кој го носат „туѓите“ гласови (дискурси) – го исфрла на преден план *дијалогизмот* на една специфична, *бриколажна* литературна практика. Еве неколку зборови и за неа.

Машиница без сенка

Сакам да истакнам дека оправданоста за креирањето на овој поим ја видов во идејата на францускиот антрополог Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss) – онаа за заживувањето на подзаборавените начини на мислење, кои, рака на срце, барем кога е во прашање мојата малецкавост, никогаш и не биле строго рационални. Тие како отсекогаш да содржеле извесен експериментален, па ако допуштате, дури и метафизички потход, кој произлегува од прекумерното изобилство на смислата, од сознанието дека јазикот²⁷, единствено тој, може да донесе на свет некој поим, па иако е логично да се каже дека не пос-

тои ништо надвор од него, разоткривањето на поимите, сепак треба да се доживее како „предлингвистичко“, оти тие не се автономни – чисти или единствени – туку *хејтероџени* ентитети кои содржат непојмовно, во најмала рака, интуитивно (под)разбирање. Нивната природа е природата на „ракотворбите“, на бриколажите (*bricolages*), на дивата, „неспитомена“ мисла која покажува дека етаблираните поими можат да се употребуваат на нов и различен начин. Всушност, се работи за една „нужна злоупотреба“ на постоечките теориски термини, која открива дека во секој знак е впишана една незначенска празнина која има облик на трагата што ја оставила желбата за дополнителен знак како упориште. Таа е доказ дека сите јазични конструкции се воспоставуваат по пат на *каџахреса*, дека зборовите имаат хетерогена, понекогаш дури и противречна природа. Затоа, кога принципот за универзален (мета)јазик отстапува пред сериозниот притисок на *илуралноста на смислата* (Лиотар: 1996; 95), паралогизмите произлезени од дилемите на класичната наука прераснуваат во легитимни творечки (теориски!) потенцијали. И секој оној, кој на каков било начин сака да го користи јазикот, може да комбинира, да речеме: може да ги меша дискурсот (говорот) и расказот (нарацијата), *дословноста* *ципирање* и *индиректното претставување*, теорискиот метајазик и јазикот на литературата. Ова покажува дека крајната цел на тоа комбинирање не е креирањето нови и апстрактни поими со кои ќе се потенцира различноста, туку умешноста да се искористи она што се наоѓа „при рака“, да се надградува она што е во непосредна близина, да се употреби конкретното знаење на ракотворците (*bricoleur*-ите) за да се создаде хетеро(г)номниот – простете за прекумерна слобода, но уживам да ја модифицирам смислата на зборовите – карактер на поимите од типот на една *дијалошка диеџеса* во која, толку очигледно нели, си лежат два поима: *дијалошката*²⁸ и *диеџеската*²⁹; првиот како лингвистичка, т.е. прагматичка категорија, како тип на дискурс (говор/говор на Другиот), како начин или *глас* на буквално *ципирање*, и вториот како литературен жанр (а не

лингвистичка категорија!) кој ја подразбира нарацијата, *индиректното претставување* (расказот).

Но, врската меѓу жанровите и начините отсекогаш била комплицирана и тенка. Мислам дури дека таа никогаш и не била работа на проста инклузија (тоа го сугерираше Аристотел), туку на *пресек*. Затоа веројатно и можев да си допуштам во *начинот* (*гласот*), да видам „атом“ кој лесно ги пробива рамките што ги формира *жанрот* (*расказот/нарацијата*). Ова сознание наоѓа потврда во праксата на современите литературни остварувања, за кои веќе не можам да кажам – да, тоа се приказни, чисти наративни видови. Напротив, тие ме охрабруваат да верувам дека Женет бил сосема во право кога тврдел дека е крајно време да ги забораваме поуките на класичната поетика; заден час е да прифатиме дека теоријата за трите основни рода е само „историска грешка која довела до сериозни теориски заблуди“ (Ženet: 1985; 182). Тоа ми допушта да се надевам дека мојата *дијалошко-диеџеса*, иако потсетува на вештачка и навидум грубо составена (умо)творба, треба да се протолкува како симбиоза од двете најважни дискурсивни практики – теориската и литературната – но и како потврда на фактот дека и јазикот и несвесното структурирано како јазик, се двете големи и моќни сили кои го формираат нашиот авторски субјект. Тие се *она што ни претходи*: без нив, или надвор од нив, јас како писател не ќе можев да се разберам ни самата себеси а камо ли другите, но како теоретичар кој размислува за актуелните интелектуални дилеми, се обидувам да изнајдам начин да го претставам она што е непретставливо, а сум го насетила. Затоа, слушнете ве молам, како само, во врска со овие прашања, размислува една навистина позната (и призната) теоретичарка: „Кога местото на значењето се придвижило од авторот кон текстот и читателот – конечно, и *кон севкупниот чин на искажувањето* – најверојатно е дека сме отишле подалеку од формализмот, па дури и подалеку од теоријата на читателскиот одговор *per se*. Можеби сме на добар пат да артикулираме еден *нов теориски модел*, *соодветен не само за денешната саморефлексивна умет-*

носѝ, ѝуку и за нашѝа, навидум силна, ѝоѝреба да ѝ се сѝроѝивсѝавиме на соѝсѝивенаѝа ни криѝѝичка марѝинализација“. Ова е гласот на Линда Хачион (1996; 153). За-рем нејзиното размислување не ја крепи мојата дијалошка диеѝеса? Ќе биде ли навистина нескромно, ако поверувам дека, во одредени случаи, таа би можела, како матрица без сенка, да ги прими и да ги размножува сите оние отпеча-тоци и траги од вкрстувањата на нашите заеднички ѝласови, размисли и чувства? Или ќе ја доживее судбината на сомни-телен концепт, произведен во работната соба на една екс-центрична литературно-теориска самосвест, која посакала уметноста да ја вклопи во својата замисла, која верувала дека теоријата, исто како и литературата, може да се обно-вува од самата себеси, од сопственото си тело?

Што и да е, тоа е. Толку за тоа.

Ma torture, mon plaisir: Читање. Пишување

Бусѝрофедон: времѝо на ѝолјоделциѝе

Го читам Павиќ. Всушност, го прелистувам, оти моето препрочитување на *Хазарскиот речник* се одвива со прескокнување на хронолошкиот редослед на наста-ните. Празнините што ги отвора хоризонталниот пре-лет по оваа книга-лексикон, сите оние необични маркери, расфрлани низ нејзината композиција, ја тренираат, всуш-ност, мојата перцепција. Го искушуваат степенот на мојата подготвеност да уочам познати митеми.

Дисконтинуируаниот начин на читање што го нуди *Речникот* на Павиќ, не соодветствува на вообичаеното, традиционално движење, карактеристично за системот на окото. Свикнато да прелетува по белината на листот следеј-ки ја онаа *via recta* – патот што го формирало линеарното феникијско писмо, наречено уште и *бусѝрофедон*, оти ли-чело на браздите што ги оставал земјоделецот со ралото, кога ги свртувал говедата (Derida: 1976; 372) – визуелната економија на моето око решава да го напушти „законот на земјоделието“. Како линеарниот карактер на азбучното писмо да ја загубило својата моќ... Дали е сè уште способно да создаде *јазик*?

Има еден – небаре еден! – амбивалентен момент од мноштвото симпатични двосмислености кај Жак Дерида, кој ме тера да се замислам над некои работи. Во неговата *L'écriture et la différance*, во есејот заглавен како „Едмон Жа-бес и прашањето за книгата“ е забележано следново: „Пис-мото се пишува себеси, но и си наштетува/се начнува себе-си/ во сопственото претставување“ (Дерида: 1998; 100). И ве-ројатно е така, оти одамна веќе, она што денес се нарекува

ѝисмо, го носи во себе ризикот на линеарниот модел и не потсетува дека не е способно да ја следи, до крај, дисперзивната сила на нашата мисла. А ние – како од времето на Платон – заспани под раскошот на дрвјата, се будиме изморени и привидно среќни од „разгранетиот“ начин на мислење, уверени дека сме ги вкусиле плодовите од дрвото на сознанието. Но, сега е време тоа да се урне, оти мислата никогаш не била разгранета, ами *ризоматична*³⁰: „Треба да престанеме да веруваме во дрвјата, во корењата и во корењците. Премногу страдавме заради нив“ (види Луси: 1999; 316), велат францускиот философ Жил Делез (Gilles Deleuze) и неговиот пријател психоаналитичарот Феликс Гатари (Félix Guattari). Но во нечији глави, за жал, сè уште рас-тат дрвја... иако мозокот е повеќе трева³¹ одошто дрво...

Конципиран, значи, токму така: како ризом, како сложувалка, како непрекината коегзистенција на асиметрични линии – ацентричен, нехиерархизиран, со многу влезови и излези, небаре отворен жив организам – *Хазарскиот речник*³² на Милорад Павиќ, овој роман-парадигма е целосен онолку колку што е фрагментарен. И секогаш е различен во зависност од начинот на читањето, зашто, она што денес се случува со писмото, далеку веќе ги надминува потребите на полјоделците. Затоа, на оние кои не се подготвени да го прифатат предизвикот на ризомската епоха, не ќе им помогне ниту клепсидрата за да ги потсети на кое место од текстот треба да го променат начинот на читањето, оти тие својот начин не го менуваат никогаш:

„На ова место лежи читателот кој никогаш нема да ја отвори оваа книга. Тој е, овде, засекогаш мртов“, ме потсетуваат Павиќевите зборови од *Хазарскиот речник*, но подолу веќе ме пресретнува скепсата дека читателот кој навистина би можел да ја исчита нејзината скриена смисла, одамна исчезнал од површината на земјата, дека за поголемиот дел од денешната читателска популација прашањето на фантазијата е исклучиво во надлежност на писателот, и

дека тоа, воопшто, никого и не го засега... Но, мене ме засега...

„Се обидов да го изменам начинот на читањето така што ја зголемив улогата и одговорноста на читателот во создавањето на моите дела – пишува во еден есеј Милорад Павиќ – Да не заборавам: на светов постојат многу повеќе талентирани читатели одошто талентирани писатели... Но, ако сакам да го променам начинот на читањето — ја толкува тој својата логичка стапица од првите страници на книгата – морам да го променам и начинот на пишувањето. Затоа овие редови не треба да ги сфатите исклучиво како разговор за формата на мојот роман, оти во истиот миг, тие се и разговор за неговата содржина“ (Pavić: <http://www.khazars.com/pocetak-i-kraj.html>).

А таа ми открива дека, од сосема разбирливи причини, Павиќ не можел да го сочуван редоследот на абецедникот од Даубманусовиот речник, кој користел три писма и три јазика. „Јасно е – пишува тој во романот за Хазарите – дека во изворникот од 17 век, сите зборови биле поинаку распоредени и дека во зависност од јазикот, во секој од трите речника (еврејскиот, арапскиот и грчкиот), едно исто име се јавувало на различни места, *оти во различни азбуки буквите не одајат по исти редослед, а книгите не се прелистуваат во исти насока... И само оној кој уме, по висинскиот ред(ослед), да ги прочита деловите од оваа книга, може одново да го создаде својот...* Но ако реши да ја отвори, нека биде тоа во оние денови кога ќе се ти дека умот и вниманието му досегаат подлабоко од обично, *иа нека ја чита како што фака 'огницата' – огној 'прескокница', болест која прескокнува секој вториот ден и која тресе само во женските денови од неделата...*“ (Pavić: 1991; 18-22; курзивот е мој).

Е па, јас решив – ги напуштам ралото и плугот – ќе ја читам книгата, не според моделот на браздите, ами онака како што сугерира есејот на Павиќ.

Но, што всушност значи „да се чита“?

Нова реџорика

Литературната практика укажува на фактот дека за нашите претходници, глаголот „чита“ имал значење кое денес треба навистина внимателно да се изговара, оти кога велиме „јас читам“, ние како да ги наслушнуваме, како да ги препознаваме трагите, остатоците или впечатоците од едно „прелетување“ по белината на хартијата, од едно „земање“ кое можеби заслужува да се нарече и *пој-краднување*. Оттаму, *чиџа* „денотира агресивно учество, едно активно присвојување на Другиот“, заклучува Јулија Крстева (1969; 120), а јас добивам желба да ја надополнам со сфаќањето на Жак Дерида, за кого читањето беше „најпрвичната кражба“.

Чудесниот Ролан Барт разликува два режима на читање: првиот ја артикулира приказната прелетувајќи³³ преку неа, без да ги спознае јазичните игри; вториот – едноставно му се „прикачува“ на текстот, трпеливо освојувајќи го и барајќи ја, во секоја негова точка, разгранетата знаковност, онаа која избива во *јазикот*, не во приказната, онаа која надоаѓа и исчезнува низ пукнатинките – како светкавоста на кожата меѓу двата шева на облеката – како „меѓупросторот на наладата“ кој настанува во сеопфатноста на јазиците, во *искажувањето*, не во низата искази. Ова појавување-исчезнување за кое расправа *Задоволството во шекспировиот*, оваа „еротика меѓу два шева“, за Барт е само agent provocateur, manipulateur, кој ја иронизира играта меѓу искажувањето и контекстот. И тогаш кога почнуваме да се внесуваме и да уживаме во играта на наладата, стариот библиски мит – оној за збрката на јазиците – не го чувствуваме како проклетство, оти задоволството произлезено од самиот текст, од „заедничкото живеалиште на јазиците *кои рабојаш и еден покрај друг*“, нè уверува дека текстот е, всушност, само „срекен Вавилон“ (Барт: 1975; 4). И во право е Барт: не смееме „лакомо да јадеме, да голтаме, туку да *брсиме*, внимателно да соголдуваме“³⁴, да го откриваме безделништвото на старите читања“ (1975; 16).

Имам чувство дека вакви и слични психосоматски гледишта, одиграле пресудно влијание во создавањето на она што денес се подразбира под терминот *нова реџорика на читањето*³⁵. Нејзината стратегија ги има предвид сите постоечки инскрипции (имплицитни и експлицитни), сите впишани и навестени „упатства за читање“ што може да ги содржи некој текст. Тие отвораат двојна перспектива: додека едната го ограничува полето на читателовата фантазија, другата го поттикнува кон толкувањето на текстовниот материјал.

Индикативен во оваа смисла ми се чини повикот на Умберто Еко³⁶, оној за „прошетките“ низ „фиктивните шуми“: „низ шумата – вели Еко – можете да шетате на два начина. Првиот е да користите една или повеќе (...) патеки. Вториот е да се обидете да ја запознаете шумата и да откриете зошто некои патеки се достапни, а некои не се. Слично на ова, постојат и два начина да се движите низ *прозниот шекспир*... *ојш пој е мрзелива машина која очекува значајна соработка од читателот*“.

(Еко: www.mostovi.co.yu/arhiva/96/104)

Но прашање е сега, дали сме навистина подготвени текстот да го читаме повеќепати – што „во случајот на некои приказни значи безбројпати“ – за да ги реконструираме настаните кои авторот наводно ги загубил, не за да го разбереме фактот како раскажувачот ги загубил тие настани, ами како авторот нè навел нас како читатели да ги загубиме. Но, иако во контекст на глобалната литературна историја, оваа постапка не претставува некаква новост, се добива впечаток дека, ниеден писател во рамките на јужнословенските литератури, не му посветил толку внимание на својот читател како што го сторил тоа Милорад Павиќ. Дури му дал и упатства како да ја дешифрира текстуалната енигма на својот „лексикон“.

„Наспроти сите тешкотии – вели авторот на *Хазарскиот речник*, свесен за комплексната структура на својот роман – оваа книга може да се чита на безброј начини... Таа има одредници, конкорданси и фусноти какви што имаат

светите книги или крстозборите, и сите имиња или поими овде, коишто се обележани со мал знак за крст, полумесечина и Давидова звезда... треба да се побараат во соодветниот речник... како би можеле да се добијат прецизни известувања за нив. Поточно, зборовите обележани со знакот: „†“ – треба да се бараат во *Црвената книга* на овој речник (христијанските извори за хазарското прашање); оние со знакот „☾“ – треба да се бараат во *Зелената книга*... (исламските извори...); а оние обележани со знакот „☆“ – во *Жолтата книга*... (еврејските извори за хазарското прашање)... Така, читателот ќе може книгава да ја користи онака како што смета дека е најдобро... Таа може да се прелистува од лево на десно, или од десно на лево... може да се чита и дијагонално... Корисникот не треба да биде обесхрабрен од овие прецизни упатства. Тој со мирна душа може да ги прескогне сите воведни напомени и да *чита како што јаде*: читајќи може десното око да го користи како вилушка, левото како нож фрлајќи ги коските зад себе. И тоа би било доволно. Впрочем, може да му се случи и да заталка... меѓу зборовите на оваа книга... Во тој случај, не му преостанува ништо друго, освен да тргне од средината на која било страница скршувајќи од сопствената патека. Тогаш, ќе мора да се движи од знак до знак, *како низ шума*³⁷ ориентирајќи се со помошта на ѕвездите, месечината и крстот... И никаква хронологија нема да биде почитувана... секој читател, како во играта со домино или карти, ќе мора самиот да си ја состави својата книга добивајќи од овој речник онолку колку што во него вложил... Останатото – за останатите“ (Pavić: 1991; 20-22).

Но дозволете ми, во оваа насока, да укажам на едно необично гледиште. Говорејќи за *несвесно* – втората моќна сила, структурирана на сличен начин како и јазикот – австралискиот литературен теоретичар Најал Луси (Naill Lusi) ја истакнал контроверзната изјава на англискиот преведувач Џејмс Стрејчи (James Strachey), кој на еден психоаналитички собир, ноншалантно го пласирал следново сознание: „читањето – рекол – во основа е една копрофагична

тенденција“. Својата контроверзна констатација побрзал да ја појасни вака: „авторот ги излачува своите мисли и ги отелотворува во печатена книга; читателот ги презема и откако ќе ги соцвака (буквално), ги инкорпорира во себе. Можеби најочигледен доказ за овие *несвесни процеси на оргинизмичко читање се веснициите*, кои станале придружна појава во ширењето на писменоста кај пониските општествени слоеви“ (Луси: 1999; 24). Но, иако неговото размислување создава амбивалентна претстава за читањето како „процес“, не сум склона да го отфрлам ова становиште, оти, ако се сеќавате, на едно слично „голтање“, „лакомо јадење“ на означителите не повикуваше и Јулка Крстева во *Мојите ужаси* (1989; 51-52). Но, токму поради следниве редови кои појаснуваат дека „никој веќе не може да смета како навистина појадувал, ако на неговата маса, покрај тостот и кафето, не се најде и по некој примерок од *своменатиот*“ (Луси: 1999; 25), се прашувам: зарем повикот за јадење на означителите не значи „двакање“ на писмото, „голтање“ на туѓите стилови кое покажува дека ние, како читатели, одамна веќе не сме Едно и Цело?

Лесно прифаќам дека „споменатото“ од цитатот на Стрејчи е структурирано во јазикот и дека токму тој е условот за постоењето на *свварноста како текстуална проекција* која, понекогаш, навистина ме доведува во искушение и сопствениот живот да си го обликувам според познати наративни обрасци. Зато, веројатно, и одбивам прашањето за „изворноста“ на раскажувачката проза, да го ставам под сомневање, но ако културниот багаж на мојата читателска тенденција – или, ако допуштите, компетенција – навистина зависи од нормите што ги поставил цивилизацискиот код на мојата епоха, посакувам застарената херменевтичка тријада – *subtilitas comprehendendi* (разбирање), *subtilitas explicandi* (објаснување) и *subtilitas applicandi* (примена) – да ја надополнам со сфаќањето за *средбата* меѓу *читателот* и *текстот*. Затоа, никако не можам да прифатам дека постои едноставно или обично, таканаречено „просто“ читање на напишаното – можам

дури да се согласам дека постои алчно или лудо читање, онака како што го дефинираше Ролан Барт: значи, не „расстроено“ туку „лудо“, способно да ја забележи многостраната истовременост на значењата, на гледните точки, на структурите – но никако „просто“, оти во секое читање има *апликација*, така што, „*оној кој чииа некаков текст и самиот е, во една подразбрана смисла, во неѓо. Тој му припаѓа на тексџој кој го разбира*“ (Gadamer: 1978; 374; курзивот е мој).

Langue d'oeil

Вистина, по сиве овие исцрпни инструкции за читањето, не можам да очекувам дека некој би прифатил да биде само пасивен, а не и активен чинител во процесот кој освен рецепцијата на текстовите, го подразбира и нивното *дискурсивно производство*. На тоа укажав уште на почетокот од оваа студија, со групниот расказ на Есо & friends, но сега сакам да потсетам на оние *интерактивни тексџуални искуства* што како електронска кореспонденција незапирливо се одвиваат на сè популарниот интернет³⁸.

Се чини дека, независно од историската улога – „чувар на колективната меморија“ – линеарниот карактер на писмото е осуден на постепено исчезнување. Како да е принуден да отстапи пред брзиот и агресивен развој на новите технологии: како писмото да е притиснато од автоматскиот отпечаток својствен за диктафонските апарати, или од линковите во дигиталните (информатички) системи. Но, наспроти сета модернизација на нашето време не смејеме да забораваме дека историјата на писмото е формирана „врз историјата на грамата, како авантура меѓу односот на лицето (окото) и раката“, нè потсетува Дерида (1976; 118), но, исто така, не смејеме да го занемариме и фактот дека модерните технологии не го спречуваат, тие само го овоз-

можуваат нашето враќање кон претходниот повеќедимензионален стадиум на мислата.

Ќе го појаснам ова со едно интересно сознание кое го стекнав проучувајќи го овој феномен. Постои еден занимлив момент на кој се повикуваат познавачите на *Талмудот*. Имено, тие укажуваат дека древниот еврејски текст е отпечатен на необичен начин: во средината е сместен библискиот, а околу него се распоредени интерпретациите и коментарите на учените луѓе од минатото и сегашноста. Денешнава постмодерна терминологија нив ги препознава како *лексии* бидејќи содржат упатства не само за изворниот текст, туку и за неговите дополненија, за сите наредни и идни толкувања на Талмудот. Збирката од лексии е постојано отворена, не само како уривање на митот за линеарниот карактер на писмото, ами и како потврда на смислата на *хипертекстуалноста*.

Оттаму, веројатно, и идејата дека ако сме решиле поинаку да пишуваме, мораме да научиме и поинаку да читаме – да го видиме она што останало запишано меѓу редовите на книгите, небаре *нов начин за исчијување на писмото на иднината*. Тоа е уште еден доказ дека, ако сакаме да ја спасиме уметноста од четириилјадагодишната старост на линеарното писмо, треба да го напуштиме, или барем да го раслоиме оној линеарен (епски) начин на мислење кој со векови е модел за потиснување на повеќе-димензионалното (дифузно, нелинеарно) симболичко расудување. Само така ќе можеме од оние кои читаат да станеме *оние кои пишуваат*, оти начинот на читањето секогаш го одредувал начинот на пишувањето.

Се чини дека феноменот „назадување на раката“ (Derida: 1976; 118), веќе го доживува своето „ново ослободување“, а онаа Нечујна Голема Буква (за неа говорев во вториот дел од книгава), станува доволно видлива во намерата да востанови нов јазик – *langue d'oeil* – *јазик на окојо* (Derida: 1997; 27).

Би сакала сега, во контекст на овој изместен вовед, да се задржам на веќе споменатиот *мојив на клейсидрајта*.

Го сретнав во прелиминарните напомени на романот чии страници ја проследуваат историјата на оригиналното издание на *Хазарскиот речник*. Имено, во 1691 година, издавачот Јоанес Даубманус (така барем пишува Павиќ), го печати речникот кој доживува необична судбина: меѓу петстотте примероци постои еден отровен, заклучен со позлатено резе, и еден контролен примерок со сребрено резе кој, доколку се чита напоредно со првиот, ја открива страницата на која би можела да настапи смртта. Инквизицијата ги уништила сите примероци, но останал само отровниот кој се нашол кај една пруска фамилија од 18 век. Минувале децении а тој останувал недопрен на полицата за книги, од каде секоја вечер допирал необичен шум. „Некои белешки од тоа време – пишува авторот – велат дека во Даубманусовиот лексикон бил вграден песочен часовник, направен од некојси Нехама... кој можел, истовремено, да зборува и да пишува... Клепсидрата што ја вградил во кориците на таа книга била невидлива, но за време на читањето, во целосна тишина, можело да се наслушне како песокта истекува. Кога ќе престанело течењето, *книжата требало да се преврши и да се продолжи со читање по обрвниот редослед...* Така се откривала нејзината таинствена смисла“ (Pavić: 1991; 16; курзивот е мој).

Се прашувам дали мотивот на клепсидрата ја сугерира историјата на полифоничното дифузно писмо? Дали е тоа првиот услов за крајот на книгата, воопшто? Се разбира дека не, оти поимите кои ја менуваат и доградуваат улогата на писмото и неговото *texvη*, само ја разликуваат економијата на класичното логоцентрично искуство и не прават поклоници на еден дезорганизиран простор на читање. Поттикнати од Жил Делез (Gilles Deleuze) ние се претворае во „схизофренични“ организми – доволно луѓе да ги вкрстиме своите погледи кон серијата означители и да го дисквалификуваме миметичкиот концепт на пишување, но доволно умни да не заборавиме дека нашата цивилизација е сепак, цивилизација на пишуваниот збор. Вистина, денес постојат многу посоефицирани и покомплексни средства

и техники од Гутенберговата галаксија, чиј линеарен модел на мислење, воведен со помош на печатарската преса, е притиснат од оној ризоматичен медиум (електронскиот – медиумот на сметачките машини). Но, иако нашата цивилизација е на добар пат да стане сликовно ориентирана³⁹, не треба да заборавиме дека сметачот е, пред сè, азбучен инструмент: „по неговиот екран се движат зборови, редови и за некој воопшто да може да користи сметач, мора да биде способен да чита и да пишува – резонира Еко – Луѓето коишто ја минуваат нокта во водење бескрајни интернет разговори, во принцип работат со зборови... *Компјутерскиот екран е идеална книга...*“

(Eco: www.blesok.com.mk/index/en/16en.html).

Но, што се случува со гестовите и допирите, со бакежите и прегратките во тој виртуелен свет на љубопитства, се прашува Михаил Епштејн (Михаил Эпштейн)⁴⁰ и одговара: „Она што некогаш се нарекуваше љубов на прв поглед и до последен здив, сега значи: *љубов од првиот прочитан до последниот напишан збор*. Сите оние свети тајни на плотта се претвораат во сакрамент(ален) состав од букви и фрази...“. За денешниот човек не важи она – тој е како „шушкање на перце по хартија“, оти и без перце и без хартија, само со молчеливото притискање на тастатурата, преоѓаме „од другата страна на екранот, од онаа страна на вистината и на лагата“ (1998; 109). Така е. Деридино то „да бидеш – значи да-бидеш-во-книгата“, добива малку изместена, но надополнувачка логика во Епштејновата максима: „да бидеш (во тој виртуелен свет) значи – да пишуваш...“. Затоа, денес, на пишувањето и на животот гледаме како на *игра*. Тоа е инсеминација: семе и семе; „вкрстување“ кое создава нова категорија – ја создава *мемесата*⁴¹ која освен подражавањето карактеристично за традиционалната мимеса, го подразбира и *умножувањето* карактеристично за генетиката. Зарем тоа не покажува дека *текстуализацијата* е, сепак, основниот услов за влегување во електронскиот свет, во неговиот киберпростор кој е сосема литерарен – од центарот до периферијата – кој ги подотворил

своите граници кон еден своевиден *панијексјуализам*, во кој може да учествува секој што ќе посака?

Станува ли збор за некакво ново, „фолклорно“ творештво?

Хиперавторство

Јасно е: модерните времиња неповратно веќе го доведоа во прашање нашиот статус на читатели и писатели. Како читањето на литературните дела и нивното пишување да станаа израз на прикриената желба да се соочиме со смртта – со сопственото исчезнување и со судбината на нашето писмо, кое полека но сигурно се претвора во псевдоним за сите нас. Тоа ја покажува економијата на нашиот идентитет⁴² и допушта да прифатиме дека секогаш постои некој вишок (некое „хипер“) означители во еден означеник, дека во создавањето на текстот никогаш не е присутен само еден, туку мноштво субјекти, кои во една наддетерминирачка смисла на зборот, би можеле да ги стават и своите виртуелни потписи⁴³. Дали сме веќе на линијата на она што рускиот теоретичар Михаил Бахтин го нарече *транскреденција*?

Ќе го сочувам за подоцна одговорот на ова прашање, но во моментот сакам да напоменам дека сознанијата на новите дисконтинуирани и релативизирани начини на пишување, не само што му ја одзедоа автономијата на авторот и ја разнишаа индивидуалната власт над неговото дело, туку станаа фундамент за теориите кои заговараат *хиперономија на субјектот*. Така, по аналогија на терминот „хипертекст“ е создаден терминот „хиперавторство“. Но, што значи тоа за современата литературна теорија?

Настојувајќи историјата на мислата да ја ослободи од робувањето на трансцендентноста, Мишел Фуко одби да го сврзе дискурсот со субјективноста, оти, според него, мислата треба да се анализира во еден дисконтинуитет, во една бесконечност која не признава никаква телеологија. Се

разбира тоа не значи дека *субјектот* треба да се отстрани од анализата на дискурсивните практики, туку напротив, да се согледа во сета негова *распрснатост*, во една дисперзивност која ниту еден претходен хоризонт не би можел да ја затвори. Заправо, да му се допушти на дискурсот да се реализира во една *безименост* на која „ниту една *трансценденцијална конституција* не би можела да ѝ наметне форма на субјект; ...да се ослободи од секаков трансцендентален нарцизам“ (Фуко: 1998; 217). Значи ли ова дека идејата за традиционалното центристичко авторство треба да се разлее во мноштво „виртуелни“ авторства кои нема да реферираат на некакво индивидуално, туку на едно *трансперсонално* или, подобро кажано, „трансбиолошко“⁴⁴ искуство?

Сакам да потсетам дека, откако беше пласирано во 60-те и 70-те години на 20 век, прашањето за *смртта на авторот* во ниен миг не престана да ја провоцира теориската јавност и да ја отвора идејата за сопственото воскресение. Секако, не во телата на смртните индивидуи, туку во иреалната претстава за *хиперавторството*, како резултат на творечката интерференција меѓу моќни субјекти (сетете се само на Еко и пријателите). Таа интерференција претпочита нов вид автентичност, чиј императив е содржан во следнава сентенција: „создади го авторот кој ќе може да те создаде тебе“. Од тој аспект, авторствата веќе не би можеле да ги наречеме лични, ниту надлични, ами *меѓуличностни* категории кои го доведуваат во прашање биолошкото и биографското потекло на *прашањето*. Се разбира, многу поважен е односот меѓу трагите, одошто нивниот извор; „битна е значи *конфигурацијата на авторството*, *виртуелното поле на авторизацијата*, а не 'бионителот' на единственото авторство“, би рекол Епштејн (1998; 121). Веќе не може да се говори за некаква едноставна или единствена генеалогичка линија на текстот – тоа е, речиси невозможно – оти текстот не потекнува од еден единствен извор, туку од мноштво извори. Така, кризата на традиционалното ав-

торство прерасна во една нова, необична и надлична конфигурација на литературно искуство⁴⁵.

Но, што значи ова? Може ли да се претпостави веќе дека е создадена нова наука, една нова историја на мислењето видена како историја на текстовите, како културно заснована историја на развојот? И каде е тука теоријата на *интерсубјективност*? Каде се теориите за *дијалогизмот* и *интертекстуалност*? Зарем патот до нив не беше отворениот пат на интуицијата?

Едно е сигурно: хетерогената перспектива за која се залага денешната наука, далеку веќе ја надминува праволиниската историја на писмото.

Да го провериме тоа.

Хипертекст

Создаден како дијаграм, *Речникот* на Милорад Павиќ не признава доминанта. Неговото значење варира: се чини дури и неодгатливо – можеби поради начинот на кој сме обучени да читаме и да мислиме – оти секоја негова точка може да се поврзе со која било друга и да го развие својот потенцијал. Сетоа тоа потсетува на еден голем *хипертекст* кој, уривајќи го привидот на праволиниското читање, овозможува нов вид пишување, ослободено од лажната претенциозност на омеѓениот тоталитет. Затоа *Хазарскиот речник* го доживувам како *мултидимензионална мрежа* чија наративна хипертекстуална „структура“ функционира во рамките на едно поопшто подрачје кое е надвор од нејзината контрола. Склона сум да го препознаам во него оној *номадски* начин на мислење, за кој зборуваа Делез и Гатари, онаа ризоматика која ме потсетува дека сме навлезени, длабоко веќе, во третата ера на писменоста, во ерата на хипертекстуалните CD-ROM-ови, благодарение на кои непречено пловиме низ светот на информациите. И како што вели Американецот Дејвид Колб (David Kolb), се работи, всушност, за една своевидна *себе-*

ирейсавувачка сложеност, која покажува дека хипертекстот⁴⁶ е многу повеќе од „каприциозно пишување фусно-ти“, дека е еден специфичен, неформален но суптилен медиум, „цврсто врзан за прекумерноста, за мултилинеарноста и за истражувањето долж повеќе патеки, а не за централизираното значење“.

(Fenti: www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=391).

За да можете полесно да ги примите овие искази, ќе ве потсетам дека од времето на Меклуановата (Marshall McLuhan) Галаксија, концептот на писменоста опфаќаше мноштво медиуми. Но, ако тогаш клучот се бараше во спротиставеноста меѓу пишуваната (графичката) и визуелната комуникација, денес тој се препознава во нивната заемна поврзаност. Тоа ме уверува дека наспроти линеарниот карактер на писмото, полидимензионалниот простор на хипертекстовите што го нудат некои дела од областа на уметничката литература, нема да ја пропушти шансата да ги пробие границите и да ја реализира плуралноста на дискусиите.

Францускиот семиотичар Ролан Барт настојуваше да објасни дека идеален текст е оној кој е изграден од различни текстуални блокови, поврзани во мрежа, *не во структура* (го подвлекувам тоа!), со мноштво канали и патеки. Таквиот текст нема почеток. Не е ни ограничен, реверзибилен⁴⁷ е. Кодот му е заснован во бескрајноста на јазикот; се протега до таму до каде што ни досега окото. Тој не е толку литературен жанр, колку постапка – техника која се однесува на природата на читањето. Хипертекстот, всушност, е своевиден маркер кој содржи една интерактивна компонента. Таа ја спроведува Бартовата утопија за *пишувањето-ослободено-од-доминацијата-на-авторот* како фиксен извор на значења. Читателот сега добива шанса слободно да се движи низ просторот на текстот, да го преиспишува, да го ре-аранжира, да се преобразува од консумент во произведувач на значењето. Сега и тој и авторот се во непосреден контакт со магијата на означувачот, со магијата на самото пишување.

„Би рекол дека сме на крајот од еден начин на читање – пишува Милорад Павиќ во есејот под наслов „Почетокот и крајот на романот“ – Не е само романот во криза, туку и нашиот начин на читање. Романот-едно-смерна-улица е во криза. Во криза е и неговиот графички вид. ...Но компјутерската книжевност нè учи дека *романот може да се однесува како што се однесува и нашиот мисла простирајќи се во сите насоки... интерактивно*“ (Pavić: www.khazar.com/pocetak-i-kraj.html). Затоа во дводимензионалниот простор на книгата, некои нарации создаваат впечаток на полидимензионалност со која се напушта конвенционалното читање (линеарното движење низ текстот) и се прифаќа илузијата дека не постојат паралелни светови, дека сè е преплетено, дека сите ние живееме во еден нелинеарен свет. Еве што вели еден од ликовите на *Хазарскиот речник*: „Кога човек би тргнал побрзо и би зафатил подлабоко и пошироко, би видел дека сета вечност се остварува одеднаш, на огромнен простор. Времето кое во еден град истекува, во некој друг тукушто почнува, така што човек може, меѓу два града да патува низ времето напред и назад... Не само индивидуалните животи, ами сите идни и минати времиња... се тука, распарчени на малечки залачиња и разделени меѓу луѓето и нивните соништа“ (Pavić: 1991; 277-278).

Да. Не се пишуваат веќе романи по принципот линеарна нарација. Повеќе од кога и да е, на читателот му се остава избор: товарот на одговорноста за реконструкцијата на текстот паѓа врз неговите плеќи – „како кога некој би рекол ‘еве мапа, местата се јасно означени, сега каде би сакал да одиш?’ – резонира Чарл Ис (Charles Ess) и додава – Некогашното специфично текстуално искуство кое претставуваше само обиколка со автобус, сега се претвора во *осаменичко автосостојување со ранец на грбот*. Оди каде што сакаш, прави што сакаш. Ќе го добиеш тоа што самиот ќе го внесеш во своето искуство, во својот ум, во своето ‘патување’“.

(Is: www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=390).

Анализирајќи ја улогата на контекстот и кибернетичката улога на медиумите како парипростори, својствени за нашево електронско време кое далеку веќе ја надминува пораката што ја пренесува⁴⁸, Михаил Епштејн⁴⁹ извлекува еден интересен заклучок. Неговото размислување се движи во насока на идејата дека од таа медиумска промена резултирала една цитатно-пародичната стилистика која станала доминантна одлика на денешната постмодерна литература и која може да се сублимира во следниве редови: „Наводници-канци растат од телото на зборовите, како орудија за самоодбрана“. Тие како да сакаат да кажат „тоа не сум јас, тоа како да сум ‘јас’“ (Епштејн: 1998; 113). Ова „јас“ во наводници добива значаен простор во четвртиот дел од мојата студија, но овде сакам да истакнам и други важни нешта. Најпрвин, ќе ве потсетам дека наспроти сите постоечки хипертекстуални поетики, единствениот апарат кој дозволуваше создавање бескрајни текстови, постои веќе со милениуми и се вика азбука. Денес тој апарат создава *отворени дела* во кои окружувачкиот и флуиден дискурс наоѓа топло прибежиште. Затоа, нема да си дозволам грешка типична за некои неодговорни и бескрупулозни деконструктивисти. Ќе го прифатам линеарниот карактер на писмото, но ќе подлечам дека иако „текстуалниот хипертекст е завршен и ограничен“ (Еко: www.blesok.com.mk/index/en/16en.html), тој е, сепак, отворен за безбројни и оригинални препрочитувања, оти писмото е афористично: ни една логика, дури ни онаа, хипертекстуалната, не може да допре до генијалноста на неговите *подразбрани молчења*, кои не допуштаат редукција од страна на писмото и тоа поради фактот што се тие „неговата синевина/небесниот простор на писмото, неговата воздишка“ (Дерида: 1998; 107).

Ете зошто писмото не значи смрт за човечката меморија, како што тврдеше некогаш Платон. Тоа е вечен поттик за мислење, стимулација за помнење на разликите, на трагите од оние неприсутни (а сеприсутни) значења кои го исполнуваат артикулираниот јазик. Оттаму и идејата за

тотален читател, или како што велеше Ролан Барт, за оној „сосема умножен, *парафрамајичен* читател... кој допушта да се насети она кое може да се нарече Парадокс на читателот..., оти да се чита значи, пред сè, да се *декодира*... Акумулирајќи го тоа декодирање... читателот станува заробен во еден дијалектички пресврт: на крајот излегува дека тој, всушност, не декодира туку дека *надкодира*; дека не дешифрира, туку дека *произведува*, дека трупа јазици, дека им допушта, без крај и замор, да минуваат низ него. На крајот, самиот тој се претвора во едно такво *минување*“ (Bart: 6/1988; 119), во една авантура која ја почитува вечната притаена желба за пишување. Тоа ми дава право да кажам дека, полека но сигурно, пишувањето се претворило во пракса на текстуално калемење, дека текстовите денес треба да се читаат единствено како *реинскрипции* на тие калемии, на тие израсстоци, на тие стебла без корен, „хибридни во својот нерешлив карактер, атописки, далеку од сите закони и категории, ‘вонбрачни’... талкачки, надвор од сè и внатре во сè...” (Aćin: 1978; 86).

Дисеминација

Да пишуваш значи да се оддалечуваш, велеше Дерида, „да се изгубиш далеку од својот јазик, да го ослободиш од сопствената закрила, или да го напуштиш... Да го оставиш зборот... да проговори сосема сам, нешто коешто може да се случи *само во најишаното*... кое ме тера да сусштествувам давајќи ми име... Но, не е доволно само да бидеш напишан... Треба и да пишуваш... *‘Без најишаното од мене, јас сум поанонимен од развезаниото чаршав. Појрозрачен од сѐкаклото на прозорецот’*“, рекол Едмон Жабес (Дерида: 1998; 106-107).

Се чини дека моите писатели буквално да го сфатиле тоа. Нивните пишувања се чин на *осеменување*. Павиќ, на пример, како постојано да ја провлекува идејата за продолжување на животот на едно исчезнато племе, про-

должување кое не може да значи ништо друго освен сигурен заборав од смртта. Зарем тоа не остава впечаток дека во процесот на неговото (но и на секое друго) пишување можат да се мешаат онтологијата и граматиката – „онаа граматика во која сè уште се впишуваат сите поместувања на мртвата синтакса, сите агресии на зборот наспроти јазикот...” (Дерида: 1998; 117)? Веројатно од тие причини, писмото никогаш и не можело да биде идентично на својот автор. Затоа станало отворено; небаре се нуди за поткраднување и не следејќи ја никогаш траекторијата од еден до друг субјект, се распрснува (се дисеминира), се разгранува во мрежа од субјекти и чудни патишта. И секогаш ја пронаоѓа целта: го пронаоѓа својот *примерен чиишанел* обдарен со енциклопедиско знаење, поттикнато од една „идеална несоница“, знаење со кое ги открива алузиите и семантичките врски, со кое врши осеменување, опрашување, оплодување на писмото и ја спроведува дисеминацијата на текстуалните значења.

И кога сум веќе кај овој феномен кој е во тесна врска со прашањето за пан-текстуалноста, ценам дека ќе биде интересно ако се задржам на идејата што ја добил бугарскиот писател Георги Господинов. Пишувајќи го својот *Природен роман*⁵⁰, тој го искористил мотивот на античкиот философ Анаксагора, оној за *пансиермиумот* – подоцна од Аристотела наречен *хомеомерија* – според кој секој конкретен предмет е составен од нему слични честички. Мотивот добил слика и прилика во наративната идеја на овој необично талентиран бугарски писател, за роман изграден само од почетоци, од безбројни честички кои како праматерии влегуваат во неограничен број комбинации. Тоа само ја потврдува тезата дека *никој никогаш не може да поседува сојсџивена приказна*. Еве како изгледа тоа во третото поглавје од неговата книга:

*Тие лебдајќи во ѝразнинајта, оиш ѝаа ѝосѝои;
и коѓа ќе се сѝојат меѓусебно ѝредизвикуваат
наѝшанување, а коѓа ќе се разделај – ѝибел*
Демокрит (според Аристотел)

„Флобер мечтаеше да напише книга за празнината – вели јунакот на Господиновиот роман – книга без видлива фабула, ‘која се крепи самата себеси, од внатрешната сила на својот стил, онака како што земјата се одржува во воздухот без било каква потпора’. Базирајќи се врз случајни помнења, Пруст речиси успеа да ја оствари својата желба. Но, дури ни тој не можел да се спаси од искушението да фабулизира. А нескромноста на мојата желба, се потпираше врз идејата да напишам роман изграден само од почетоци. Роман кој постојано ќе тргнува, кој ќе ветува, кој ќе стигнува до седумнаесеттата страница и повторно ќе отпочнува. Идејата... ја пронајдов во античката философија, кај онаа натур-философска тројка – Емпедокле, Анаксагора, Демокрит... Но, најблизок до замислата на мојот роман беше Анаксагора... А штом тој тврдеше дека секој конкретен предмет е составен од нему слични честички, тогаш зошто и романот да не може да биде изграден само од почетоци. Така, решив да се обидам со романите кои веќе станаа класика. Би можел, признавајќи му го уделот на Демокрит, да ги наречам и атоми, да создадам, на пример, еден атоми(сти)чен роман, составен од почетоци кои лебдат во празнината. Мојот прв обид изгледаше вака... Издвоени, почетоците добиваа свој сопствен живот и со помош на необичните меѓутекстовни привлекувања и спротивности, се составуваа... се слеваа едни во други и се придвижуваа меѓусебно, слично на секвенците од некоја филмска лента преминувајќи во заедничка кинетика, во една сосема нова приказна која ги мешаше ликовите и настаните. Така, Селиндеровиот почеток, оној кој се згрозуваше од почетоците во стилот на *Дејвид Којерфилд*, полека преминуваше во Дикенсовиот. По него, студено се претставуваше првата реченица од *Аванџуриите на Арџур Гордон Пим*... Потаму, без потреси, *Бај Гањо* раскажуваше приказна за Винету, а куртоазниот француски почеток од приемот на *Војна и мир* весело преминуваше во... една попладневна гозба... во куќата на Петко Славејков... Од прилика, овде, романот решаваше да ја спои фамилијата Облонски со онаа

на чорбаџи Марко, и, притоа, ни најмалку да не се вознемири (а зошто, кога првата е руска, втората – русофилска)... Значи, светот беше единствен... Почетоците беа тука, комбинациите безброј... Првите поглавја на обезглавените романи, небаре панспермиуми, змијулесто се движеа во празнината и предизвикуваа настанување. Така ли е Анаксагора?...“ (Господинов: 2001; 18-22).

Така е господине Господинов. Но, не е случајно и уверувањето на Умберто Еко дека секој добар читател може да биде и добар писател; *чиџаџел* – кој е подготвен, во секој миг, да излезе од беспаката на едната и да влезе во другата шума размислувајќи притоа за „бескрајните шуми на универзалната култура и за *инџерџекџиуалностџа*, воопшто“ (Еко: www.mostovi.co.yu/arhiva/96/104); *џисаџел* – кој ќе го протресе светот, кој ќе поставува посредни прашања чии одговори немаат крај, оти во нив, сите ние ја внесуваме сопствената историја, сопствениот јазик, сопствената слобода која се менува постојано и која не потсетува дека меѓу текстовите и прогресијата на нивните пресоздавања, зјае хијатусот на субјективната ни волја. Но, не се сите текстови способни да создадат примерни читатели: способни се само оние, кои се изградени како комбинација од *криџиџко чиџање* и *креаџивно џишување*. Нешто како *комбинација од џекџиџи и коменџариџе* за *неџо*. Еве го повторно Господинов:

„Последниве месеци се обидувам да направам нешто што до сега не сум смеел... Да влезам во самата кошница, таму каде што зборовите се максимално концентрирани, каде што врие од нив. Не знам како поедноставно да кажам, но накус – продирам во текстот. Да, влегувам во книгите... Сфаќам дека токму во нив – но не во сите, само во романите, и не во сите романи, само во одбраните... – се кријат зборови-матици спремни да полетаат и да го изројат она што не можам да го именувам... Има веќе неколку денови како ги проучувам романите што ги издвоив како посебно опасни. Сè уште не брзам да влезам во нив. Морам добро да се подготвам, како пчеларот кој сака да ја отвора

кошницата а притоа пчелите да не го сетат... Исто е и со романите. И уште потешко, оти *моето тело е одвишно. Морам, значи да излезам од нешто и гол како збор, да се вовлечам меѓу нив. Збор меѓу зборовите... Ги барам думките во текстовите низ кои би можел да се проврам...* текстот е сè уште цврст, синтаксата набрежната, лесно ќе бидам откриен... Ми останува надежта... Мојата мисија продолжува. Заправо, таа штотуку почнува. Тргнувам“ (Господинов: 2001; 105-107).

Но, што ако текстовите „прикриваат едно подривно или помладо писмо, сосем различно по возраст од книгата, од граматиката“, што ако во себе кријат едно, сè уште *непрочитано писмо*, се прашува Дерида (1998; 116). Токму тоа – *сè-уште-непрочитано* – е, всушност, она *параграмајичко* писмо за кое зборуваше и Јулка Крстева во *Семиотики*: „литературниот текст – велеше таа – е едно пишување-пресадување (дејствување или негирање) на некој друг текст(ови). При овој начин на пишување, во читањето на претходниот или сегашниот литературен корпус, авторот живее во приказната, а општеството се испишува во текстот“ (Kristeva: 1969; 120).

Така текстот прераснува во систем од сложени врски, во *ијабуларен* – барем така го опиша Крстева кога го нарече *структура* од *параграмајички мрежи* – (а не линеарен!) модел кој продуцира *динамичка писменост*. Терминот *мрежа*, велеше таа, сугерира плуривалентен однос, претставува „движечка 'грама' (што ќе рече *параграма*) која не изразува само една смисла“ (1969; 123). Но, иако е позната уште од времето на Сосир, параграмадикалноста денес имплицира литературен текст виден како *удвоеност* – како *пишување-читање* кое не е ниту хоризонтално, ниту вертикално, туку просторно – едно *отворување* (спатијализација), поради кое „во двете димензии на писмото (едната ја формираат Субјект и Реципиент; другата, Субјект на искажувањето и Субјект на искажаното), се додава трета, онаа на *'шумниот' сектор*“, појаснува Крстева и дополнува, „во дијалогизмот на

параграмите, законите на граматиката, синтаксата и семантиката (кои се закони на логиката 0-1, значи на Аристотеловската, научната или теолошката) стануваат трансгресивни...“ (Kristeva: 1969; 122). А тоа не значи ништо друго освен копнеж по соговорници на кои, како резултат на „когзистенцијата меѓу монолошкиот дискурс и дискурсот уништувач на тој монолизам“, им се нуди *амбивалентноста на писмото*.

Parole-soufflée

Морам да истакнам – иако е можеби сосема јасно – дека во процесот на рецепцијата посредува една здрава дијалогска логика. Ако е навистина „здрава“ тогаш таа без проблем ќе го следи принципот на *отворена структура* и на недовршена интерпретација што потврдува дека станува збор за *дело во движење*; оворено, плури-вочно; дело кое воспоставува нов тип односи меѓу авторот и публиката, дело кое перманентно се исполнува со „*прираст на информации*“ (Еко: 1965; 87). Тој „прираст“ го разлиша традиционалниот идеал за спокојството при читањето и го означил крајот на телеологијата во литературата.

Но, вистина е дека идејата за *вонсексуалните односи* постои уште од времето на Јуриј Лотман (Јуриј М. Лотман). Тоа подразбира дека, да се зборува за текстот, значи да се зборува за контекстот кој е неопходен, но не конечен фактор кој може да обезбеди прецизност во дешифрирањата на литературните дела. Контекстот е, всушност, само една смислена целина и самата резултат на интерпретацијата. Поради тоа, во оваа студија не се занимавам со внатрешната структура на текстовите, туку со идејата за *комуникацијата* како *релација* меѓу нив (релација која од текстот создава отворен и неограничен предмет за анализа). Сакам, всушност, да покажам дека сите уметнички дела, па дури и оние најафирмативните, во основа се полемични, оти, како велеше Јаус, и тогаш кога се јавуваат „како нови“,

тие не се апсолутна новост во информативниот вакуум на средината. „Со помош на навестувањата, на *отворениите* или *скриените* сигнали, со *познатите* обележја или со *имплицитните* укажувања, тие ја предиспонираат публиката за еден *специфичен* начин на *рецепција*. Таа ги буди *своите* на веќе *прочитаното*...“ (Jaus: 1978; 61; курзивот е мој).

Но, во што е суштината на една „отворена“ прозна структура? Прво, таа не покажува склоност кон композициско-монолошкиот принцип кој го негува само субјективниот глас на авторот. Напротив, се работи за отвореност кон разновидни становишта, за *полифонија* – што би рекол Бахтин, *контрапунктност* – која допушта присуство на рамноправни туѓи свести, бесконечни и недовршени каква што е и авторската. Без нив таа останува само монолошки обликувано парче текст, оттргнато од концептот на полифонијата. И со оглед на фактот што од гледна точка на некој индиферентен Трет, не може да се изгради, ниту пак да се препознае овој наш дијалогизиран, интертекстуален свет, улогата на едуцираниот читател-собеседник ќе ги надмине рамките на инхибирачкиот монологизам⁵¹. Од пасивен синцир на јалови реакции, читателот прераснува во *енергија од која зависи историскиот живот на литературното дело*, но и на писмото воопшто, оти само со посредство на реципиентот, тоа можеше да влезе во нашиот променлив искусствен видокруг.

Оттаму, делото не е објект кој постои само за себе, ниту паметник што, независно од времето, на своите набљудувачи им нуди секогаш исто лице. Делото е *жива материја* која тежнее да предизвика секогаш нова резонанција. Тоа е *збор* кој создава соговорници способни да го чујат. Неговиот *дијалошки* карактер, едноставно ме тера, да го примам како читател, да го промислам како критичар, да го произведам како писател. Затоа хоризонтот на моето очекување може да се спореди со искуството на слепиот – нели контактот со стварноста зависеше од фалсифкувањето на нашите претпоставки – па, согласно задачата

што си ја поставив во оваа студија ќе истакнам дека идејата за реконструкцијата на *четвртиот слој* во мојата свест – асоцијациите што ги добивав во текот на читањето – ми стана необично важна, оти *хоризонтот на моето очекување* никогаш не престана да ги чува создадените искуства и да ги антиципира неостварените можности.

И така. Наспроти аксиомот за затворената форма, моето писмо ги надрасна занемените реликти на минатото и ја разви транспарентноста на недовршливите читања и толкувања. Токму поради неа, поради отвореноста и упатеноста кон рецепцијата, ви ја пренесувам приказната за отец Теоктист Никољски, приредувачот на првото издание на *Хазарскиот речник*. Во писмото до пеќкиот патријарх Арсеније III Чарноевиќ, тој, со „брзописна кирилица“, ја раскажува својата предсмртна исповед. При сплет необични околности, иако не разбрал ниту збор, отец Теоктист го научил наизуст ракописот на Јусуф Масуди, но запаметил само толку дека имал форма на „гласар составен по редоследот на арапската азбука, при што истиот се движел како рак, а се читал како сојка птица што лета назад“ (Pavić: 1991; 277). Истото го сторил и со грчкиот извор, азбучникот на Аврам Бранковиќ, чија содржина ја раскажал папагалот на хазарската принцеза Атех. Го научил и третиот – еврејскиот именик – па побарал издавач (името му било Даубманус) кому му ги продал трите.

„Од азбучникот на Бранковиќ, од гласарот на Масуди и од еврејскиот именик... составив нешто како *Хазарски речник* и му го дадов на издавачот – вели ликот отец Теоктист Никољски – Даубманус ги зеде трите тетратки, црвената, зелената и жолтата, и рече дека ќе ги печати. Дали го сторил тоа не знам... само знам дека и натаму сум *гладен за пишување* и дека од таа глад ми помина *жедот за помнење*. Како да се претворам во протокалиграфот Никон Севаст...“ (Pavić: 1991; 286; курзивот е мој).

Ете ме сега пред амбивалентниот карактер на писмото, но најнапред... потврдувам: значењето на нашиот говор никогаш не е присутно во писмото, онака непосредно

и целосно. Тоа е распрснато во означителите: небаре проблемок, воздишка или треперење кое заведува, кое надоаѓа, кое одложува, небаре нешто кое настанало за да исчезне во процесот на самооткривањето. Во тоа самоткривање и прикривање, нашето писмо се полни со траги од туѓи зборови и како првична енигма која го прикрила својот извор и својата смисла, ја игра „драмата на кражбата“ – ја негува структурата на класичниот театар: невидлив суфлер (*souffleur*) остварува премин од мене кон читателот (Дерида: 1998; 264).

Отсекогаш ме предизвикувала плодотворноста на туѓиот шепот – на она *parole soufflée* – во мене која зборувам, и која не сум единствениот говорен субјект кога ги повторувам овие зборови: „се разооткрива(м) во една несведлива виотричноот...“, секогаш отграбен(а) од едно отоле ортанизирано од речта, поле во кое залудно го бара(м) местото што постојано недостига. Тоа... е она културно отоле од кое ги црпам своите зборови и својата синтакса, историско отоле во кое читам пишувајќи“ (Дерида: 1998; 265 – само курзивот е мој). Затоа и велам дека зборовите се повторливи⁵². Тие се како отраги⁵³, „нешта“ кои истовремено откриваат и прикриваат, кои имаат моќ да означат, но немаат моќ да претстават, оти моќта на трагите е моќ на означувачиот без интениција, на самоотневозможното присуство, велеше Левинас (Emmanuel Lévinas). Оттаму, ми прозвучуваат мошне убедливо зборовите на писателот Милорад Павиќ: „во увото на читателот останува, можеби, малку плунка од устата на писателот, донесена со ветрот на зборовите и со зрнце песок на дното. Околу тоа зрнце, со години како во школка, ќе се таложат гласови и еден ден ќе се претворат во бисер... или во празнина... А тоа најмалку зависи од зрнцето песок“ (Павиќ: 1991; 295). Така е. Зависи од читателот, од оној читател кој разбрал дека тајната на текстот е неговата празнина (Еко: 1997; 39). Но да не се расплинувам во метафизички дилеми (не грижете се, ќе ве затрупам со нив подолу), ќе подвлечам уште само толку дека процесот пишување не може да се замисли веќе без

процесот читање и дека тие, заедно, го формираат она што денес се нарекува *шекстуално производство*. Но што се случува со рефигурациите и трансформациите во тој заемен процес на читање-пишување? Како ги објаснувам овие работи?

Пред да го изложам своето гледиште, ќе го вклучам овде Рикеровото толкување на Аристотеловата мимеса. Ќе ми допуштите затоа да преминам на една посувопарна проблематика.

Трансвеситиите на мимесата

Наспроти строгите и влијателни инсистирања за лимитирачкиот карактер на прозниот текст, своите истражувања за интерсубјективниот и референцијален карактер на јазикот, францускиот философ Пол Рикер (Paul Ricoeur) ги доведе во тесна врска со Бахтиновото учење. Тој расправаше за една комплексна комуникативна интеракција која, покрај односот *ишшување-чийшање*, во релацијата автор-текст-читател ги вклучи сите ефекти на рецепцијата и покажа дека раскажувањето, денес, не може да се третира само како форма на вербално изразување, туку како интернационален, трансисториски и транскултурен феномен⁵⁴. Ваквиот пристап на Рикер ме увери дека во процесот рецепција, треба да препознаам двојна херменевтика: движење *кон* текстот и движење *од* текстот *кон* реципиентите. Но овој херменевтичко-дијалогски однос не требаше да ги открие само конфигураивните процеси на текстот, туку да ја покаже и неговата способност да проектира, надвор од себеси, нови виртуелни светови.

Ова сознание за виртуелните проекции на текстовите, ме одведе кон предизвикот да ги истражам трансвеситиите на мимесата, но патот до нејзиното толкување ми се стори поприлично долг и сложен. Затоа одлучив да се потпрам врз истражувањата на Пол Рикер, кој во мимесата препозна три етапи. Првата ја виде како заедничка за писателот и за читателот: таа не ги подразбираше само сфаќањата за реалниот свет, туку сета онаа „предпоимливост“⁵⁵ која ги опфаќа семантиката, симболиката и

темпоралноста на човечкото дејствување, сите оние важни нешта кои му претходат на подражавањето, на митхосот⁵⁶ како текстуална конфигурација. Со оглед на фактот што за Рикер тоа значеше распределба на настаните, во оваа етапа тој препозна една парадигматска постапка соодветна на Аристотеловата синтагма *мимесис йраксеос*. Ја именуваше *йрешифигурација*.

Втората етапа ја нарече *мимеса2* или *конфигурација*, оти таа ги прикажуваше настаните кои со преминот од парадигматско кон синтагматско рамниште го обликуваат текстот. Тие не ја занемаруваа референцијалната димензија на приказната, но потенцирајќи го динамичкиот карактер на постапката „конфигурација“ говорела за „градењето на заплетот“⁵⁷ (*la mise en intrigue*), за структурните односи во самиот текст. Во нив го препозна Аристотеловото сфаќање дека подражавањето (*мимесата*), всушност е приказната (*митхосот*), со која „влегуваме во царството како да... во царството на фикцијата“ (Ricoeur: 1993; 87).

Но, оној миг кога се наоѓаме во *йресекои шито го формирале двајта свејта: виртуелниот* (оној на текстот) и *реалниот* (нашиот читателски)⁵⁸, веќе стоиме, веќе сме на прагот од третата етапа – во „процепот кој ѝ отворил простор на фикцијата“, вели Рикер (1993; 64) – во сферата на *рефигурацијата* која тој ја нарече *мимеса3*, или *иновација*. Но, без оглед на фактот што во текстот на *Поеџиката*⁵⁹ не постојат јасни индикации поради кои оваа етапа би можел да ја доведе во тесна врска со Аристотеловата *кайарса*, Рикер е спремен да верува дека античкиот мислител, во неа го препознал влијанието на дискурсот врз реципиентите и дека ние, денес, во неговата *Поеџика* можеме да видиме зародиш на една *есџеџика на рецеџијата* и една *йеорија на чийшањето*⁶⁰.

Внимателно го проучувајќи Рикер. Ми се виде навистина интересно и важно неговото толкување на мимесата и на временскиот карактер на заплетот, но сè ми се чини дека во своите истражувања тој не инсистирал да им обезбеди поголем простор на односите кои реферираат кон *йос-*

*шоечкиите нарации*⁶¹. Можеби затоа што тие само би го усложниле прашањето за подражавањето – се сеќавате нели, нашиот реален свет како да се преобрази во *збир од референции* чии корени не се веќе во стварноста, туку во *делајќа кои ги чиијаме* и чии фиктивни светови се заслужни за проширувањето на нашите духовни и егзистенцијални хоризонти – а можеби и поради фактот што станува сè поочигледно дека постојано тргнуваме од некои литерарни (или философски) дискурси, од разни текстуални предлошки, од некакви „каталошки приказни“, па нашите миметички принципи, едноставно, прераснале во *мејџа-миметички*. А тие, ако можам така да кажам, се најсилната причина поради која референцијата, денес, може и треба да се третира како *дијалогска референција*, или, ако сакате, како *ко-референција*⁶². Тоа ја прави литературата блиска до традиционалната метафора за светот виден како Книга. Со други зборови (и секогаш со други зборови), ако нашето знаење на светот го добиваме, го стекнуваме, со посредство на јазикот кој реферира на некој друг јазик, тогаш фикцијата – светот целосно конструиран од јазик – се претвора во урнек за конструирање на стварноста. И само ако сме во состојба да го сфатиме тоа, ќе бидеме подготвени да прифатиме дека не можеме да ја опишуваме стварноста, оти таа е непретставлива: сè што може „да биде претставено“ е само нашиот дискурс за светот кој нè окружува.

Ќе ја илустрирам оваа констатација со еден пример од *Хазарскиот речник*. Во Црвената книга, под одредницата Кирил (Константин Солунски, или Константин Философ) стои следниов запис: „Светител на Источното христијанство, грчки претставник во хазарската полемика, еден од апостолите на словенската писменост... Одраснал во голи цркви без икони... Ги сакал јазиците. Верувал дека се вечни како ветриштата и ги менувал како што хазарскиот каган менува жени од различни вери... Додека во 860 година Словените го опседнувале Цариград, на Малоазијскиот Олимп, во тишината на монашката ќелија, Константин правел стапица за нив – ги градел првите букви на сло-

венската азбука. Најпрво ги направил тркалезни, но словенскиот јазик бил толку див што мастилото не можело да ги задржи, па направил друга азбука од решеткасти букви и го затворил во нив овој јазик, непокорен како птица. Подоцна, кога бил припитомен и научен грчки (оти јазиците учат други јазици), словенскиот можел да се фати и во првобитните, глаголски букви... Даубманус ја дава следнава приказна за постанокот на словенската азбука. Јазикот на варварите никако не сакал да биде скротен... Седеле браќата во ќелијата и залудно се обидуваа да го испишат писмото кое, подоцна, ќе се нарече кирилица... Методија му посочил на братата си четири бардака кои стоеле на прозорецот од нивната ќелија, но однадвор, од онаа страна на решетката... Константин скршил еден од бардаците, ги внел скршениците, дел по дел низ ќелијната решетка и повторно ги составил во цело бардаче лепејќи ги со плунката и глината што ја собрал под своите нозе. Така направил и со словенската азбука, ја разбил на парчиња и ја внел во својата уста, преку решетките на словенските букви, лепејќи ги парчињата со плунка и со грчката глина од под своите стопала...“ (Pavić: 1991; 61-65).

Значи, зборовите не се статични. Благодарение на своите графички знаци, тие слободно се движат – можат дури и да се позајмуваат, надвор од јазикот и културата која ги создала. Нивниот живот се состои во минување од уста во уста, од еден во друг контекст, од еден во друг социјален колектив, од една до друга генерација. Но, тие никогаш не го забораваат својот пат, ниту можат, до крај, да се ослободат од трагите на своите некогашни контексти, на кои најчесто и реферираат. Ова сознание го достигнува својот зенит во теориите за дијалогизмот и интертекстуалноста, во тезата за автореферентниот карактер на литературните текстови и во идејата дека зборовите не реферираат толку на стварноста, колку самите на себеси и на другите зборови. Тоа е потврда на фактот дека полека но сигурно, светот на книгите го потиснал нашиот реален свет, дека мимесата (дескрипцијата) ѝ отстапила место на *семиосајџа*⁶³ (нара-

цијата). Како да сме се вратиле во Вавилонската библиотека, од која никогаш и не сме излегле. Оттаму, потребно е денес, повторно да се разгледа прашањето за односот меѓу текстовите и светот кој нè окружува, за патиштата на *мимесата*, за нејзините необични трансформации: од субверзивна, преку репресивна, до конструктивна теориска категорија. Можеби ќе дојдеме до интересни сознанија?

Мимесата е симулакрум

Но, да не заборавиме: оној миг кога литературата ја виде како *мимеса*, Платон не само што ги протера поетите од градот, туку го врежа и првиот метафизички жиг во сфаќањето на Западната философија. Неговата доминација траеше до крајот на 19 век. Тогаш се појавија првите тенденции за ослободување на литературата од прангите на Платонизмот. Но, дали сме подготвени, денес, неговата миметологија да ја замениме со мимонтологија (Аџи: 1978; 233)? Дали сме подготвени да бидеме иконокласти во светот на „слики“ и „икони“, во универзумот во кој сликата (читај писмото) престанала да биде второстепена по однос на моделот (читај гласот), во уметноста која веќе не признава поделба на *копии* и *оригинали*? Нашиот универзум говори за чудесни релации: за *шумови* кои создаваат творечки искри. Затоа мимесата не може веќе да се преведува како подражавање или како аналогија, како репродукција или идентификација со моделите на постоењето, туку како *реинтерпретација на симулакруми*. Сетете се само: сè е веќе фантазма, автентичноста и оригиналот не постојат. Симулакрумот стана оригинал.

Знам, далеку сме веќе од Платоновото гледиште за литературата како мимеса, како имитација или копија на стварноста⁶⁴. Денес таа не е *еикастичка*⁶⁵, туку *фантасичка*⁶⁶. Тогаш, како функционираат делата во кои *фантасичката* како легална книжевна форма, нуди своевиден *илузионизам*, своевидна *веројатност* на *илузии*?

Конципирана немиметички (можеби е подобро да го употребаам зборот антимиметички), фантастиката (со значење фантастикé) во *Хазарскиот речник* на Милорад Павиќ, е интегрална компонента на една *полифонична* *ипозна структура* која негува реторички очудени идиоми. Таа не е субверзивна – не ја прикрива својата имагинарна и фикционална суштина – туку *алијернативна проекција* на еден од можните светови, сегмент на една *повеќеслојна немиметичка парадигма*. Според зборовите на српскиот литературен критичар Сава Дамјанов, видливата интеракција меѓу немиметичките и миметичките слоеви во романот на Павиќ, не само што ја потврдува онаа литературна пракса која Платон ја нарече *фантасичка*, туку претставува и своевиден постмодерен реализам. Можеби затоа, во делата од типот на *Хазарскиот речник*, моделите на реалистичното писмо ги доживуваме како „туѓи тела, како елементи кои не им припаѓаат суштински“ (Damjanov: www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/index.htm), оти сè се сведува на дискурс, на прекажаност, на реинтерпретирање на фантазмите, на вербалната а не на реалната стварност. Можеби затоа нивната отворена и полисемантична структура – само за да ѝ *прошпиречи на традиционалната линеарна нарација*, чии класични координати не допуштаат варијации – копнее по распрсната, дисконтинуирана и фрагментирана форма каква што имаат сонштата. Оттаму, секоја тематски сродна единица во *Речникот* на Павиќ се потврдува како *варијанта на некоја ирреална*, која тукушто станала антинаративна.

Па, како е спроведено тоа кај овој српски постмодернист? Кои се тие тајнствени стратегии со кои е остварен овој „специфичен“ *миметизам*?

Како што споменах, делото *Хазарски речник* е составено од три книги: Црвена, Зелена и Жолта. Тие се наоѓаат во однос на јукстапозиција: секоја од нив претставува свет за себе и секоја е сврзана со другите две. Тоа е една необична конструкција лишена од центар. Не е ниту роман, ниту лексикон, во традиционална смисла на зборот.

Хазарскиот речник е чудесна книга за еден древен но исчезнат народ, за едно „паганско племе од азискиот потконтинент“. Поседува различни извори на документарна и апокрифна граѓа, многу реални историски личности и безброј фиктивни. Сите заедно го формираат архитектот кој потврдува дека историјата не е една и единствена, дека познава бесконечен број варијации. И секоја за себе формира по една историја. И секоја е симулакрум на претходната, во бескарајната верига симулакруми. Како романов да е илустрација на големата и вечна тема за палимпсестите: под секој негов слој откриваме друг, под секој документ – уште еден, постар од претходниот. И сите се дел од еден хаосмос. „Во тој хаос-космос – без центар и конвергенција – единственото неимарство е сидањето, чиј материјал се времето и сонот“, би рекол Јовица Аќин (1978; 249). Па, ако романот на Милорад Павиќ преживува како *редижиран џалијсесџи* и покажува дека неговата полемичка композиција може да биде мошне конструктивна, нели е тоа доволен доказ дека со напуштањето на класичната миметика, постмодерниот Орфеј не свири веќе на лира без жици – како што тврдеше некогаш Ихаб Хасан – „туку на лира со безброј жици, чии немимејички звуци ги комбинира секогаш на нов и различен начин“

(Damjanov: www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/index.htm)?

Затоа сложените значења на *Хазарскиот речник* не можеме да ги бараме во раскажувањето, ниту во приказната, туку во нивната преработка, во *реконструкцијата* на литературните предлошки, во самото *ишиување-чишање*, во процесот кој има отворена и динамична структура. Таа е, истовремено и создавач и уништувач на нашиот читателски хоризонт. Можеби затоа никогаш не успеваме да прочитае сè што е напишано на страниците од оваа книга-лексикон, за која е потребна своевидна реставраторска умешност, со која, под горните слоеви на текстот, ќе можеме да ги исчитаме и протолкуваме веќенапишаните, сите оние потонати но важни значења.

Но, не е лесно да се следат приказните на ликовите од оваа книга, кои на каков било начин се доведени во врска

со хазарското прашање, оти времето е инверзно, а просторот искривен во фантастичната диоптрија на Милорад Павиќ. Небаре неговиот ономастикон е бревијар од соништа, во кои сите ликови имаат свои *огледала*. Ќе се задржам затоа на односот меѓу ликовите Аврам Бранковиќ, Самуел Коеи и Јусуф Масуди. Не само поради причината што тој однос е еден од највпечатливите, туку и поради фактот што неговата „логика“ антиципира и некои други приказни⁶⁷. Цитатите што следат имаат за цел да го илустрираат *дијалогот меѓу Црвената, Жолтата и Зелената книга*. Имено:

Првата, Црвената книга, ни открива дека еден од писателите на *Хазарскиот речник*, Аврам Бранковиќ, дипломат наемник во Едрене и Цариград, во своите соништа гледа чуден човек: едната половина од брковите му е бела, другата црна; очите му се црвени, ноктите стаклести. Прорochtвото вели дека со него треба да се сретне во Цариград. Записот што го остава за него неговиот слуга Никон Севаст, ги содржи следниве редови:

„Плановите врз кои кир-Аврам Бранковиќ ја гради својата иднина, се сврзани за две клучни личности. Едната од нив е... онаа која тој ја нарекува ‘курор’ (што на грчки значи момче) и чие доаѓање го очекува овде во Цариград, како што Евреите го очекувале доаѓањето на Месијата. Таа личност, Бранковиќ не ја познава лично... ја гледа само во соништата... Според описот на господарот, тоа е млад човек, има стаклести нокти и црвени очи, едната половина од брковите му е бела... Необичните соништа во кои кир-Аврам станува ‘курор’, или, ако сакате, Евреин, потекнуваат многу одамна... Како навечер да се претвора во некој сосема друг човек, кој го плаши... Мој впечаток е – продолжува Никон Севаст – дека сево ова... е во непосредна врска со... еден глосар, или азбучник кој би можел да се нарече *Хазарски речник*... Врз него, кир Аврам Бранковиќ работи неуморно... и во најстрога тајна... Пристап до *Хазарскиот речник*, имаме само ние, двајцата негови писари, јас и Теоктист Николски... Со Хазарите, господарот Бранковиќ се занимава од најсебични причини. На тој начин, тој

се обидува да се излечи од сновиденијата во кои е заробен. 'Курсот' од неговите соништа исто така се занимава со хазарското прашање и тоа кир Аврам го знае подобро од нас. *Единствен начин да се ослободи од своите соништа е да го пронајде туѓинецот, а тоа може да го стори само преку хазарските документи, оти тие се единствената прага која води кон оној, другиот...* Нивната средба е неминовна, како онаа меѓу затвореникот и чуварот на затворот...“ (Pavić: 1991; 46-51; курзивот е мој).

Во Жолтата книга, под одредницата Коен Самуел ги читаме следниве зборови: евреин од Дубровник, еден од писателите на оваа книга, протеран во 1689 год. На пат кон Цариград, паднал во длабок сон од кој никогаш не се будил. Современите го паметат како човек со црвени очи. Едната половина од брковите му била бела. Во своите соништа се однесува не како евреин ами како иноверец: сонувал на јазик кој на јаве не го разбира. Собира податоци за Хазарите:

„Можеби, на светот, и други луѓе го прават исто – пишува во неговиот дневник – Можеби го прави тоа некој кој не е од мојата вера, туку христијанин, или човек на исламскиот закон. Некаде на светот можеби постојат други двајца кои ме бараат мене како што јас ги барам нив и копнеат по она што го знам, оти за нив мојата вистина е тајна, како што за мене нивната вистина е скриениот одговор на моите прашања... А можеби не го сонувам бадијала Цариград и себеси во него, како човек сосема поинаков од оној кој навистина сум... Има ли во мојата душа три вери наместо една? Не знам. Знаам само толку дека трите мои души војуваат во мене, а едната од нив има сабја и веќе е во Цариград; втората се колеба, плаче и пее свирејќи флејта, додека третата е против мене. Таа сè уште не ми се јавува. Затоа го сонувам само првиот, оној со сабјата... Чувствувам дека делови од мојата душа можат да се најдат кај други човечки суштества, во камењата и билките; како нечиј сон да зема граѓа од телото на мојата душа и далеку некаде ја сида својата кука“ (Pavić: 1991; 225-226).

Од извадоците на *Речникот* дознаваме дека, додека спие, Аврам Бранковиќ го сонувал Коеновото јаве, како што овој ја сонувал неговата будност. Нивните животи се прелваат, за конечно да се сретнат во смртта. Колку е само важна улогата на сонот, нè уверува и ловецот на соништа, Јусуф Масуди (уште еден од писателите на *Хазарскиот речник*), свирач на флејта. Тој успева да го улови мигот кога Коен ја сонувал смртта на Бранковиќ. Ја гледа онака како што ја видел самиот Аврам. Имено, во мигот кога е убиен Аврам Бранковиќ, Самуел Коен ја сонувал неговата смрт, но бидејќи оној кој го сонувал него е веќе мртов, Коен не може да се разбуди, оти нема кој да го отсонувал неговото јаве. Во Зелената книга го читаме следново:

„Имаше Масуди, одамна веќе претпоставено, дека освен него, постојат на светот барем уште двајца кои се занимаваат со изворите на хазарското прашање. Едниот од нив, оној Коен, се занимаваше со еврејските извори..., но третиот, оној кој се интересираше за христијанските, сè уште не му беше познат. Требаше значи, да се пронајде третиот; некој учен човек, можеби Грк кој се занимава со христијанските извори на тие настани. Секако, требаше да биде тоа онаа личност, која Коен ја очекувал во Цариград... Но, тогаш кога посака да тргне, Масуди почувствува како повторно паѓа во нечиј сон... Во Цариград влезе по голема жегла и понуди на продажба еден примерок од *Хазарскиот речник*. Единствен кој покажа интерес беше еден грчки монах, по име Теоктист Никољски. Тој го одведе до својот господар... Се викаше Аврам Бранковиќ... и Масуди реши дека уште првото утро ќе сирне во неговите соништа. А таму, во сонот на Аврам Бранковиќ, јаваше Самуел Коен... И тоа беше првпат некој да го сонувал Коена... Така се затвори кругот и дојде мигот на одлуката“ (Pavić: 1991; 162-163).

Значи, додека Масуди го лови Коеновиот сон, овој ја сонувал Аврамовата смрт, као што дотогаш го беше сонувал неговиот живот. „Ловците на соништа треба да сфатат – ни појаснува Зелената книга – дека секое будење е само ска-

лило од низата ослободувања од сонот. Оној кој ќе сфати дека неговиот ден е нечија туѓа ноќ, дека неговите очи се нечие едно, ќе трага по вистинскиот ден кој ќе му овозможи вистинско будење од сопственото јаве... Тогаш конечно ќе сфати дека е едноок за разлика од двооките, дека е слеп во однос на будните...“ (Pavić; 1991; 146):

Функцијата на раскажувањето, велеше некогаш Ролан Барт, не е да „претстави“, ами да *образува претстава* која не може да биде од миметички ред. „Потеклото на една секвенца – пишуваше тој – не се состои во набљудувањето на стварноста туку во неопходноста да се варира и да се надминува првист облик (форма) која му се понудила на човекот... ‘Она што се случува’ во раскажувањето, од референцијална (стварносна) гледна точка, не е дословно ништо, *‘штоа штоо насјанува’*, *штоа е самиот јазик*, *авантјурајта на јазикот*, чие доаѓање никогаш не престанува да се прославува“ (Барт: 1996: 176-177; курзивот е мој). Така е: она што може да биде имитирано со помош на јазикот, всушност, е самиот јазик.

Оние кои го проучуваат постмодерното писмо знаат дека неговата антиреференцијална поетика негува една *дијалошка техника*, позната под името *огледало*. *Огледалото* е тропа, реторичка фигура која опфаќа три постмодернистички прозни постапки: *mise-en-abyme*, *металејса* и *trompe l'oeil* (оптичка измама). Тоа е, меѓудругото, и *метафора за појраѓајта по привидот на истото*, на истиот идентитет, постапка во која дејството кое се одвива на пониското рамниште од наративната илузија, ги одразува главните моменти кои се одигруваат на повисокото рамниште од наративната во која се сместени. Таа треба да ги исполни следниве критериуми: *повторување* или репродукција на клучните моменти од повисокото рамниште, *вградување* на понискиот во повисокиот контекст и *сличност* помеѓу двете илузионистички рамништа. *Огледалото* е истовремено и *металејтичка појрајка*, би рекол Жерар Женет, со која се надминува конвенционалната наративна логика: значи раскажувачот од позиција на примарната

наративна илузија не вовлекува сè подлабоко, кон една второстепена, за на кајот повторно да не врати кон примарниот степен на наративната илузија.

Можеме ли да констатираме веќе, дека оперирајќи со буквите како најапстрактен просторен елемент, *пишувањето* ја претворило мимесата во највисоко совршенство, „свршенство“ кое веќе ништо не имитира, кое е специфичен „самороден симулакрум“? Тогаш, дали би допуштиле некому, па макар станувало збор и за Платон, да го потцени она што денес, во најрадикална смисла на зборот, се нарекува *пишување*?

Рефигурација: процес на создавање метафори

Бахтин знаеше да каже дека авторот создава *едно* и *завршено* говорно дело, но го создава од разнородни *јужа* искази, за кои не е „свесно свесен“. Тие го откриваат неговиот однос кон јазикот, „како *еден од можните*, а не како единствен можен и апсолутен јазик“ (Бахтин: 1/1978; курзивот е мој). Оттаму, ако вистински творечки глас е само *гласот на Другиот во зборот*, писател може да биде само оној кој умее *да работи во јазикот* наоѓајќи се надвор од него, „оној кој има дарба за *индиректен говор*“ (Бахтин: 1/1978; 48).

Но, концептот на оваа дарба, на оној таканаречен *наративен глас* се провлекува уште од времето на Хенри Џејмс и Перси Лабок. За него биле заинтересирани сите: и Женет и Мике Бал и Дорит Кон и Успенски и Бахтин. Американската теоретичарка Дорит Кон (Dorrit Cohn), на пример, разликувала три наративни постапки: *психонарација*, *ципиран монолоз* и *перераскажан монолоз* (она што Шарл Бали го нарече „style indirect libre“ – слободен индиректен говор), но за мене, најважно во оваа книга е прашањето за *полифонијата на наративниот глас* како средишен проблем не само на Бахтиновата теорија, туку и на двете последни фази од Рикеровиот концепт. Така, ако

гледнаџа шочка беше клучниот поим за разбирањето на онаа „миметичка“ активност која Рикер ја нарече фаза на конфигурацијата, *нараџивниот глас* ќе биде клучот за третата мимеса – за фазата на рефигурацијата. Како последна во (транс)миметичките активности, рефигурацијата (иновацијата) не само што ја подразбира рецепцијата на наративната приказна, туку го помага и нејзиното преобликување во мојата читателска свест претворајќи ја таа постапка во еден херменевтички процес. Затоа си допуштам, на рамниште на дискурсот, *рефигурацијата да ја изедначам со процесот на создавање мейџфори*, оти со укинувањето на можноста за буквалното значење на зборот, исчезнуваат и референцијалните односи кон стварноста, а метафоричкото писмо станува извор за „референциите на втор степен“, за односот кон *фикцијата*, а не кон стварноста.

Но, за англискиот теоретичар и писател Дејвид Лоџ (David Lodge), постмодерната литературна теорија ја анулираше строгата дистинкција според која модерните литературни текстови беа строго метафорични, а оние традиционалните, антимодернистичките – метонимиски. Таа го форсираше таканаречениот „краток спој“ меѓу двата важечки принципа, кои го „шокираат“ читателот, противејќи им се на конвенционалните категории на литературниот израз (Lodge: 1988; 284). Се разбира дека е многу потешко да се детектира и реконструира некое метафорично, одошто некое метонимиско писмо, оти неговата основна одлика е разбиениот редослед, дисконтинуитетот и фрагментарноста која од нас понекогаш очекува сами да ги измешаме страниците и реконструирајќи ги настаните на приказната, да ги составиме сопствен текст. Ова ме потсетува на Павиќевата духовита параболоа од почетокот на *Хазарскиот речник* – онаа за „мртвиот читател“ од првите страници на неговата книга – врз основа на која лесно можам да прифатам дека се во право сите оние кои тврдат: ни нема живот надвор од книгите и приказните. Сакале ние или не, мораме да при-

фатиме дека сме таму каде што отсекогаш сме припаѓале. Си спомнувате, нели? На почетокот беше книгата...

Кога сме веќе кај неа, ќе споменам дека во трите книги од *Хазарскиот речник*, постои и по една верзија на приказната за прачовекот Адам, но секоја од нив ја кажува *различен глас*⁶⁸. Се секавате нели, ако прашањето за гледната точка ја означуваше фазата на конфигурацијата, наративниот глас беше оној фактор со кој го премостувавме јазот меѓу реалниот и фиктивниот свет на Павиќевиот роман. Тој ѝ отвораше пат на рефигурацијата (којашто требаше да се одигра) во нашата читателска свест. За потребите на ова истражување ќе се обидам да реконструирам неколку гласа и да ја покажам улогата на рефигурацијата во создавањето метафори.

„Приказната за Адам, братот Христов“ е интересен запис од првиот Appendix на *Хазарскиот речник* кој е логички продолжеток на Црвената книга. Во него, кир-Аврам Бранковиќ го раскажува следново:

„Хазарите верувале дека Адам, постариот Христов брат и помладиот Сотонин, е создаден од седум делови. Го создал сатаната: месото му го направил од земја, коските од камен..., мислата од облаци, а умот од брзината на ангелите, но никако не можел да го придвижи, сè додека не му вдахнал душа неговиот вистински втор татко, Господ Бог. Кога душата влегла во него, Адам ги допрел својот лев и десен палец, го допрел женскиот со машкиот прст и оживеал... Адам е чедо на два создателя, дело на два света... Во почетокот имал две времиња во себе... Подоцна четири... но, бројот на временските честички... се размножувал, такашто телото Адамово се зголемувало сè додека не станало огромна држава... По Адама прачовекот трагаат хазарските ловци на соништа. Тие составуваат речници, глосари и алфабетикони. Но, за нив, соништата не се исто што и за нас... Тие се зборници на безимени житија, составени од ретките мигови на просветлението во кое човекот станува дел од телото Адамово... Хазарите трагаат по тоа тело.“ (Pavić: 1991; 281-283).

Во рамките на одредницата Јусуф Масуди, Зелената книга ја дава „Повеста за Адам Рухани“. Во неа се вели следново: „Кога би ги составиле сите човечки соништа, би добиле огромно човечко суштество со димензии на континент. Тоа не би бил никој друг, освен *Адам Рухани*, небесниот Адам, ангелскиот предок на човекот за кого зборуваат имамите... Тој ангелски Праадам, кој бил истовремено и човек и жена... тежнеел да се спознае себеси и во тоа успеал, но само за миг, оти повторно пагал... Нашите соништа се оној дел од нашата природа која потекнува од Адама претеча, од небесниот ангел кој мислел на истиот начин на кој ние денес сонуваме... Затоа ловците на соништа нуркаат во туѓите соништа... Извлечените делчиња ги составуваат во хазарски речници оваплотувајќи го така големото тело на Адам Рухани“ (Pavić: 1991; 146-147).

Во Жолтата книга, белешките на Самуел Коен го даваат „Записот за Адам Кадмон“: „Во човечките соништа Хазарите гледале букви и трагале за прачовекот Адам Кадмон, кој бил и маж и жена. Верувале дека на секој човек му припаѓа по една буква од азбуката и дека секоја буква е дел од телото Адамово... Но тие букви и тој јазик не се истите со кои ние денес се служиме... Буквите со кои се запишуваат именките и оние со кои се бележат глаголите, не се од иста природа. Отсекогаш биле поделени на два вида знаци, но денес се измешани во нашите очи, оти заборавот лежи во очите... Но, истовременоста меѓу божјата и човечката азбука е недозволлива. Едната од нив секогаш отстапува за да ѝ направи место на другата... Тоа важи и за буквите на *Библијата* – таа постојано дише... Буквите од нашата азбука се јавуваат на јаве, а оние од небесната – во нашите соништа... Јас, Самуел Коен, запишувачот на овие редови, хазарски ловец на соништа, нуркам по темната страна на светот... Од буквите кои ги собирам... ја составувам книгата која треба да го претстави телото на земниот Адам Кадмон...“ (Pavić: 1991; 222-224).

Отелотворен низ различни времиња, рамништа и гласови, *многуликиот ѝсашел* на *Хазарскиот речник*, ка-

ко да е опседнат од еден „александриски синдром“, кој потврдува дека пишувањето е реконструкција на создавањето на светот, но врз основа на сонот, „еден вид имитација на божјата книга – би рекол Михајло Пантиќ – составување на телото на првиот човек, обид низ литературата повторно да се согледа ‘ужасната длабочина на времето’, одново да се досегне прапочетокот, митското-архетипско време. Пишувањето е непрекинато сеќавање... трагање по пепелот на папирусите, обид врз остатоците на изгорената хартија да се реализира враќањето кон Големиот Сон“ (Pantić: 1987; 69).

Но, ако постмодерната уметност беше таа којашто ја измисли *рециклажата*, простете, но од денешна перспектива, не изгледа ли како сосема среќна околност фактот што со уметноста на бесконечното рециклирање, литературата успева да ја надвлее конечноста на *цикличниот време*? Секако, оти во Павиќевиот *Речник*, на пример, времето нема само циклично движење: напротив, со завршувањето на првата, започнува втората книга која ја толкува истата проблематика, темата за Хазарите, или вечната тема за создавањето на светот и на човекот. И одново, „се работи за една постмодернистичка постапка – за *рециклирање* на старите форми, т.е. за рехабилитација по пат на *бриколаж*⁶⁹“, тврди Жан Бодријар (Jean Baudrillard) творецот на теоријата на симулакрумот (1995; 39). Па, ако *Хазарскиот речник* сосема отворено ја покажуваше својата зависност од другите текстови, зарем не е очигледно, исто така, дека со своето дискурсивно постоење тој воспоставуваше и противречни *епистемолошко-онтолошки релации* по однос на историскиот свет, потврдувајќи го неговиот фиктивен и историографски карактер? Затоа, веројатно, оваа проза, лесно се препознава и доживува како *интертекстуален дијалог*, кој не само што може да ги промени минатите настани, туку и да ја пренапише историјата, оти таа не е ништо друго освен фикција⁷⁰, сон на човечкиот ум кој зависи од јазикот⁷¹, од наративните конвенции и идеологии.

И како што велеше Милорад Павиќ: „сите соништа на светот се одамна отсонувани, само ги разменуваме... ка-

ко метални парички... од рака на рака“ (1991; 18). Исто е и со приказните, со мотивите и сижеата... Но, кога еден текст Б се обединува со некој претходен текст А, така што се „накалемува“ на него, тоа нè предупредува дека станува збор за „текст на втор степен“ (le texte au second degré), за текст извлечен од некој друг. Но, бидејќи не постои литературно дело кое, на овој или на оној начин не потсетува на некое претходно, ќе речеме дека, барем во една елементарна смисла, сите дела се хипертекстуални; само што „некои се повеќе такви (...) од другите“ (Genette: 1982; 18). Во таков случај станува збор, не за коментар, тука за *трансформација*, која ни кажува дека хипертекстот, за разлика од метатекстот, се смета за литературно дело, оти произлезено од дело на фикцијата тоа останува дело на фикцијата.

„Изгледа дека сме осудени на бескрајна *репроектирање* кон сето она што некогаш ни претходело“, заклучува Жан Бодријар и додава: „денешната уметност врши само *репроектирање* на делата од минатото, блиски или далечни, па дури и современи. Тоа е она што Расел Конор го нарече *кражба на модерниа уметност*. Се разбира, таа реапропријација *преиндира* да биде *иронична*“ (Bodriar: 1995; 31-32). Од тие причини, она што денес се случува со уметноста не може да се именува поинаку освен како *рефигурација*. Ви звучи познато? Па, да. Рикер го употреби истиот термин кога сакаше да ја опише *мимеза*. Ценам дека не е потребно посебно навраќање кон него, па затоа допуштам да претпоставите дека коментарите на Бодријар и Рикер, нè водат кон *минајото*, кон *историјата*, кон *миџологијата* и *традицијата*, кон *преходно создадениите уметнички вредности*. Затоа делата коишто ги одбрав за оваа дисертација и кои, прифаќајќи го терминот на Линда Хачион, ги нареков *историографски метафикции*, од мене бараа да ги препознаам текстуализираните траги на литературното и историското минато, но и чувство за она што може да се направи со нивното *иронско пре-создавање*. Затоа, и покрај свеста за лимитирачкиот карактер на моето дискурсивно познавање на историјата, при-

фатив дека пишувањето е, всушност, *нарајивизирање на минајото*, едно концептуално средување на настаните со помош на јазикот, наизменично впишување на историските, културолошките и литературните дискурси. Така, интертекстуалноста за мене стана услов за постоење на текстуалноста и веќе не можев да го замислам светот надвор од границите на Бесконечниот Текст. Но ограничувачката сила на она *некогаш-веќе-раскажано*⁷², ме враќаше кон примарната вредност на Лиотаровата „паганска визија“, според која, никој никогаш не успеал нешто да напише прв. Таа гордо стоеше наспроти мојата „капиталистичка“ положба на писател виден како оригинален творец, сопственик на својата приказна.

Референција: дискурсивен ентитет

Но за Мишел Фуко, дискурсот никогаш не беше идеална и вонвремена форма, туку *фрагменти од историјата* кој решил да го отвори проблемот на своите граници. Затоа сакам својот однос кон историјата и традицијата, да го доведам во врска со Рикеровото толкување на поимот „наративна интелигенција“⁷³, кој заедно со Бахтиновото меѓусебно поврзување на исказите, како резултат на оние кои им претходат и чии одгласи ги следат, ми помага да сфатам дека мојот *искусивен хоризонт* – личниот идентитет на моето Јас кое се конституирало како приказна и кое станало Друго за Другите – е само дел од еден заеднички *културален идентитет*⁷⁴, од една динамична, отворена структура на меѓукултурни односи и влијанија. Затоа и не е случајно што историјата и литературата – како две различни дискурсивни конструкции⁷⁵ и можеби најмоќни означувачки системи на нашата култура – се најголемите ризници на феноменот наречен *интертекстуалност*. Па кога сме веќе кај него, ќе потсетам уште еднаш дека поимот *референција*, не може да се толкува како безусловно или целосно совпаѓање, дека во неа не можеме веќе да пре-

познаеме подражавање (мимеса) во традиционална смисла на зборот, оти референцијата, денес, е пред сè, *јазична референција* која упатува на текстуализирани и контекстуализирани референти. Сетете се само: ликот Крале Марко, не е реалниот Крале Марко, туку оној што го познаваме од описите, од историските текстови, од легендите и имагинациите, од приказните на анонимните раскажувачи или од песните на Блаже Конески...

Последниве години македонската литература се збогати со неколку интересни и од гледна точка на нелинеарната, антихерметична и мултидимензионална наративна структура, вистина, значајни дела. Со нив започна експанзијата на интердисциплинарниот карактер во нашата современа литература. Ќе споменам само две: *Парискиџе приказни* (1997) на Влада Урошевиќ и *Insomnia* (2001) на Димитрие Дурацовски. Нивната фрагментирана и дисперзирана структура, просто инсистира, читателот да се вклучи во реконструкцијата на малите, навидум споредни и неважни приказни, за да го продуцира нивното, не конечно, ами алтернативно значење, оти идеите не се субјективни, индивидуално-психолошки творба со „постојано место на живеење“ во човечките глави. Тие се толку интериндивидуални, колку што се и интра-субјективни. Тие се *жив насџан*, „кој се разгорува во дијалогската средба меѓу две или повеќе свести“ (Бахтин: 1967; 147). Па ако, до сега, во монолошки кодирани текстови препознававме само условна композициска форма за нивно изразување, за текстовите базирани врз поливалентните и плуридетерминирани односи кои ја надминуваат кодираната логика на моновалентните дискурси, можеме да кажеме дека ги исцртале маргините на нашата официјална култура (Kristeva: 1969; 82-83).

Просторот на текстот го сечат три димензии⁷⁶. Во нив функционираат: *субјектџиот на џисмотџо*, *џримачџиот на контекстџиот*. Тие, заедно, го „распнуваат“ зборот во две насоки: во *хоризонтџална* – која влече, истовремено, и кон субјектот на писмото и кон реципиентот, и во *верџиџкална* – која зборот го поставува наспроти постоечкиот литерату-

рен корпус. Поинаку кажано, вертикалната оска ја градат текстот и контекстот, а хоризонталната ја формираат субјектот и реципиентот, кој во фиктивниот универзум на книгата влегол како дискурсивен еквивалент на некој асиметричен „Друг“. Заправо, трансформиран во документ, реципиентот несвесно се претворил во писмо по однос на кое писателот го започнал своето макотрпно испишување на текстот. Така, ако сè уште важи ставот дека зборот е раскрсница (croisement) од зборови, а текстот раскрсница од текстови во која секогаш се исчитува некој друг текст, се согласувам со Бахтин, текстовите се мозаици од цитати, апсорпции и трансформаци на некои други, туѓи и веќе постоечки текстови.

Апликација за ова становиште ми нуди книгата *Париски приказни*⁷⁷ на писателот Влада Урошевиќ. Што гледам во неа? Она што го прави оваа книга, всушност, е реконструкција на „туѓите“ дискурси, испишани по фасадите на куќите, по ѕидовите на музеите и по рафтовите на библиотеките. Се разбира, оваа постапка не го засилува нејзиниот документаристички карактер, туку зборува за нешто друго: за еден *дискурсивен амалџам*, кој се претворил во *паралиџтерарен заџис на веќе џосџоечкиџе истџори-оџграфски факџиџи*. Вистина, таа покажува отсуство на сиже, но затоа пак, поседува нагласена тенденција кон фрагментарност која, иако симулира реалност, не создава илузија дека станува збор за некакво оригинално писмо. Напротив, укажува на фактот дека врз веќе постојните и општоприфатливи дискурси можат да се *ре-конструираат* помалку видливите слоеви на текстот. Затоа ние непречено „пловиме“ низ таа бескрајна „галаксија означители“ кои ја потврдуваат идејата за *џексџуалноџо џпроизводсџтво*.

Содржана во наративната стратегија на Урошевиќ кој настојува да создаде литература врз основа на литературата, таа помага традиционалното прозно писмо, од линеарно да премине во симултано, а нашето сфаќања на светот – од реално во фикционално. Се разбира, „реалноста“ на тој паралелен свет е инкорпорирана и модифицирана

во една нова, *дискурсивна* „реалност“, која авторот ја употребил како референтна, зашто, исполнета со мноштво *семиотички референции* – фотографии, песни и прозни записи – книгата *Париски приказни* на Влада Урошевиќ, не сугерира некако трансцедентално вонвремеено значење, туку воспоставува дијалог со актуелниот миг. Пишувана на мошне илустративен начин кој потсетува на колажите од германскиот сликар Макс Ернст, таа нè соочува со една *дисциплинарна* раскажувачка техника, карактеристична за доцниот македонски постмодернизам. Но, иако фрла сомнеж на секое цврсто значење за тоа што претставува жанрот, таа не ги оспорува телеолошките, затворени и континуирачки системи. Напротив. Само ги релативизира нивните вредности. Затоа сликите коишто за Париз ги гради Влада Урошевиќ, стигнуваат до нас во форма на приказни.

За потребите на ова истражување ќе реконструирам⁷⁸ само една од нив.

Негувајќи ја идејата за „заедничка дискурсивна сопственост“, вградена во колективната меморија на постоечките литературни и историски архиви, книгава доаѓа до моментот кога за авторот стануваат важни фолклорните и митските преданија. За да го илустрира тоа, нашиот постмодерен „составувач“ го пишува текстот „Дамата со еднорог“, кој започнува вака:

„Меѓу волшебните приказни што ги собрал Цепенков има една која носи наслов 'Царо што му го најде аскеро крајо на реката Јордан' и тоа е, се чини, единствената македонска приказна во која се јавува еднорог“ (Урошевиќ: 1997; 42). Во неа, нашиот искусен народен раскажувач Марко Цепенков, си допуштил слобода, па во раскажувачки занес со кој ги стилизирал народните умотворби, додал една фуснота која речиси цел век подоцна, се покажала мошне инспиративна. Поттикнат од нејзината содржина – која сугерира дека калуѓерите од Света Гора, од роговите на овие митски животни правеле крстови „за голем лек: за урочено, за отруено и многу друзи работи“

(1997; 42) – Урошевиќ го започнува своето иницијациско патување по симболиката на митското суштество поврзувајќи го записот на прилепскиот шивач со легендите од Блискиот Исток, со средновековните ракописи на „Романот за Александар“ (во кои еднорогот е легендарниот Букефал), па преку холандските таписерии од музејот Клини во Париз и знамето на Македонското научно-литературно другарство од Санкт Петербург, стигнува до детските спомени за Дебар-маалскиот рог на рибата-сабјарка: „И тогаш – ја продолжува Урошевиќ својата приказна осум странички потаму – од длабочините на детството изнурнуваат сеќавања: во куќата на дедо ми, во Дебармаало, имавме во гостинската соба еден таков 'рог од еднорог'... – стануваше збор, не за заб на нарвал, туку за горната вилица на риба-сабјарка – *Xiphias gladius*... Тој рог не беше бел, туку кафен, како некаков 'рѓосан меч, и на него имаше натпис со златна боја, онаа со која се сликаат ореолите на светците по иконите... Го чувам... макар што знам дека не стоел на челото на еднорогот, туку на главата на риба-сабјарка која понекогаш може да се улови и на бреговите на Света Гора, мене тој секогаш ме потсетува на легендарното бело животно кое талка низ приказните на Индија и Кина, низ средновековните ракописи на 'Романот за Александар' и низ енигматичните прирачници од областа на алхемијата. А чудесниот еднорог – при секоја средба со неговото име или слика – ги спојува во мене просторите, во мигновен Волтин лак...“ (1997; 53-54).

Ќе кажеме веднаш: реферирајќи на познати факти и *ре-конструирајќи* веќе постоечки иконографии, „рогот“ на Влада Урошевиќ доведува во близок контакт различни цивилизациски кодови. Неговото необично преоѓање од еден во друг духовен и географски хоризонт, неговото *дискурсивно* илловење низ *вековите* и *енциклопедиите*, не само што ја открива идејата за *дијалогизмот* и *текстуалното производство*, туку еднорогот од приказната на Цепенков го претвора во транслитерарен симбол, кој благодарение на својата *хипертекстуална* моќ, спиритуалниот принцип на

древната митологија го сврзува со дискурсивната логика на текстот, која покажува специфичен интерес за историјата, било да е таа литературна или општествена. Но иако неговата склоност кон *фрагментарност* и *авторerefлексивност*, тежнее да ги оспори конвенционалните системи на раскажувањето, текстот на Влада Урошевиќ – и теориски и практично – настојува да ги одржи откривајќи ги нивните менливи вредности. Овој парадокс е извор на креативната енергија на македонскиот писател кој трага по нов естетски код, кој пребарува по етаблираната епистемологија за да не увери дека ниеден исказ не е сам по себе надреден, авторитарен и непроменлив. Оваа приказна е сигурен доказ дека минатото постои, но неговото сфаќање е секогаш дискурсивно условено. Како што вели Мишел Фуко, тоа ѝ припаѓа на нашата когнитивна и имагинативна археологија (1998; 196).

Книгата *Париски приказни* на Влада Урошевиќ е уверлив доказ дека големите и затворени литературни структури отстапуваат пред *интердискурсивната игра* на малите нарации кои ја уриваат претставата за големите мистерии. Затоа – како што споменав и погоре – кога шевовите на текстот допираат повеќе видови уметност, како археологија, архитектура, ликовни уметности и литература – што е и една од генералните одлики на оваа книга-енциклопедија – велиме дека станува збор за *интерсемеiotички* надоврзувања, кои формираат таканаречени *креолизирани жанрови*. Принципот на овој вид синкретизација е последица од историската варијабилност на родот, која не враќа на почетокот од студијава и не уверува дека традиционалното гледање на линеарното писмо, веќе претставува минато. Овој „хибриден“ и дисконтинуиран модел на раскажување, кој доминира во *Париските приказни* на македонскиот писател и есеист Влада Урошевиќ и кој се спротивставува на секаков вид хомогенизација, покажува дека неговиот *метадискурс* не може да се вклопи во една класична и институционализирана литературна рамка, однапред дадена и прецизирана, туку претставува *отворена*

дијалошка конструкција која, ако не ги урива, барем ги видоизменува постоечките норми и очекувања. Од неговата книга јасно се гледа дека текстот што го пишува, делото кое го создава, не го раковои според некои воспоставени правила; врз него не можат да се применат веќе утврдени искуства, зашто, токму тие се она од кое „бега“ овој македонски постмодернист. Затоа, со право, може да се каже дека *Париски приказни* на Влада Урошевиќ е еден голем *хипертекст*, изграден врз основа на мали и разновидни *хипотекстови*. Се разбира, културолошки, зашто, интертекстуалниот *дијалог* е нивниот основен принцип.

Но, со оглед на тоа што зборовите поседуваат волшебна моќ со која се надминува реалноста, *референциите* се *претворат* во дискурсивни *ентитети* кои не уверуваат дека знаците се најмоќното искуство на нашата епоха. Затоа и можеме да кажеме: јазикот не е во непосредна и директна врска со стварноста, туку со самиот себеси.

Го проблематизирам терминот *референција* сакајќи да го доведам под сомневање сфаќањето дека работите кои некогаш сме ги земале здраворазумски, денес треба внимателно да ги преиспитае. Но, секое разликување на довербата во епистемологијата покажува дека ниедна класа искази не може да биде поштедена од ревизија, оти, некои дискурси, навистина го оспоруваат традиционалниот културен и цивилизациски код од кој произлегле откривајќи ги неговите менливи вредности. Затоа, кога се во прашање историографските метафизики, мора да се подвлече дека се работи, всушност, за такви „модел“и, „слики“ или „икони“ кои не подразбираат проста репродукција или редупликација – во нив како да не постои релација кон стварноста, постои само помнењето и односот *кон истото* на *Другите* – што ги претвора во *вербални артефакти* кои нудат само *слика* на стварноста. Затоа, сум склона поимот *референција* да го заменим со *трансформација* и со *рефигурација*, оти за мене, минатото постои само во форма на текст: тоа е, секогаш, она „Другото“ во рамките на моето писмо. Заклучокот е повеќе од јасен: ние го спознаваме минатото само

преку неговите текстуализирани остатоци. Нашето познавање на стварноста е дискурсивно условено.

Поетиката на наводниците

Циџаџоманија

Говорот што го практикуваме е исполнет со туѓи зборови кои го апсорбираат, неизбежно го апсорбираат, нашиот став, нашиот суд и така стануваат двогласни.

За едните лесно забораваме чии биле, оти, со време, самоуверено си ги присвојуваме; другите, небаре авторитетни римски столбови, ги користиме за да ги потпремe сопствените мисли; третите пак, ги населуваме со сопствени посоки. Така градиме текстови.

Но, постојат текстови кои ја фингираат документарноста, кои покажуваат дека е таа, понекогаш, импрегнирана со тешко уочливи архетипски доминанти: со митови, легенди, сказни и бајки. Тие „(не)уочливости“ предупредуваат дека нивните траги тешко можат да се досегнат, дека иако се *déjà vu*, секогаш однекаде познати, па дури и постари од кое било утврдливо потекло, нивните кодовите се како фатаморгани (Barthes: 1970; 16). Можат да бидат најразновидни: отворени, полуприкриени, скриени. Тие се како врамување на текст во контекст, понекогаш со почит, понекогаш со иронија, понекогаш со обете. Зарем двосмисленоста кон туѓиот збор, не може да биде и намерна? Зарем таа не покажува дека делата се постојано присутни во контекстот на глобалната литература⁷⁹?

Се разбира, но како се присутни? Како контекстот кој ги прима се однесува кон нив? Во какви интонациски наводници ги затвора? Можеме ли, почнувајќи од пиететните па сè до најдвосмислените, „најнепристојните“ пародиско-трансвеститни употреби на цитатите⁸⁰, да утврдиме една гама од односи меѓу текстовите? Сигурно, не е случаен

фактот што цитатноста⁸¹ ја третираме како интертекстуален феномен. Но зошто?

Зборот *цитирање* потекнува од латинското *citio* (повикувам, наведувам), кое – барем кога се во прашање деловите од некој туѓ исказ – има значење на дословна репродукција. Но, од друга страна, тука се и грчкото *κεντεῖν* (боде, шие) и латинското *cento* (крпеница, patchwork), кој асоцираат на книжевен жанр изграден врз основа на препознатливи цитати. Но, кога утврдените асоцијации на текстот во врска со некој претходен, ја менуваат семантиката на постоечкиот, велиме дека дошло до *свесно и креативно вклучување* на туѓи дискурси во рамките на авторскиот текст, а не некакво *еднонасочно позајмување* или цитирање. Тоа ми дава право да заклучам дека цитатноста е, всушност, отворена, повеќенасочна, онтолошко-семиотичка постапка, произлезена од Бахтиновата теза за двогласноста на зборот⁸². Заправо, тогаш кога е графички маркирана, со видлива интенција да биде забележана, таа грижливо ги негува трагите на позајмувањето, наводниците. Тие покажуваат дека во текстот како своевидна монада, перфорираше други текстови, некакви *вон-дисциплински референции* кои му припаѓаат, не на авторскиот идиолект, ами на социолектот. Неговите траги го уриваат митот за божезната невиност на исказите, оти чисти искази, чисти текстови не постојат: во нив, сакале ние или не, секогаш е присутен оној Другиот. Тоа е доказ дека неговиот глас – *гласот на тој Друг Некој* (*voix de L'Autre*) – е *дискурсивен* на *описаноста*, гласот на социолектот кој му се наметнал на авторскиот идиолект. Неговото значење во текстот, зависи од интерпретантот⁸³, „сместен на полпат меѓу цитираниот текст и текстот кој цитира“, вели Рифатер (11/1988; 639). На тој начин, она што го претпоставуваат цитатите, нивната *пресупозиција* (*presupposition*), всушност, е еден интертекстуален модел кој воспоставил отворена метонимична⁸⁴ врска меѓу текстот и интекстот. И тогаш, ослободени од правилата на граматиката, од сите лингвистички

ограничувања, цитатите се претвораат во метафори⁸⁵ на текстовите-јадра од кои произлегле.

Но во теоријата на дијалогизмот, интертекстуалните односи познаваат и посуптилни форми на „позајмувања“, од најразлични регистри. Како цитатноста да научила да остане „пригушена“ во основната потка на текстот, без демаркациски или типографски сигнали, без видливи шевови и знаци за своите изворишта, совршено вклопена во контекстот, истовремено и надвор и внатре, препуштена на суптилни или случајни декодирања. Тоа ја открива нејзината двојна – прикривачка и откривачка; активна и пасивна; внатрешна и надворешна – природа, за која можам да го кажам следново: остварена било како експлицитен или имплицитен интекст, *цитатноста* познава: *интерлиментарни* (односи кон корпусот литературни текстови), *авиолиментарни* (кога станува збор за односот на литературниот текст кон самиот себеси), *металиментарни* (кога литературниот текст поприма есеистички одгласи) и *интермедиијални релации* (кога литературниот текст дијалогизира со други уметнички медиуми⁸⁶).

Но кога не може да се насети ниту една релација на совпаѓање, кога откриваме некаква псевдо⁸⁷ или пара⁸⁸-цитатна ориентација, говориме за еден интертекстуален заум⁸⁹ кој може да се дефинира и како *вакантен дијалогизам* или креација *ex nihilo*. Вакантноста не познава законски господари и наследници. Таа, едноставно, наумила да покаже дека во сферата на меѓутекстовните односи, туѓите постоечки текстови и сета претходна култура се речиси неважни. Еден таков *вакантен дијалогизам* може да функционира и како исмевање.

Ќе го поткрепам ова размислување со прозниот запис на хрватскиот писател Антун Шољан. Интегралниот наслов на неговата книга гласи: *Животој и делото на Фројденрајх, хрватскиот Џојс (1900-1975) и неговото кинешално дело Буденешто на Смаил-ага*⁹⁰. Базирана врз една интертекстуална постапка која воспоставува дијалогски однос со делата на хрватската и англосаксонската литература,

неговата куса, но смела и необично инвентивна проза, содржи цитати⁹¹ и неологизми од различни јазици кои го отежнуваат читањето и бараат специфични клучеви за декодирање на смислата и значењето на една зборовна криенка, вербална мижи-татара, која е само еден од изворите за интелектуалната пренатрупаност во Шољановиот текст, поради која тој може да се дефинира како внатрејазичен и нечитлив. Но, наспроти сето ова, тој е, сепак *ошворен и нејрекинај дијалоџ* со еден претходен литературен корпус кој го навестува концептот „puissance du continu“ (моќ на продолжување) на семиотичарката Јулија Крстева (Kristeva: 1969; 90). Но, како е спроведено тоа кај Шољан?

Еве вака: авторот воспоставува ироничен, но не помалку и пародичен однос кон Мажураниќевиот еп *Смрѝѝа на Смаил-аџа* и кон митопоетскиот Џојсов роман *Финеџановио будење* (*Finegan's Wake*). Тие, заедно, откриваат едно важно цивилизациско наследство кое авторот го пародира, не само на лексичко, туку и на жанровско рамниште, во експлозија од полисемантички алузии. На лексичко рамниште, на пример, англофонетските алузии се забележливи уште во името на фиктивниот автор – Шољановиот литературен јунак Шимун Фројденрајх – кој асоцира на Шем (Shem⁹²), галска верзија на Џејмс (James). Во буквален превод од германски јазик, презимето Фројденрајх (Freudenreich) значи „богат со радост“ и асоцира на Џојс (Joyce) кој во англиската јазична верзија исто така значи радост (joy/joys), но со една блага иронија потсетува и на Фројд (Freud), еден од водечките психоаналитичари од Џојсовото време.

Еве што ни открива текстот на хрватскиот писател Антун Шољан: „Би било добро да нагласиме дека Шимуновото презиме Фројденрајх, не е во никаква врска со угледната хрватска лоза на глумци и писатели, иако, на звуковното сродство, исто како и Американецот Езра Паунд, Фројденрајх му придавал големо значење: тој сметал дека треба да се преведува по звучност, а не по ‘смисла’... Друго поважно звучно и духовно сродство, е она со Фројд.

Младиот Шимун... смело прифатил многу Фројдови идеи, кои кружеле меѓу напредната младина... Занимавајќи се со една ‘креативна етимологија’, Шимун знаел сопственото име да го поврзе и со староирското Shem (Шем) – кое, за волја на вистината, е соодветно на нашето Јаков, а ова пак, на англиското James, што од друга страна е името Џојсово. Дека оваа етимологија не е ни малку случајна, ќе ни стане појасно ако се присетиме дека Фројденрајх, своето презиме знаел да го англизира во Џојрик, што етимолошки би можело да се напише и како joy-rich – или англ. ‘богат со радост’, веселник, *epџо*, Joysе. Оваа двојно совпаѓање... Шимун го сфатил како миг божји: сметал дека му е, едноставно, судено да биде хрватски Џојс, па оттаму во неговото дело толку референции кон големиот ирски двојник... Својата хрватско-ирска врска Шимун Фројденрајх ја нагласувал и во многу други случаи... Дека таа теза живее и денес, може да се види од песната *Канонизација* на И. Сламниг: *Croatian, of course, / we are of Irish origin too...* Вистина, врската со неговото ирско алтер-его (кое, тој понекогаш знаел да го изговори и како älter-ago – постариот ага, во знак на почит кон Смаил-ага) е толку силна, како да се работи за некаква метапсихичка партеногенеза со заедничкиот предок... Оттаму, не е ни малку чудно што самиот Шимун Фројденрајх цврсто верувал дека тој е Џојсова реинкарнација, т.е. дека Џојс во неговата личност се вратил како Шиме...“ (Soljan: 1989; 9-13).

Си го препрочитувам овој извадок и слатко се смеам на ироничните алузии кои ги прави Шољан, на неговата способност за вербално поигрување на тесен простор, на желбата да нè затрупа со референции, алузии, цитати, оти според литертурната обработка на ритуалната митема богочовек, кој умира и воскреснува⁹³, епот на Мажураниќ – оној, *Смрѝѝа на Смаил-аџа* – потсетува на Џојсовиот ингениозен, но нечитлив и речиси непреводлив роман *Finnegan's Wake*. Иронијата на Шољан се чувствува уште во првите зборови од *Уводоѝ* на делото. Имено:

„Ракописот од капиталното дело на поновата хрватска литература, *Будењето на Смаил-ага*, бил подготвен за печат уште во 1975 година, истата година кога довршувајќи го своето бесмртно дело, нашиот голем но целосно заборавен писател, незабележително умрел. Неговата смрт никаде не била одбележана: дури ни неговите најблиски не можеле да поверуваат дека некој кој ‘живеел’ како него, можел така и ‘да умре’... Кутриот Шиме! Издивнал во творечки маки согорувајќи во битката за последната ‘реченица’, како што обично се вели во застарената терминологија (која можеби токму поради согорувањето и започнува со зборот ‘печена’⁹⁴). Неупатената јавност го сметала за ‘кабинетски писател’ (*un scrittore per gabinetto*) кој пишува само за елитата; но тој толку настојувал да се зближи со масите, што неупатените зборувале дека ‘масира’. Нека ова прво обелоденување на неговото дело, биде и негово триумфално влегување во предворјето на Академијата, која тој, опседнат со својата магистрална тема за Агата, често ја нарекувал и Агадемија!“ (Šoljan: 1989; 7).

Оваа пародиско-цитатна мистификација е одличен пример за самоуништувачката моќ на оној тип дијалогизам кој по углед на Дубравка Орајиќ-Толиќ го нареков *вакан-шен*. Таа се состои од три вида текст: *самостојно дело* на Фројденрајх (цитирано во рамките на Шољановиот уметнички текст), *коменџариите* на приредувачот на текстот и неговиот *поговор*. Но, да биде иронијата уште поголема, не само што е базирана врз фиктивен текст и фиктивен автор, оваа мистификација дава и псевдонаучни коментари за измисленото Фројденрајхово „ремек дело“, кое, во најмала рака, е пародија од авангарден тип на најхерметичното, но за европската литературна историја, можеби најзначајно остварување, Џојсовото *Финеџаново будење/бдење*. Интересно е што – иако се неколкупати подолги од предметниот и провокативен кус текст – коментарите и поворот на приредувачот се исто така темни и неразбирливи како и основниот текст и можат да се примат како пародија

на книжевната наука и на критиката воопшто, која, божем, посредува меѓу ‘генијалниот’ текст и неупатената публика.

Со оглед на тоа што во својата проза Шољан се појавува во тројна улога – како *ојкривач*, *коменџариор* и *издавач* на непостоечкото „генијално“ дело на хрватскиот Џојс, Шимун Фројденрајх – неговиот дискурс кој „паразитира“ врз „туѓи“ текстови, не ќе биде ништо друго освен „дери-ват“, кој во хрватската литература ќе го означи пресвртот од модернизмот во постмодернизмот. Тоа е една „блескотна уметничка полемика против механичкото усвојување на дотраената уметничка технологија и колонијалното влијание на некои моќни авангардни култури – вели хрватската теоретичарка Дубравка Орајиќ-Толиќ – На повисоко рамниште, тој е и полемика против... означителот без означено, против знакот без денотат, против текстот без смисла, против антикултурата како доминантна ориентација во културата на 20 век“ (Tolić: 1990; 21).

Благодарение на способноста за интелектуални и иронични повикувања на митските архетипи и жанрови обрасци, *пародијата* е сосема легитимна естетска техника. Таа ги премостува разликите меѓу тривијалните и високопарните стилови и покажува дека текстот е драма, место на судир меѓу силите на доминантните системи и оние кои субверзивно се спротивставуваат на нивната хегемонија. Но, иако ја извртува или модифицира вистинската смисла на цитатите и алузиите, контекстот на пародијата сепак ја чува првобитната слика на оригиналот. Така создава *дејрониизирани двојници* (Џејмс Џојс и Шимун Фројденрајх), всушност, го гради истиот свет, но овојпат „свртен на глава“. Затоа е амбивалентна (Bahtin: 1967; 191).

Го говорам ова а имам предвид неколку работи. Прво, претпоставувам дека ви е позната етимологијата на зборот *пародија*. Еве, накусо: „*ôdè* значи пеење, *para*: ‘вдолж’, ‘покрај’; оттаму *parôdein*, *parôdia*, би требало да значи пеење покрај, значи погрешно пеење, или во друг глас, контра-пеење – контрапункт – или пак пеење во друг тон: значи, искривување или *присџособување* на една мело-

дија“, вели Женет во *Палимјесетиие* (Genette: 1982; 20). Всушност, се работи за подбивање со некој сериозен род, со начинот на неговото претставување, и тоа така, што се разложува или текстот или стилот на авторот кој се пародира. Субверзивна, пародијата живее за сметка на раслојувањето на литературниот јазик. Затоа, јазиците кои, веќе разложени, се вкрстуваат, се однесуваат еден кон друг како *рејликиије на дијалоџиј*, како *ироничен инјерјексјуален модус* кој нè тера да го свртиме своето внимание кон минатото. Бахтин велеше: „Секоја пародија, секоја травестија, секој збор употребен како приговор, со иронија, ставен под интонациски наводници, воопшто *секој индиректјен збор е намерен хибрид*... Во пародијата се вкрстуваат два јазика, два стила, две јазички гледишта, две јазички мисли, и во суштина, две говорни субјекта. Еден од тие јазици (пародираниот) е видливо присутен, а вториот е невидливо присутен, како активна позадина на создавање и перцепција. *Пародијата е значи намерен хибрид, но хибрид внатре во јазикот*“ (Бахтин: 1989; 424-425), а тоа не е ништо друго освен доказ дека во „туѓиот“ – можеби е подобро да кажам „позајмениот“ – збор се инфилтрирал гласот на авторот и непријателски се конфронтирал со „исконскиот домаќин“, кој го приморал да послужи за спротивни цели. „Зборот станал арена на борбата меѓу два гласа“, би рекол Михаил Бахтин (1967; 265).

Ако се согласиме дека главниот влог на пародијата е саморефлексивноста и метафикционалноста, дека се работи за еден *анјимиметички јринциј*, се прашувам дали со модифицирањето на прототекстот, новонастанатиот текст го збогатува со значење и стариот? Веројатно, тоа модифицирање, тоа преформулирање на елементите од позајмениот текст, е резултат на напнатоста, на тензијата која постои меѓу стариот и новиот контекст. Станува збор за *инконјруенција* која укажува дека во туѓиот глас влегла смисла, директно спротивна на постоечката. И тогаш кога во авторскиот текст доаѓа до *очуд(н)ување* на некои веќе постоечки културни смисли, допирот меѓу текстовите

почнува да се реализира, или како *јолемика* (на текстот со интекстот), или како *дијалоџ* (меѓу рамноправни партнери на писмото). Таквиот тип релација е *метонимиски*, креативен и алузивен. Тој создава нова, понекогаш дури и неочекувана смисла, освен кога на планот на семантиката, доминантни стануваат аналогјата и метафората: тогаш можеме да зборуваме за *миметички релации*, за ориентации кон познати искуства, за креации *јо уљед* на нешто, да не речам, за имитации. Разликите меѓу овие два семантички принципа допуштаат да се воспостави дистинкција меѓу подражавањето (*имитацијата*) и очудувањето (*креацијата*). Се разбира, опозицијата функционира на сите рамништа – останатото е прашање на доминанта и инверзија – но во основата, и двете постапки се конститутивни елементи на една длабинска интертекстуалност.

И така. Со или без наводници, *цијатјносја* е специфична, трансцендентна литературна практика која, наспроти притисокот на контекстот, секогаш настојува да ја сочува својата автономна референтност, својата манипулативност, што значи дека само формално се интегрира во новата средина: формално му се потчинува на граматичкиот, но не и на семантичкиот код на текстот во кој се наоѓа. Всушност, цитатот никако не би смеел да го напушти својот семантизам, оти ако наполно се интегрира може да предизвика чувство на плагијат. Затоа поигрувањето со цитатите, не е ни малку наивна авантура... Како молам? Етичка ерудиција? Ма, слушајте, тоа е привилегија само на големите писатели – оти подразбира скрупули, оти границата помеѓу интелегентното „корумпирање“ и интелектуалната „кражба“ е тооолку тееенка... Затоа, за добро известените, цитатите секогаш ќе останат само информанти. Кажано со терминологијата на Ролан Барт, тие ќе бидат само „чисти дадености, непосредно означителни...; нивната функционалност... ќе биде слаба, но таа воопшто не ќе биде нула: се работи, всушност, за реалистички оператори и во тоа својство тие имаат неоспорна функционалност, не на рамниште на приказната, туку на рам-

ништие на дискурсој“ (Барт: 1996; 147); во видливата, не во скриената структура; „во текстот (...), никако во потекстот“ (Вангелов: 1992; 89). Оттаму, вистински цитат е оној кој има два контекста – актуелен и „оригинален“. Вториов ја потврдува палимпсестната природа на литературата. По аналогија на Жерар Женет, ќе си допуштам да го наречам контекст на „втор степен“.

Но, зошто се задржав на цитатноста? Зошто ѝ посветив толкаво внимание? Ми изгледаше важно од причина што таа, прво, ги имплицира и покренува прашањата за *јамејнењето* и за *заборавот* на културната матрица⁹⁵, прашања кои во современата (постмодерна) литература стануваат сè подоминантни. Можеби е тоа доказ дека межкултурата на модернизмот навистина го досегнала својот зенит, дека во нејзиниот *монолошки модел* нашата цивилизација препознала само репресивна институционализација на туѓите мислења и знаци, дека наспроти неа, преку *големиот цивилизиран дијалог*, културата се претвора во бесконечна ризница од вредности кои треба одново да бидат видени и сочувани на едно повисоко рамниште. Затоа, секое *очуд(н)увачко семиотизирање* на културната ризница, води кон еден паралелен модел кој настојува да се запамети и сочува себеси. Оттаму, за досетливите, цитирањето ќе биде и ќе остане само намерно укажување дека во литературното дело ништо не е *произволно*, дека сè е *пренесено од некоја величествена и божествена архива* која подразбира *креативна постојанка*, своевиден *дијалог* со претходно постоечките „факти“ и нивно пресоздавање во *артефакти* (Kiš: 1990; 124). Од тие причини, на цитатноста, денес, гледам како на *овекегласна наративна модалност*. Но, таа е, исто така, и добар сигнал дека постоела свест за неизбежниот и неоспорен факт на „веќе реченото“.

Метатекстуалност

Кога Ролан Барт ја оспори претставата за оригинален автор (како извор на утврдени значења), тој ја замени со идејата за *текстуален скриптиор* или „произведувач“, кој постои само во времето на текстот и неговото читање, оти не постои друго време освен времето на искажувањето. Оттаму, ако најважните одлики на денешната литература беа креацијата и деконструкцијата, тие не само што станаа важни за создавањето, туку и за уривањето на фикционалната илузија. Тоа покажа дека уметноста е, всушност, *самосвесен чин* кој ја нагласува *артифицијалната природа на текстовите*, но и уште една потврда дека старомодниот тип нарација (оној „реалистичниот“, историографскиот), не е веќе популарен, дека *интертекстовите на историјата и оние на фикцијата, добиваат паралелен статус во постмодерната преработка на текстуалното минато*, дека претставата за уметничкото дело како самодоволна, затворена и автономна целина, зависна само од своите меѓусебно поврзани делови, е ставена под лупата на сомневањето.

Се разбира, тоа не докажува дека приказните се крадат, дека се плагираат, туку дека може да им се приоѓа многу послободно, небаре се тие дел од една заедничка културна сопственост. Така, некои литературни дела ја третираат денес историјата како естетика и, во рамките на општата литературна и историска архива, ја покажуваат својата самосвест. Но, кога еден текст се претвора во коментар на некој друг, на таков начин што допушта интериоризација на прототекстот, можеме да зборуваме за извесна *метатекстуална операција*. Таа формира ново сфаќање за литературниот дискурс: создава отворен, револуционерен и трансгресивен текст кој, не само што ги оспорува законите на миметичкото претставување, туку не заборавајќи да ги уважи дионизиските сили на несвесното, на имагинацијата, ги релативизира и снижува метафизичките кодови и хиерархии и формира интертекстуални,

„недовршени“ дијалози кои ја претставуваат мобилната игра на означителите, на оние кои си поигруваат со жанровите обрасци, со реторичките форми, со цитатите и клишеата. Се работи, всушност, за интертекстуален модус, за меѓутекстовен фондус, за свесно преиспитување на историјата и на литературата, за експериментирање со хетерогените дискурси, на кои им станува сè поважно реорганизирањето на традиционалните постапки, на различни рамништа. Еве го тоа во пракса.

Расказот „Механички лавови“, од книгата *Гробница за Борис Давидович* на српскиот писател Данило Киш, е резултат на едно такво ткаење на различни типови нарација – историска, документарна, есеистичка, фикционална. Иако документарниот карактер на неговото писмо своите корени ги влече од книгата *7000 дена во Сибир* на Карл Штајнер, која може да се смета за архитект на целата *Гробница*, поточно, за нејзина неисцрпна архива, општ впечаток е дека фактографскиот карактер на Кишовото писмо, сепак, отстапува пред напливот на неговата фикционалност. Во тоа не уверува и авторот лично. Вели вака:

„Единствената историска личност во оваа приказна, Едуард Ерио... ќе заземе овде можеби недоволно значајно место – пишува во „Механички лавови“ Данило Киш – Да кажеме веднаш, не затоа што има помало значење за текот на приказната од другите, неисториски и не помалку реални ликови кои се јавуваат во неа, туку едноставно затоа што за историските личности постојат и други документи“ (Киш: 1998; 45).

Вистина, многубројни се *извориите* во творештвото на Данило Киш. Некои се вистинити, некои се лажни, едни се „аргументални“, други „орнаментални“⁹⁶, но сите заедно потврдуваат дека постапката што ја спроведува овој писател, е своевидна реакција на некој веќе постоечки корпус. Таа е речиси класичен пример на цитирање кое открива постапка на свесно „позајмување“ туѓи гласови: „Да не заборавиме – пишува Киш – Едуард Ерио и самиот беше писател и меморијалист, политичар од голем углед, чија

биографија може да се најде речиси во секоја пристојна енциклопедија. Едно сведоштво дава ваков опис: ‘Крупен, силен, со широки рамења, со аглеста глава покриена со густа остра коса, со издлабено лице, пресечено со куси остри бркови, тој човек оддаваше впечаток на голема сила. Неговиот глас, прекрасен сам по себе... лесно доминираше над сиот метеж. Знаеше да го користи мајсторски, како што знаеше да управува и со изразот на своето лице’. Истото сведоштво, вака го опишува неговиот карактер: ‘Беше вистински спектакл да се види зад говорницата како од сериозен, преминува во шеговит неговиот тон, како доверливото објавување на некој принцип, преминува во ерихонско. Но, кога ќе се појавеше некој што сакаше да му противречи, тој го прифаќаше предизвикот и додека другиот го образложуваше својот став, една широка насмевка се разлеваше врз лицето на Едуард Ерио...’*“ (Киш: 1998; 45).

И долу, во фуснота, стои изворот на позајмените редови: *André Ballit, *Le Monde*, од 28. март 1957 год.

Си земам слобода, ова свесно „позајмување гласови“ да го наречам *ерудитно* – или *ејисџемолошко* – иако во времето кога се појавило Кишовото прозно остварување *Гробница за Борис Давидович*, било прогласувано за плагијаторство. За извесен господин Јеремик (и за неговите неупатени следбеници), описите на архитектурата и уметноста на Киевската Соборна црква кои ги среќаваме во расказот „Механички лавови“, биле директно и безобѕирно преземени од книгата *Руска уметност* на Французинот Луј Рео. Како пак, тоа да го криел Данило Киш:

„Мајката на руските градови, славниот Киев – пишува тој во својот расказ – во почетокот на единаесетиот век имал околу четиристотини цркви и според кажувањето на Детмар од Мерзебург, бил ’ривал на Константинопол и најубавиот бисер на Византија’... но поради православието, како и поради својата шизма и одрекувањето на римската власт, Русија била препуштена на милост и немилост на монголските освојувачи... Тоа допринело за изолирање на руското православие од страна на Западот. Не знаејќи за

високиот замав на готските кули, Русија од тоа време продолжува да ги гради своите цркви врз потта и коските на мужиците... и останува сиромашна за витешкото влијание, па продолжува 'да ги тепа своите жени, како култот кон дамата никогаш и да не постоел'. Сето тоа, помалку или повеќе, останало запишано врз фреските и сидовите на Киевско-софискиот собор. Останатото е само историски податок од помало значење... Но, колку и да е, на прв поглед, надвор од основниот шек на приказнава (ќе видиме, впрочем, дека тоа оддалечување е сосема привидно), не можеме а да не ги споменеме – ја продолжува својата приказна Данило Киш – и оние чудесни фрески кои ги красат сидовите од кружните скапила што водат кон горниот кат“ (1998; 52-54; курзивот е мој), па дава детален опис на црковната церемонија во Киевско-софискиот собор, за неколку страници подолу да ја појасни својата намера: „Сепак, една неодредена творечка потреба, да им се придодава на живите документи неопходни бои, звуци и мирисби, тоа декадентно светло пројаснување на модернизмите, не ми дојштинаше да не си го замислам и она што го нема во Челустниковиот шекс: треперењето и пецкањето на свештите во сребрените чираци донесени од ризниците на Киевскиот музеј – и тоа документиот, повторно се вилејтува во нашата замислена слика...“ (Киш: 1998; 59; курзивот е мој).

Мислам дека не треба да потсетувам, но прашањето за влијанијата и позајмувањата во литературата е старо колку и самата литература: отсекогаш се позајмувале фабули, сижеа, теми, мотиви, ликови, дури и енциклопедиски податоци и архивска граѓа. Не е никаква тајна, на пример, дека кога ја пишува својата *Травничка хроника*, Иво Андриќ штедро ги користел списите на Пјер Давид, реален француски конзул од раниот 19 век, чиј неутрален текст со документаристички карактер, поминал низ имажинацијата на овој уметник. Да не зборувам за Лав Николаевич Толстој⁹⁷ и неговата работа врз романот *Војна и мир*, или за Томас Ман⁹⁸ и неговиот *Доктор Фаустус*. Станува, значи,

збор за писатели со огромна литературна култура, кои својот естетски вкус и етичка ерудиција ги формирале врз некои митски, културно-историски или литературно-теориски обрасци. Се работи, всушност, за синџир од влијанија, за еден таканаречен *културален универзум* кој го создала светската енциклопедија, за оној *Zeitgeist* (или *Spirit of time*) на англосаксонската традиција кој во теорискиот речник на Умберто Еко е познат како *Intentio intertextualitatis* (Еко: 2002; 115). Оттаму, грв е на „Механички лавови“ да се гледа како на еднонасочна цитатна употреба, наместо како преработка или *написи*, како колаж од дискурси, едно виртуозно и отворено текстуално усогласување на најразновидни текстови и нарации: историски, документарни, есеистички и фикционални. Затоа, секогаш кога размислувам за феноменот Данило Киш, чувствувам нескриена потреба да ја потенцирам сугестивната моќ на неговата наративна самосвест. Во фикционалната структура на своите текстови, освен како поетички коментар, тој секогаш умеел да ја покаже и својата иронија, небаре обрач околу гласот на раскажувачот. Но, тоа не значи дека Киш спроведувал диктатура, дека се обидува да ја наложи сопствената волја. Напротив, тоа е само знак со кој тој ја покажувал својата ерудиција, синдромот на својата александриска култура која допушта да го препознаеме во неа Бахтиновиот дијалогизам, оној натпревар меѓу гласот на раскажувачот и гласовите на непознатите и неброени туѓи свести кои се привлече во него создавајќи ја најслатката илузија: писателот божем пишува сам, а не заедно со жанрот и со сета литература, со сите нејзини текови кои ја создале платформата на неговиот полемичен говор. Оттаму, сета говорна дејност во расказите на Данило Киш можам да ја сведам на распоредување на *шугите* и на *привидно шугите зборови*. Но, пред да го покажам тоа „на дело“, ќе ве потсетам дека рускиот шпион Челустников (фиктивниот лик од „Механички лавови“), се јавува за првпат во приказната за „Прасицата која го проголта својот окот“⁹⁹. Припишувајќи му лоша репутација, Киш ќе го употреби како еден од главните про-

рот го исцртува амбивалентниот простор во своите приказни. Но, со оглед на фактот што *амбивалентноста*¹⁰¹ „имплицира исечок на историјата (на општеството) во текстот и на *текстот* во историјата“ (Kristeva, 1969; 88) за писателот Данило Киш тоа ќе биде... како се вели... една иста работа.

Спроведувајќи ги истражувањата за својата *семанализа*, Крстева бележи: „Сето она што се опишува денес, открива можност... за преиспишување на историјата. Таа можност е очигледна во литературата..., во списите на една нова генерација која текстот го конструира како *сцена* (*théâtre*) и како четиво (*lecture*)“ (1969; 108-109). Тоа ни дава можност поетичниот јазик да го видиме како *табуларен модел* (*modèle tabulaire*). Но мора да признаеме, импресивен е бројот на литературните теоретичари, семиотичари и философи, кои му дале легитимитет на Бахтиновиот *дијалогизам* нарекувајќи го конгенијален концепт. Еве, Де Ман на пример, во него виде два дијалогски модела: првиот го нарече *херменевтички*, оти авторот и читателот учествуваат во верига од прашања и одговори – прашања од типот *кој и што*, вели Де Ман – кои допуштаат замена на авторот со читателот. Вториот го дефинираше како *поетички*, бидејќи допушта – „како во борба со мечеви или заведување преку писма“ – натпревар меѓу овие двајца. Во тоа *надишување*, како веќе да не се поставува прашањето „кој“ или „што“, појаснува Де Ман и додава: „вистина, наивно ќе биде да се прашуваме кој ја добива играта... Сиот интерес е, всушност, насочен кон тоа *како* се спротивставува (или *како* се заведува), кон она 'како' кое ѝ припаѓа на *поетиката* на пишувањето и читањето, а не на она херменевтичко 'како'“ (Pol de Man: 1992; 133; курзивот е мој). Во случајот на писателот Данило Киш, но и во рамките на сета денешна постмодерна литература, тоа *како* ја засега реториката, го засега она удвоено *écriture-lecture*, кое не уверува уште еднаш, дека тајната на текстуалното производство лежи во умешноста на рецепцијата.

Ако се секавате, данскиот семиотичар Луис Јелмслев (Louis Hjelmslev) го вовеле терминот *метаязик*¹⁰². Беше тоа јазик кој наместо кон реални, нелингвистички настани, реферира кон *друг јазик*. По аналогија на Соси-ровата структурална лингвистика во која означителот ја претставуваше звучната слика на зборот, а означеното – поимот што тој го евоцира во нашата читателска свест, можеме да кажеме: метаязикот е таков јазик кој функционира како означител на некој друг јазик кој се претворил во негово означено. Се разбира, тие се меѓусебно суплементарни – како постојано да се борат за привилегија во литературниот текст – но кога тој „друг“ јазик е јазикот на литературата, наместо метаязик може да се употреби терминот *метадискурс* кој ги опфаќа сите настојувања на текстот да ја покаже својата конвенционална и артифициелна природа. Дали тоа подразбира процес на самосвесно и систематско свртување внимание кон статусот на артефакт, или е можеби само свест за влијанието на теоријата во конструирањето на прозата, ќе покажат следниве редови:

„Книгата на кралевите и будалите‘ – пишува Данило Киш¹⁰³ во *Post scriptum*-от на својата *Енциклопедија на мртвите* – во прв момент беше замислена како есеј, кој врз неа остави значајни траги. Намерата ми беше да ја изложам, накусо, вистинитата и фантастична, ‘до неверојатност фантастична’, повест за постанокот на *Пројоколот* на *Сионскиите мудреци*, неговото налудничаво влијание врз генерации читатели и трагичните последици кои се случиле... Но, замислениот есеј за *Пројоколот* се распадна сам од себе оној миг кога се обидов да го дојдолнам, да ги домислам оние делови од *таа мајна љовест* кои и денес дури *осианале во сенка* и кои, по сè изгледа, никогаш и нема да бидат разјаснети; значи, *кога ја раздвижив ‘онаа барокна љовстреба на интелегенцијата која настојува да ги љојолни љразниниите’* (Кортесар) и кога одлучив да ги оживеам и оние ликови кои останаа во мракот: во прв ред таинствениот руски емигрант – кој во приказната се вика Бело-

горцев – и уште потаинствениот Х., чија улога беше од најголемо значење за решавањето на мистеријата... Но, оној миг кога сфатив дека на *планот на фактиите*, во истражувањето на оваа тема не можам да одам *појаму*, кога *почнав да си ги замислувам настаните* онака као што би можеле да се случат, есејот го загуби своето жанровско значење. Тогаш, со чисто срце, насловот *Пројокол* го променив во *Завера*. Зачната, значи, *врз маргините на фактиите* – не изневерувајќи ги *сосема* – *приказната почна да се развива таму каде што податоците беа недоволни а фактите непознати*, во *полумемната*, каде *што работите добиваат изместени сенки и облици*. И, како што би рекол Борхес, заради драматичноста на раскажувањето, едни детали изоставав, други додавав. Оттаму, 'кога некој писател ќе го нарече своето дело роман (romance) – вели Н. Хоторн – едвам треба да спомене дека со тоа бара извесна слобода, не само во поглед на формата на делото, туку и во поглед на неговата граѓа'. Тврдењево се однесува целосно и на овој расказ. Упатениот читател, верувам без тешкотија, во *Завера* ќе ги препознае фамозните *Пројоколи*, исто како што лесно ќе ги идентификува и оние кои се кријат зад името 'завереници' и 'сатански секти', појаснува Данило Киш (1997; 159-160; курзивот е мој).

Ако можам да се наречам упатен читател – или барем една од оние „добро упатените“ – допуштете ми ве молам да ја реконструирам замрсената фабула на овој расказ, а потоа да ги прокоментирам и горните редови. Еве ја, најпрво, фабулата:

Во 1906 год., главниот уредник на едно петербуршко списание, извесен Крушеван, објавил документ за постоење на сеопшт комитет против христијанството. Не откивајќи го неговото потекло, тој напоменал само толку дека станува збор за текст напишан 'некаде во Франција'. Анонимниот преведувач го нарекол *Завера или Каде се корениите за пројасија на европското општество*. Една година подоцна, чудниот пустиножител отец Сергеј (Александрович Нилус), во него видел доказ за својата загри-

женост по однос на верата, па свесно го вклучил меѓу кориците на својот *Антихрист*, не дознавајќи никогаш какви ќе последици ќе предизвика оваа одлука.

Судбината на неговата книга води до экс-императорката на Русија, која последните денови од своето заточеништво ги минува во Екатеринбург. Насетувајќи го неминовниот крај на царската фамилија, врз кориците на Нилусовиот *Антихрист*, таа ќе исцрта кукаст крст, симбол на среќата и Божјиот благослов... Првите масовни жртви на книгата-убиец, се бројат со илјадници...

Во багажот на белогардејскиот офицер Аркадиј Иполитович Белогорцев, кој забрзано ја напушта татковината, се наоѓа еден примерок од Нилусовата творба. За да се спаси од морална пропаст, рускиот емигрант е принуден да ги продаде сите свои книги. Нивниот откупувач, извесен господин Х. ќе се заинтересира за една со датум од 15 октомври 1864 год. Во неа ги препознава идеите на Макијавели. Споредувајќи ја со додатокот во Нилусовиот *Антихрист*, анонимната книшка-памфлет ја толкува како еден од изворите на *Завера* „која веќе две децении ги возбудува духовите, сее недоверба, омраза и смрт“.

Во август 1921 година, известувачот на лондонски *Тајмс*, извесен господин Филип Гревс, ќе го обелодени ова откритие: ненасловената ретка книга од 15 октомври 1864, покажува голема сличност со фамозната *Завера*, во која, по игра на случај, влегле делови од памфлетот на извесен Морис Жоли. Во својата куса автобиографска белешка тој оставил сведоштво за постанокот на својот *Дијалог во неколку меѓу Монјескје и Макијавели*. Но, благодарение на една бесмислена политичка манипулација, неговиот памфлет против тиранијата прераснал во манифест за доминацијата на злото, кој си изборил место меѓу кориците на Нилусовиот *Антихрист*. Тоа докажува само дека фамозната *Завера* била фалсификат и дека не постоела никаква мистериозна и опасна сила која би можела да предизвика политичка катаклизма во 20 век.

Остатокот од приказната (оној, самопојаснувачкиот) ќе ни го реконструираат зборовите на писателот Данило Киш, поради кои никако не можам да се ослободам од впечатокот дека, додека ја пишува приказната, Киш можел да го контролира својот јазик само до извесна граница, дека постојано бил притиснат од мигот кога јазикот и логиката на приказната ќе ја преземат играта и контролата врз него, што во основа значи дека неговиот свет на фикцијата и оној на фактографијата се наоѓале во постојано меѓусебно надмудрување, дека ерудитната, емпириска (па ако сакате дури и теориска) подлога која писателот ја вградил во својот текст, се наоѓала во постојан дијалошки однос со имажинарното, фантазмагорично рамниште на неговото дело. Значи ли тоа дека саморефлексивната потреба на Данило Киш – ја давам, еве, во продолжение – ја покажува неговата решеност да се истражува теоријата на прозата, токму низ практиката пишување проза? Можам ли, таа практика да ја наречам *мешапрозна*? Одговорот го содржат следниве редови:

„Потрагата по праизворите на *Завера*, претставува посебно поглавје на еден фантастичен и заплеткан роман – вели нараторот на „Книгата на кралевите и будалите“ а писателот додава во заграда – (Зборот роман се појавува овде по вторпат, со полна свест за неговото значење и тежина. Само принципот на економичноста ја спречува оваа повест, која и самата е парабла за злото, да се развие до чудесни размери на роман, чие дејствие би се одвивало во неизвесно траење, во огромните простори на Европскиот континент, до Урал и зад него, како и во двете Америки со неброени протагонисти и милиони мртви во позадината на некој страотен пејзаж). Тоа поглавје, жално шематизирано и соголено – небаре резиме во списание кое суштината на значајните дела ја редуцира до гола интрига – би можело, значи да се сведе на следниов заклучок:

Завера или *Каде се коренише на пројасија на европскиот општество* се појавила некаде во Франција (како што со право тврдеше Крушеван), во последните години на минатиот век, во времето на налетот на Драј-

фусовата афера која ја подели Франција на два непријателски табора. Рускиот превод... (оној фамозниот, на чија насловна страница се наоѓа големо петно од мастило, дамка која наликува на 'крвав печат од Антихрист') сведочи дека авторот на овој фалсификат бил некој Русин. И како што сите патишта водат во Рим..., така и сите сведоштва во врска со првата верзија на *Завера* (онаа која срамно ја ограби и обесмисли Жолиевата книга), водат до извесен Рачковски... Незадоволен од својата улога, шеф на руската тајна полиција во Париз, овој перфиден Русин игра на картата на високата политика... Претераната амбициозност на Рачковски може да се изедначи само со неговото отсуство на скрупули... Но, интригите можат да предизвикаат експлозија чија разорна моќ е поголема од онаа на бомбите, вели неговото искуство. А луѓето се подложни на секакви интриги... Така овој роден интригант, ќе почне да објавува памфлети во вид на исповеди од некои поранешни револуционери... Произведена, значи, во 'работилницата на Рачковски', фалсификуваната верзија на Жолиевите *Дијалоги во ѝеколот*, доаѓа во рацете на Нилус...“ (Киш: 1997; 135-139).

Очигледно е нели: како самосвесна активност, *мешапроза* ја покажува љубовта кон уметничкиот јазик, но и нескротената желба на писателот да го демистифицира неговото богопотекло. Оттаму и чувството дека, сето време додека го пишува расказот, писателот Данило Киш не можел да ѝ одолее на желбата да ја урива илузијата дека се работи само за една уметничка приказна, иако постојано ја поттргнувал завесата откривајќи ја нејзината реална историска подлога. Всушност, станува збор за една *специфична дискурсивна практика* која го привлекува нашето читателско внимание, стимулирајќи ги дури и нашите подзаборавени знаења за создавањето на текстот. Но тоа, се разбира, не е нова постапка. Таа е, помалку или повеќе, карактеристична за сите дела во оваа дисертација, со кои сакам да го направам експлицитен дијалошкиот *општенцијал на проза*, но ми се чини дека никаде со толкава

суптилност не е спроведен овој премин од фиктивност во фактивност и обратно, како што е сторено тоа во „Книгата на кралевите и будалите“. Затоа ѝ посветив повеќе простор од останатите. Всушност, сакав да го покажам оној хетерономен феномен поради кој ги испишав сиве овие редови и заради кој го искомпонирав катахрестичкиот поим *дијалошка диеџеса*. Како ова виртуозно прозно остварување да е негова целосна потврда, оти – како што може да се забележи – фикционалниот наративен тек е постојано пресекуван од еден метафикционален, од еден *себејолкувачки*, антинаративен дискурс (глас), кој упорно ја следи трагата на фалсификаторите:

„Со овој текст ќе се обидеме да го истражime потеклото на таа книга – пишува Данило Киш – да фрлиме еден површен поглед врз оние кои ја создале... Двете книги – Нилусовата која регрутирала одреди фанатици и на која ѝ биле принесувани крвни жртви и онаа, другата, жртвуваната, анонимната, уникатната, сирачето меѓу книгите – тие две противречни творби на човечкиот дух, толку слични а толку различни, речиси цели шеесет години... лежеле една до друга, на една кабалистичка дистанција... И додека отровниот здив на првата доаѓал во допир со здивот на читателот... втората била прекриена со прав, чувана не како мисла или дух, туку само како мртов непотребен предмет, како *книга* за која читателот, само ако случајно му дојде во рака, ќе се запраша дали некогаш, некој пред него, ја отворил и дали воопшто, додека е светов и веков, некој некогаш би посегнал по неа... Но, кога по игра на случај, судбината и времето ќе се најдат во поволна констелација, пресекот на тие сили ќе падне врз таа книга осветлувајќи ја со 'силна светлина' и избавувајќи ја од заборав... Постојат сериозни сомневања дека таа извршила силно влијание, не само врз некогашниот сликар-аматер, авторот на прочуената книга *Mein Kampf*, туку и врз духот на еден анонимен грузијски семинарист, за кого допрва ќе се чуе... Зборовите на *Завера* мора врз него да делувале посилно од оние на Евангелието. Така – преку Жолиевата философска реинкарнација и Ни-

лусовото криво огледало – еден памфлет, пишуван како поука за ренесансниот принц, ќе стане прирачник на современите самодржци. Некои... историски рефлексии од тоа четиво, сведочат за судбинското влијание на оваа лектира...“ (Киш: 1997; 131-142).

Се чини дека ова е моментот кога писателот Данило Киш, речиси ги израмнил *фиктивното* и *фактивното*, па дијадата измислица-реалност, фикција-факт, не само што станала ирелевантна, туку ги надминала и утврдените граници на литературната теорија. А јас продолжувам да верувам дека не може веќе да се говори за некакво симптоматично, негативно и декадентно поведение на прозата, за нејзината нарцисоидна свртеност кон сопствениот медиум на изразот, оти денес, таа, свесно ги користи позитивните аспекти на својата литературна самосвест, потребата да воспостави рамнотежа меѓу иновацијата и конвенцијата. Како теорискиот и литературниот дискурс да се асимилирале еден во друг, како во саморефлексивната природа на метапрозата да ја пронашле точката која ги зближува. Тоа ме прави свесна за уметничките законитости на литературата која посакала да се теоретизира себеси, која на *рамништин* на текстот, започнала да оперира со „рамката и нејзиното кршење, со техниката и контра-техниката, со конструкцијата и деконструкцијата на илузијата“, вели Патриша Во (Patricia Waugh) (7/1997; 79). Затоа, не е случајно што метапрозата ги негува плуралистичките хиперактивни стилови, кои на ригидната читателска и критичка свест ѝ нудат улога на активен производител на значењето на текстот, ја претвораат во *особен чииџајел* кој прифатил дека границите на дочитувањето се поместуваат постојано, дека вистинското читање¹⁰⁴ на приказната започнува по авторскиот коментар за неа. Можеби затоа писателот Данило Киш користи еден специфичен, поетичко-полемичен говор која си поигрува не само со јазикот на приказната, туку и со нејзината интенција, кој го претставува оној теориски вграден слој кој *йоејтички* ја осмислува *нарацијајта* и ја *литераризира йоејтикајта* – кој нè потсетува дека авторот е резултат на не-

кои претходно прочитани текстови, а не божја конструкција, дека *литературата е чиста теориска из-мислица*, дека нејзиниот свет постои само во форма на книга.

¹ „Од аспект на вистината не постојат индивидуални свести. Единствениот принцип на сознајна индивидуализација што ја познава индивидуализмот е – *грешката*. Вистинскиот суд не може да биде резервиран за некоја одредена личност, туку е авторитарен на некој единствен системско-монолошки контекст. Само грешката индивидуализира“ (Bahtin: 1967; 139)

² Зборот е телото на свеста. Неговото постоење зависи од *внатрешниот говор*, но неговата реалност е реалноста меѓу субјектите.

³ „Зборот е мост меѓу мене и другиот – велеше Бахтин – заедничка територија меѓу говорникот и соговорникот“ (Bahtin: 1980; 95).

⁴ Философски систем кој ја претпоставува душата, формирана од еден посебен флуид.

⁵ Густав Тард, вели Мукаржовски, инсистирал на становиштето дека „јазикот, најнапред и нужно, бил монолог. Дијалогот се појавил многу подоцна“ (1981; 266). Застапувајќи ја спротивната теза, која на дијалогот му обезбедила приоритет врз монолот, Јакубински подвлекол: „со вчудовитост констатирам дека *никогаш* не сум чул монолози, туку само *фрагментирани* дијалози“ (1981; 266). Овие две спротивставени гледишта го поттикнале Мукаржовски да го напише есејот „Две студии за дијалогот“ (1981).

⁶ Лик од романот *Киклој* на хрватскиот писател Ранко Маринковиќ.

⁷ Таа е дури латентно структурирана и во секој монолошки текст. „Терминот *дијалогичност*, велеше Мукаржовски, означува една потенцијална тенденција кон сменување на два или повеќе значајни контексти, тенденција која се остварува не само во дијалогот, туку и во монолот. Ни преостанува само уште да го пресвртиме проблемот во смисла на поставување на прашањето за *монолошкоста* во дијалогот“ (Mukaržovskii: 1981; 287). Да. Платоновите дијалози се добра илустрација за овој феномен.

⁸ „Уметничкиот, философскиот, реторичкиот... говор, стануваат царство на мислењето, заправо, на *размислувањето*, но дури ни во тие размислувања на преден план не е она *што* се мисли, туку она *како*... се мисли“ (Bahtin: 1980; 185).

⁹ Сократовиот дијалог и Менипејската сатира, се два жанра од областа на сериозно-смешното. Сократовиот маевтички метод познавал две основни

постапки: *синкриза* (спротивставување на различни гледишта по однос на еден предмет) и *анакриза* (збор провоциран од збор). Тие ја дијалогизирале мислата, „ја претворале во *реплика*, ја приклучувале кон дијалогското општење на луѓето. Овие две постапки произлегле од сфаќањето за дијалогската природа на вистината“ (Bahtin: 1967; 172-173), оти таа не постои во главата на еден човек, туку меѓу луѓето кои во процесот на дијалогското општење заеднички доаѓаат до неа. Се разбира, *сократовиот дијалог* не опстанал долго како жанр. Во процесот на неговото распаѓање со создале други дијалогски жанрови, меѓу кои и *менипејската сатира*, која спаѓа во областа на сериозно-смешното, вели Бахтин во книгата за Достоевски (1967; 174). Таа асимилирала сродни, внатрешно дијалогизирани жанрови, како што се *дијалогичката, солилоквијот и симпозиониот*. Дијалогичката е внатрешно дијалогизиран реторички жанр конструиран во форма на разговор со отсутниот соговорник. Солилоквијот претставува активен дијалогски пристап кон самиот себе си. Симпозионот пак, е дијалог за време на гозба и по својата природа е чист карневалски жанр.

¹⁰ „Пародијата е неразделен елемент на ‘Менипејската сатира’ и воопшто на сите карневализирани жанрови“ (Bahtin: 1967; 191).

¹¹ „Да се изучува самиот збор занемарувајќи ја неговата ориентираност кон нештата надвор од него е бесмислено, исто како што е бесмислено да се изучува психичкото доживување надвор од стварноста кон која е ориентирано и која го одредува“ (Bahtin: 1989; 48).

¹² „Бил роден во VII век и се сметал за вампир, го преживеал VIII век и ги опишувал настаните во Кукулино од почетокот на XIV век – стои во една фуснота од *Век Седми на Девејштите Керубинови векови* – Костурот му е најден во старата Јустинијанова тврдина на тоа село, како што се споменува во некои записи од тоа време. Вампир? Се смета дека тој збор бил непознат тогаш. Сепак, некој руски калуѓер во тој век, или малку пред тоа, се нарекол Упирлиј (Упир – име во некои наши наречја за вампир)“, пишува Јаневски (1986; 254).

¹³ Како субјект на нарацијата, авторот е преобразен во „тој што се вклучува во системот на раскажувањето; тој не е ништо друго освен лик, но со можност за пермутација од Субјект во Реципиент, од приказната во дискурсот и од дискурсот во приказната“, велеше Јулка Крстева (1969; 95).

¹⁴ Да бидеш слушател – значи да бидеш отворен кон другите, а тоа подразбира многустарност и разновидност.

¹⁵ „Во категориите на Бахтиновото поимање – подвлекува Де Ман – дијалогизмот е слика на *јазикот* (не слика на јазикот) а не на општеството или на меѓучовечките односи“ (De Man: 1992; 129).

¹⁶ „Токму преку *еџошопијата*, може, конечно, и од философска гледна точка, да се констатира дека Бахтин не е само стручњак во уметноста на литературниот дискурс, туку и мислител, или метафизичар, чие име стои

зад името на Хусерл, Хајдегер, или како што проникливо сугерира Тодоров, зад името на Левинас“ (De Man: 1992; 130).

¹⁷ „Писателот се јавува како збир на емотивни и интелектуални искуства, каде што *искусството на лијерајурата, на ложосот, е нужен и неододелен дел од писателот-мишловорец* – велеше Данило Киш – Стварноста на прочитаните книги, во оваа и ваква митологија, влегува свесно..., како сума на *емпириски сознанија за својот кои писателот ги сфатил преку лектирајра*“ (Kiš: 1990; 135 – курзивот е мој).

¹⁸ Книга со идентичен наслов (но со политичко-философска содржина) има англискиот философ Томас Хобс (Thomas Hobbes: *Leviathan*, Paris, 1651), како и францускиот католички писател од англосаксонско потекло, Жилиен Грин (Julien Green), еден од претходниците на францускиот егзистенцијалистички роман (види: Julien Green, *Leviathan* (Léviathan), Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1979).

¹⁹ Јан Мукаржовски не уверува дека, за лингвистиката, монолот е онаа јазична манифестација која подразбира само еден активен учесник и која поседува само еден непрекинат контекст. Од лингвистичка гледна точка, раскажувањето би било типичен монолот.

²⁰ Види: Цветан Тодоров, „Движение на Другоста: *Записки от подземие*“ во: *Поетика на прозата*, Народна култура, София, 1985

²¹ Се работи, всушност, за две тенденции: едната укажува на демаркациските линии меѓу двата говора (туѓот и авторскиот), а другата, на нивните граници кои се толку кривки што говорот кој пренесува „туѓ говор“, лесно и речиси целосно, го присвојува говорот кој го пренесува.

²² Според Михаил Бахтин, секој дијалог се одвива врз основата/подлогата на едно повратно разбирање од страна на „невидливиот присутен“, оној третиот кој е над сите учесници во дијалогот. „Тој третиот, воопшто не е некој мистичен или метафизички... – тој е конститутивниот момент во изказот и при една подлабока анализа може да биде и откриен. Тој произлегува од природата на зборот кој секогаш сака да биде *сослушан*, кој секогаш бара возвратено разбирање и никогаш не запира на *најблиското* разбирање, туку се пробива сè потаму и потаму (неограничено)... *Сослушувањето* е, веќе, дијалогска релација. Зборот сака да биде слушнат, разбирлив, да му се одговори, и повторно да одговори на одговорот, и така ад инфинитум. Тој влегува во дијалог кој нема *смисловен крај*...“ (Бахтин: 1/1978; 59-60).

²³ Така ја нарече Бахтин кога сфати дека текстот не е само лингвистички феномен, туку и надминување на правилата што ги наметнува кодот на лингвистиката. За опишувањето на тоа „надминување“ беа потребни придобивките на една друга дисциплина која откривајќи го дијалогизмот на писмото ги насети моќите на интертекстуални релации.

²⁴ „Консенсусот е хоризонт кој никогаш не може да се досегне“, велеше Лиотар (1996; 117).

²⁵ За разлика од Аристотел кој разликувал три вида подражавање: според *предметот*, *начинот* и *средствата* (гест или говор), Платон уважувал

само два: според *предметот* и според *начинот* на искажувањето. Под начин ги признавал: раскажувањето (*халие дијесис* – кога поетот говори во свое лично име) и драмското претставување на ликовите кои вршат некое дејство (*мимеса* – кога говорат само ликовите или поетот, направен во некој од ликовите). Му се восхитувал на дитирамбот, а трагедијата и комедијата (како чисто подражавање или *мимеса*) и епопејата (како *комбиниран* начин од раскажување и прикажување), ги сметал за недостојни жанрови.

²⁶ Токму поради *поетовиот* воведен збор, кој XXV века подоцна прераснал во *внатрешен монолот*, Аристотел го третирал епот како наративен вид (во основа *комбиниран* и не-чист начин на раскажување).

²⁷ Јазикот на науката како да подзаборавил на својата *појмовна улога*, како сè повеќе да е склон кон голото и едноставно пренесување на информациите.

²⁸ *δίαλογος* (од *предлогот* *δι* „низ, преку, долж, раз-“ и *именката* *λογος* „говор, слово, реч, вест, беседа“) = „раз-говор“.

²⁹ „Значи, зборот *διήγησις* е составен од *предлогот* *δι*– (алфата /α/ ја нема заради присуството на почетниот вокал од другиот збор) и *именката* **ήγησις* (која сама, без предлог не постои). Коренот на *именката* е *глаголот* *πυ* (од *πυεομαι* – „водам напред, предводам, претходник сум во нешто“, но и „мислам, сметам, верувам“; *запирката* над *η* /ετα/ е *спиритус аспер* кој го читаме како глас „х“, но во сложенките може, или да го аспира консонантот со кој се допира, или да се загуби *сосема*), а она *-σις* е *суфикс за градба на именки*“, објаснува мојот пријател д-р Валериј Софрониевски, професор по морфологија и синтакса на старогрчкиот јазик.

³⁰ Со цел да го обнови несвесното, една ризоматична мисла ќе се развива во недоглед, ќе ја поткопува хегемонијата на означителот и ќе варира, сè додека не создаде ацентрична структура – апстрактна линија со n-димензии. За италијанскиот семиотичар Умберто Еко, ризомската логика е блиска со енциклопедиската: не познава граници меѓу внатре и надвор, секоја точка може да се надоврзе на некоја друга, се разгранува на сите страни, никој не успева глобално да ја опише...

³¹ Тревата (шмширот) се развива ризоматично и ја прекрива целата копнена површина на Земјината топка. За разлика од дрвото кое создава ограноци, кое е структура, таа е ацентрична нехиерархиска отворена беструктурна структура која поседува сопствени, коегзистивни начини на распространување. Тревата ја негува ризомската логика на сврзникот „и“, карактеристичен за номадскиот начин на мислење.

³² По повод излегувањето на англискиот превод на *Хазарски речник*, во својата критика за Обсервер (1989), Anthony Burgess истакнува дека Павиќ сакал да создаде книга, која ќе биде како „Кутија на Организирано Знаење“ која ќе може да општи не само самата со себе, туку и со многу други книги (<http://www.khazars.com/kriticari.html>).

³³ „Пакомоста за сознавање не тера да ги прескокнуваме пасосите кои ги сметаме за здодевни, за да ги пронајдеме, што е можно побрзо, убавите места во приказната – вели Барт – Тогаш личиме на оној кабаре-гледач, кој скокнува на сцената, па соблекувајќи ѝ ја облеката на танчерката, го забрзува стриптизот...“ (Bart: 1975; 13).

³⁴ Играта на „прогресивното разголнување“ за која пишува Барт во есејот *Задоволството во ѝндексиот*, сигурно дека не подразбира уживање во телесен strip-tease (или во некое вообичаено наративно одлагање). Тоа, едноставно, не ги почитува шевовите: сетете се само, перверзијата не познаваше ерогени зони. Напротив, Бартовото „разголнување“ подразбира една интелектуална возбуда која потсетува на сонот на гимназијалецот – „надеж дека ќе се здогледа полот“ – задоволство кое истовремено е и *едиповско*, оти да се разголи нешто значи да се досегне почетокот и крајот, значи да се прифати дека „секоја приказна (секое разголнување на вистината) е инсценирање на Таткото (кој е отсутен, скриен и хипостазиран)“ (Bart: 1975; 12-13).

³⁵ Истоимената книга на Мишел Шарл го третира ова прашање. Да се види: Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.

³⁶ Како голем приврзаник на *свршената-кон-чијата-идеја* Еко ја поддржува идејата дека единственото правилно читање е, всушност, погрешното читање. Но, ако сум склона да ја отфрлам помислата дека текстот е само верига од предизвикани реакции, суптилната иронија што ја откривам во дискурсот на Цветан Тодоров (кој го цитира Лихтенберг по повод Беме), ме уверува дека текстот е „пикник на кој авторот ги носи зборовите, а читателот смислата“ (Тодоров: 2001; 176).

³⁷ „Приказната не почнува ‘in medias res’, наеднаш, туку постепено, како кога се смрачува в шума. Тоа е густа *дабова шума*, толку густа што зраците на зајдисонцето се пробиваат низ крошните на дрвата, местимично...“ (Данило Киш: „Огледало непознатот“, *Енциклопедија мртвих*, Книга-комерц, Београд, 1997, 92; фуснотата во текстот беше моја. Намерно ја придодадов. Сакам кога го цитирам Киш).

³⁸ Индикативни во оваа насока, се и оние компјутерски романи (computernovels), за кои Линда Хачион вели дека *процесот на производство* е најважната одлика, зашто нивните читатели се истовремено и произведувачи и реципиенти. Еден ваков интерактивен однос не подразбира конкретно (физичко) дело, туку само *активност* (Најон: 1996; 138).

³⁹ Мислам дека тука треба да се бара моментот кој е директно искористен од Понтица (еден од четворицата автори на расказот „Проклетството на Фараонот“), кој алудирајќи на теоријата на својот пријател Умберто Еко, му ги припишал на ликот Робер дела Грив следниве зборови кои се однесуваат на *семиотиката* како писмо на иднината. „Тоа ќе биде првиот чекор на регресија – вели Дела Грив – но, не назад кон *хиероглифиите*, туку кон *прејходниот стадиум*, кон стадиумот на пиктографијата, кон *стадиумот на сликовниот писмо*“ (Еко/Понтица: 1998/25; 157). Значи, нема опасност да се мисли дека писмото ги убива сликите, како што веруваше

Платон, дека книгите, наводно, „ги оддалечуваат луѓето од врвните вредности поттикнувајќи ширење на непотребни информации, неразумна љубопитност“ (Еко: www.blesok.com.mk/index/en/16en.htm)

⁴⁰ По Бахтин, вториот голем руски теоретичар, еден од првите истражувачи на феноменот „руски постмодернизам“ и еден од највлијателните литературни теоретичари кои учествувале во актуелната дебата за тоталитарниот дискурс. Од почетокот на 90-те години на 20 век, предава литература, семиотика и философија на Универзитетот *Емори* во САД.

⁴¹ По аналогија на терминот *џен* (gene), англискиот зоолог-генетичар Ричард Докинс (Richard Dawkins), авторот на книгата *The Selfish Gene* /*Себичниот џен* (Sebični gen, Vuk Karadžić, Beograd, 1979), го креира поимот *мем* (meme) како „единица за пренесување на културата“, којашто „се проперира и реплицира себеси низ процесот на комуникацијата“ („Мемите: нови умножувачи“, 241-255). Секоја идеја или фраза која, небаре вирус, го инфицирала нашиот ум и не мотивирала да им зборуваме на пријателите за неа, се нарекува *мем*. Се однесува како жив организам кој не тера да ги комбинираме аналитичките техники на науката, лингвистиката, семиотиката, во еден ефективен систем кој се интересира за тоа како идеите се умножуваат сами по себе. Таа дисциплина е позната под името *меметика*.

⁴² „...ниеден идентитет не го содржи сопственото објаснение во самиот себеси, туку мора да го побара во други идентитети – но без конечна шанса дефинитивно и да го пронајде. Така настана *ошворениот процес на идентификација со вграден механизам на одложување*... Субјектот е немоќен пред таа разградувачка матица, дотолку повеќе што таа му е ‘од другата страна’ и секогаш – веќе – претходна“ (Бити: 3/1992; 11, курзивот е мој).

⁴³ Кажано со зборовите на Михаил Епштејн, „почитуваниот и неделлив Господин Автор им отстапил место на мноштвото хиперавтори, кои го користат печатениот став на неговото тело за да создадат сопствени уметнички и мисловни светови“ (Епштејн: 1998; 121).

⁴⁴ Со кратенката ТБА, Епштејн ја означил популарната американска синтагма „to be annouced“ со значење: „да биде нешто дополнително објавено/огласено“, нешто слично на искуството кое го иницираше српскиот прозаист Светислав Басара, кога покажа спремност, во јавна лицитација, да им ги отстапи на институции и поединци авторските права на своите дела.

⁴⁵ „...која со појавата на неизбежниот Интернет создава хипер-романи во кои како коавтори „влегуваат“ различни умови креирајќи еден специфичен пачворк-текст. Необично духовито и прецизно во оваа насока е гледиштето на Михаил Епштејн: „Интернетот е најсоодветното место за фолклорно творештво во кое, секој миг, може да се вклучи секој што ќе посака, оттаму сижето и стилот (на она што се создава – заб. моја) мора да бидат очигледно просечни, истовремено ‘сечии’ и ‘ниции’“ (Епштејн: 1998; 111).

⁴⁶ Неговиот изумител Теодор Нелсон го дефинира хипертекстот како „несериско пишување составено од мрежа текстуални парчиња кои не се, на некој уникатен начин, поврзани едни со други“ (Fenti: www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=391).

⁴⁷ „Одамна сфатив – велеше Милорад Павиќ – дека уметностите се делат на реверзибилни и на неререверзибилни. Постојат такви кои на корисникот (реципиентот) му овозможуваат да му пријде на делото од различни страни... како што е тоа случај со архитектурата... или сликарството, кои се реверзибилни. Но постојат, исто така и оние другите, неререверзибилните уметности, какви што се музиката или литературата кои личат на едно-смерни улици, по кои сè се движи од почетокот кон крајот... Одамна посакував, литературата која е неререверзибилна уметност, да ја направам реверзибилна. Оттаму и моите романи немаат почеток и крај, во класична смисла на зборот“ (Pavić: www.khazar.com/pocetak-i-kraj.html).

⁴⁸ „Медиумот е пораката“, тврдеше некогаш Маршал Меклуан. Да, но развојот на нашиот хуманистички ум никогаш не одел во чекор со техничките можности на нашата цивилизација. Затоа денес медиумот не може да се изедначи со пораката што ја пренесува, оти далеку веќе ја надминува истата. Како таа да станала ограничена и релативна.

⁴⁹ Епштејн говори за *хиперлиџеријатура* (hyperfiction), за романи од компјутер – резултат на интерактивното пишување. Но, тоа е веќе сосема друга тема.

⁵⁰ Георги Господинов, *Природни роман*, Геопоетика, Београд, 2001

⁵¹ „Во еден монолошки систем, тертиум нон датур: мислата, или се афирмира или се негира, таа едноставно престанува да биде полноточна“ (Bahtin: 1967; 138).

⁵² Оваа способност за репродукција станува клучен фактор за промените што ги доживуваат зборовите, за нивните значења, оти секој нов и „не-оригинален“ контекст, не само што обезбедува нов идентитет, туку ги чува и *фрагментите од претходниот*.

⁵³ Како материјален остаток од некоја претходна егзистенција, *прагмата* може да има и институционална природа, да биде архив, споменик или документ, да сведочи за *нешто* наспроти самата себеси. Така, освен статус на „остаток“, таа може да стекне и значење на *знак*. Но каков?

⁵⁴ И за Жерар Женет, *начинот на пишувањето* ќе биде најуниверзалната категорија, оти се потпира врз транслаторски и транслингвистички парадигматски ситуации.

⁵⁵ „Од тоа пред-поимање, заедничко за писателот и за читателот, произлегува заплетот (интригата), а со него и текстуалната и литературната мимеса“ (Riker: 1993; 87).

⁵⁶ За Аристотеловиот термин *митхос* (систаса на прагми, сиже), Рикер ја користи конструкцијата *ла мисе ен интригуе* (градење на заплетот). Но, без оглед на референцијалната димензија и на дистинкцијата *мимеса – дијегеса*, митхосот ќе биде оној интегративен дел кој ќе му овозможи на текстот да се види како приказна. Значи, Рикер инсистира *митхосот* и

мимесата да се сфатат динамички (како постапки), а не статички (како структури). Затоа, за него *приказна* ќе биде секој јазичен артефакт виден како *склоп на настаните*, а *мимеса* – она што му се противи на едноставното пренесување (имитирање), она што претставува *креативно подражавање*.

⁵⁷ „...неговите (на заплетот – заб. моја) вистински *временски својства*, ни даваат право да го именуваме како *синтеза од разнородности*“, а постапката *конфигурација* да ја препознаеме како *несогласно согласје* (Riker: 1993; 89). На тој начин, митхосот (она *la mise en intrigue* или „градењето на заплетот“), не само што го негува во себе парадоксот на времето – кое Св. Августин го опиша со синтагмата *distentio animi* („...времето не е ништо друго освен... *распиеѓување на душата*“ /цитирано според Рикер: 1993; 26/ или она: „јас сум оној кој се сеќава, јас душата (*ego sum, qui memini, ego animus*)“ /пак според Рикер: 1993; 14/) – туку и го разрешува истото како *несогласно согласје*, преку чинот на раскажувањето, преку *нарацијата* како *војески чин*. Во рамките на ова „согласје“ (во рамките на неговата хармонија), Аристотел го потенцирал несогласјето (дисхармонијата) оспорувајќи го, на тој начин, Августиновиот завет за хармонија на душата.

⁵⁸ Токму чинот на читањето ќе биде клучниот момент за поврзувањето на *мимеса2* и *мимеса3*, што пак, одговара на Гадамеровото поимање за „претопувањето на хоризонтите“.

⁵⁹ Содржи само навестувања, но не и експлицитни коментари за прашањето на рецепцијата.

⁶⁰ Позната како *мимеса3*, Рикеровата *рефигурација* е многу поширок и посоефатен поим од Аристотеловата *каптарса*, таканареченото уживање во препознавањето и преживувањето на „страшните и жални собитија“. Потврда за тоа се теориите на читањето изградени од страна на Роман Ингарден, Х. Р. Јаус и Волфганг Изер, кои покажуваат дека траекторијата на мимесата завршува во читателот.

⁶¹ Затоа пак, говори за *чиној на читањето* и вели „текстот станува дело дури во интеракцијата со реципиентот... Самото дополнување на теоријата на пишувањето со теоријата на читањето е првиот исчекор на патот кон *мимеса3*. Естетиката на рецепцијата не може да го опфати проблемот на *комуникацијата* а, притоа, да го остави по страна проблемот на *референцијата*“ (Riker: 1993; 102).

⁶² „Читателот не го прима само значењето на делото, туку и неговата референција, поточно искуството коешто делото го внесува во јазикот...“ (Riker: 1993; 103).

⁶³ За Фердинанд де Сосир, основачот на структуралната лингвистика и за американскиот семиотичар Чарлс Сандерс Пирс, референцијата не постои надвор од јазикот. Неа ја создава интерпретацијата, оти стварноста е секогаш веќе интерпретирана, оти примарните лингвистички односи не произлегуваат од односот меѓу предметите и зборовите, туку од синцирот претстави за нив, од *техникајта на претставувањето*, од струк-

турацијата на митхосот. Оттаму, *семиосајџа ќе биде умешноста за создавање референцијални илузии*.

⁶⁴ Неговиот дијалогски спис *Софист* го третираше прашањето за мимесата како облик на понесис. Ако Платоновото разликување на философи и софисти претставувало дијакритика на *идејата* (предметот) и *мимот* (сликата – *εἶδος/идолот*), миметичар ќе биде оној кој е склон кон вештините на уметничко создавање, т.е. кон прикажувањето идоли (еидолопоик). Но, Платоновото разликување на оригинали (предмети) и слики (мимови) содржи и една друга, помалку очигледна а, сепак, мошне битна *дисјинкција во самата мимеса*, која подразбира два вида слики: добри (*κοῖται*) и лоши (фантазми или *симулакруми*). Првите биле наречени *икони* – веродостојни слики кои ја покажувале лојалност кон оригиналот, а вторите – за кои биле задолжени софистите, поетите и сликарите – покажувале само надворешна, привидна сличност со оригиналот и биле опачина, инаквост, *δρῦσος*, најлошиот облик на мимеса. Вештината на создавање привид била наречена фантастик (фантастика). Нејзина задача била да ја дисквалификува и да ја поништи *разликајџа*, да го порекне *нееднаквојџо* кое постои во симулакрумот како процес (Аџн: 1978; 233).

⁶⁵ Според Платон: еикастик = „добра копија“ – *илузија на веројатношо* кое се изедначува со вистинитото.

⁶⁶ Според Платон: фантастик = деградирана копија – „лош симулакрум“ кој нуди *веројатноста на илузијата*.

⁶⁷ ...како оние за д-р Абу Кабир Муавија и д-р Исајло Сук, дваесетовековни пандани на гореспоменатите Бранковиќ и Коен. Ќе ве вовлечам за момент во мојата реконструкција на настаните сврзани со овие ликови: Еден од слугите на Аврам Бранковиќ, Никон Севаст, е олицетворение на Сатана. Во една расправија тој му се заканува на својот господар дека по 293 години, за време на еден појадок во Цариград, ќе се сретнат повторно. Три века подоцна, во еден цариградски хотел, за време на утринскиот обед се случува чудно убиство: д-р Абу Кабир Муавија, еден од ликовите во *Хазарскиот речник*, е убиен од тригодишно дете кое, всушност, и не е тоа. Збирот на сметката што ја остава зад себе и која ги содржи бројките 1689 и 293, ја дава годината 1982. Речиси истовремено, во својата хотелска соба под необични околности е убиен и д-р Исајло Сук. Сведокот на неговата смрт, извесна д-р Дорота Шулиц, е обвинета за двојно убиство. Сите овие ликови им припаѓаат на различни книги од *Речничкиот*. Интересно е да се види како писателот Милорад Павиќ ја гради/создава оваа врска, растегнатата меѓу кориците на романот.

⁶⁸ „Зарем писателот (па дури и чистиот лиричар) не е истовремено и ‘драматичар’, во таа смисла што *својите зборови им ги раздава на туѓините гласови*, меѓу кои е и ‘сликата на авторот’ (па и другите авторски маски)...“ (Бахтин: 1/1978; 48; курзивот е мој)

⁶⁹ Деконструктивистичката логика на Жак Дерида не уверува дека секој текст, во основа, е *бриколаџ* и дека субјектот никогаш не е апсолутен производ на својот сопствен дискурс, зашто таков не постои: не постои

однос на привилегирано средиште, туку референција кон мноштвото дискурси како остатоци или траги, кои најчесто остануваат недосегливи и непретставливи. Но дали Леви-Стросовата примена на терминот *bricolage* („ракотворба“), која не подлежи на утврдени правила, претставува збир од сето она што може да се употреби како означувачка структура и дали е тоа еден од начините да се ослободиме од нашите навики, оптоварени со докси, од нашите логички и аналитички мисли својствени за дискурсот на теоријата, за да заклучиме дека она што го добиваме како резултат на инвентивноста, всушност, е *антирационалистичкиот бриколаж* кој стои наспроти, таканаречениот, инженерски дискурс? Да се присетиме: Жак Дерида не правеше строга разлика меѓу овие два дискурса. За него, тие не беа апсолутно спротивни, зашто и двата ѝ припаѓаат на структурата, на онаа „бесструктурна структура“ која подразбира извесно количество игра и отстапка. Оттаму, секој уметнички и секој теориско-критички дискурс ќе биде извесен метајазик, а *ракојворењето* (*bricolage-от*), помалку или повеќе, ќе зависи од него, од она што постојано се обидува да го негира – теоријата. Напуштајќи го рамништето на доксата, јазикот стана парадоксален.

⁷⁰ Ако фикцијата беше спекулативна историја, историјата ќе биде фикција во која ние живееме, резонира Линда Хачион.

⁷¹ „Без зборовите, историјата би останала глупа и нема, како слика која..., за да биде слушната, мора да проговори со вистинскиот жив јазик... Но, освен ликови и слики, таа мора да раѓа и *зборови*... А во нив, историската случка се поткрева до степен на самосвест“ (Јосев: 2000; 136-137).

⁷² „Книгите секогаш зборуваат за други книги и секоја приказна раскажува веќе напишана приказна“, велеше Еко во *Името на розата*.

⁷³ Пандан на Аристотеловиот *фронесис*. Ја овозможува рецепцијата на приказната и нејзиното херменевтичко разбирање.

⁷⁴ „Културниот идентитет“, како и секоја друга индивидуалност, претставува средиште на многубројни културни влијанија. Тој е *‘повеќе-гласен’ и отворен за сојсвените промени*...“, вели Ѓурчинов (1998; 53; курзивот е мој) и посочува на Бахтиновата статија *Одвеш на војрос редакцији ‘Новото мина’*, во која тој се залага за целосна отвореност кон некоја друга (туѓа) култура. Имено: „Останувањето исклучиво во рамките на една култура и игнорирањето на *взаемниите врски и меѓусебниот зависност на одделните култури* – пишува Бахтин – може да доведе до тоа да испуштиме од предвид дека... најпродуктивните митови во развојот на една култура се одигруваат на *границиите* на одделните области, а не таму и тогаш кога тие области ќе се затворат во својата специфика“. По таков пат – вели Ѓурчинов – Бахтин доаѓа до централната идеја на својата концепција, изразена преку неговиот категоријален систем во кој *‘другосија’*, *‘дијалогичност’* и *‘вненаходимост’* (Бахтинов *термин кој го даваме во оригинал поради неговата речиси непреводливост*) се *појавуваат како неопходни корективи на катигоријата ‘културен идентитет’*

иетий“ (Гурчинов: 1998; 48 - курзивот е мој). Некои, како словенечката теоретичарка Јола Шкулџ, категоријата *културен идентитет* дури и ја изедначуваат со поимот *дијалогизам* подвлекувајќи го неговото интер-текстуално значење (види Jola Škulj, „Kulturna identiteta kot dialogizem“, *Primerjalna književnost*, Ljubljana 1992, št. 1, str. 21-30).

⁷⁵ Но, иако е јасно дека е достапна само во текстуална форма, за Фредерик Џејмисон (Frederic Jamisson) историјат не е текст, зашто, според негово лично уверување, таа не е наративна. За Мишел Рифатер (Michael Riffaterre), пак напротив, историјата толку не воспоставува референцијален однос со реалниот, колку со емпирискиот свет.

⁷⁶ „...зборот е поставен во просторот: тој функционира во три димензии (субјект-реципиент-контекст) како заедница од семички елементи во дијалог или како заедница на амбивалентни елементи“, вели таа и тврди дека кај Бахтин, двете оски кои тој ги нарекува *дијалог* и *амбивалентност*, не се јасно осветлени (Kristeva: 1969; 85).

⁷⁷ Подетална анализа на оваа книга давам во текстот „За тенденциите на постмодернизмот: амалгам или како да се надмине жанрот“ (*Културен живот*: 2/2000; 80-84).

⁷⁸ Мојата паракритичка интерпретација, заправо, е ре-конструкција на две одделни микро-стории. Првата има наслов „Дама со еднорог“, а втората „За еднорогот, нарвалот и рибата-сабјарка – повторно“. Во *Парискиот приказ* на Урошевиќ тие се поместени на стр. 42-45 и на стр. 53-54.

⁷⁹ Историјата на литературата, особено средновековната латинска, беше историја на *преработка* и *имитација* на туѓи зборови, јазици и стилови, вели Бахтин (1989; 419).

⁸⁰ Со овој термин се служел и Виктор Шкловски, уште во 20-те години на 20 век, кога сакал да означи некои теми, постапки и мотивации (види: Šklovski, „Grada i stil i Tolstojevom romanu 'Rat i mir'“, Nolit, Beograd, 1984, 208-260). Неговата теорија на очудувањето, ја препознава *ципијалноста* на два начина: прво, кога мотивацијата во цитатниот однос тече од туѓиот кон сопствениот текст откривајќи нешто како полуплагријат, епигонско препишување на туѓи мотиви, ликови и структури; и второ, кога таа се одвива од сопствениот кон туѓиот текст откривајќи форма на *очуд(н)ување*. Кажано со јазикот на Шкловски, постојат *два типа ципијалности*: цитатност како автоматизација или „препознавање“ кое не влијае врз семантиката на делото, и цитатност како *очуд(н)ување*, како „ново гледање“ на туѓиот текст во рамките на авторскиот.

⁸¹ Како метод за проучување на цитатноста, хрватската теоретичарка Дубравка Ораиќ-Толиќ формира еден категоријален цитатен четириаголник во кој одредува два основни типа: *илустриативен* и *илуминативен* тип цитатност. Во првиот – туѓиот текст станува урнек, па цитатната мотивација се одвива од туѓиот кон сопствениот текст. Во вториот – ситуацијата е обратна. Авторката истакнува дека авангардната цитатаност е илуминативен тип кој се остварува преку два историски непов-

торливи облика: големата *ципијална полемика* и големиот *ципијален дијалог* со институциите на европската цивилизација (Oraić-Tolić: 1990; 5-6).

⁸² Во наративните текстови, Бахтин видел три категории зборови: 1. директни – зборовите на авторот, на оној кој известува; тие се „несвесни“ за напливот на туѓите зборови; 2. објективни – го претставуваат директниот говор на ликовите; не влегуваат во говорното рамниште на авторот, остануваат на дистанција од него; и 3. удвоени, амбивалентни, т.е. двогласни зборови – „туѓите“ зборови кои авторот ги користи како свои внесувајќи во нив смисла спротивна на онаа што веќе ја поседуваат. Последнава категорија зборови познава: а) едностранци двогласни зборови (ефект на стилизација, не на имитација) – авторот го експлоатира туѓиот збор без потиснување на смислата во корист на своите потреби; тоа етаблира дистанција и почит кон зборот на Другиот; б) повеќестранци двогласни – (сите видови пародија), кога авторот воведува значење спротивно на значењето на туѓиот збор; во нив нема ништо од почитувањето карактеристично за првата група двогласни зборови; тежнеат кон внатрешна дијалогизација, кон распаѓање на два гласа; и в) активен тип двогласни зборови – (нивен образец е скриената внатрешна полемика, но и сите оние кои ги имаат предвид „туѓите“ зборови), се одликуваат со активен притисок однадвор: туѓиот збор го менува зборот на авторот. Всушност, тоа писателот „зборува“, но еден „туѓ“ говор е постојано присутен и го деформира неговиот збор (Bahtin: 1967; 340-341).

⁸³ За Рифатер, *интерпретацијата* (позајмен од семиотичкиот триаголник на Фреге) е врската меѓу она „веќе-кажаното“ кое интертекстот го носи со себе и „повторно напишаното“, она *ирепрезентацијата* на текстот.

⁸⁴ „Многу поопшто, метонимијата, како што веќе напоменав – вели Рифатер – ја претставува врската која ги спојува романот и интертекстот: во мигот кога читателот ќе сфати дека метонимот е фрагмент, дел кој ја предодредува целината, метонимијата ќе стане референција за комплексот кому му ја должи својата смисла, поточно, за дескриптивниот систем кој, или ѝ е достапен на нашата јазична компетенција, или е остварен/реализиран во рамките на некој друг текст“ (Рифатер: 11/1988; 642).

⁸⁵ „Мораме да дознаеме од каде ѝ е на метонимијата таа способност да се претвора во симбол или во метафора – повеќе од очигледен парадокс. Одговорот лежи, би рекол, во нужноста за правење разлика меѓу семантичкото и семиотичкото, меѓу смислата и значењето. Имено, во лингвистичкиот текст, во вербалната низа, метонимијата си *останува* метонимиска, што значи, се работи за смислата. Но, наспроти неа, значењето се покажува внатре, во текстуалните односи: тоа значи дека, преземајќи ја симболичката функција, метонимијата се претворила во замена за интертекстот“ (Рифатер: 11/1988; 650).

⁸⁶ Дијалогизмот во овие форми може да биде реализиран и како колаж – книгите *Париски приказ* на Влада Урошевиќ, *Insomnia* на Димче Дурацовски, *Вонземски приказ* на Александар Станковски, се одлична илустрација за овој тип односи.

⁸⁷ Постои реален прототекст, но цитатниот контакт меѓу авторскиот и туѓиот текст е лажен.

⁸⁸ Кога не постои реален прототекст.

⁸⁹ „Најрадикален начин на уметничка дисемиотизација“, би рекла Дубравка Ораиќ-Толиќ (1990; 19).

⁹⁰ Шољановото прозно остварување е објавено во книгата *Hrvatski Joyce i druge igre*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.

⁹¹ Цитатот е јазик директно преземен од Другиот.

⁹² Едниот од синовите на даблинскиот меандија Ирвикер од романот на Џојс (*Finegan's Wake*).

⁹³ Бахтин велеше: „Сè има своја пародија, свој смешен вид, сè се препородува и обновува преку смртта“. Небаре систем од искривени огледала.

⁹⁴ Синтагмата „гуска печена“ од првата реченица на Шољановиот текст – „откриеното ремек дело“ – асоцира на Џојсовото *Финеѓаново бдење*.

⁹⁵ Цитатноста е експлицитното паметење на културата. Го чува од заборава и самоуништувањето нејзиниот канон. Но, ако тој „се закани со една прежестоката семиотизација – му покажува дека не е ниту единствен, ниту вечен“ (Tolić: 1990; 203).

⁹⁶ „Орнаментални се оние цитати кои се вденати/прикачени во текстот заради создавање привид... Тие се, еден вид, стилска манија. Арѓументални се оние чија намера е да го информираат читателот. Тие често преминуваат во гломазен критички и библиографски систем од *белешки и ајендикси*: во тој случај чистата декоративност исчезнува пред јасно утилитарната цел“, вели Киш во *Час ѓо анајонија* (1990; 128-129) покажувајќи свест кон сопствената постмодерна техника, едуцирајќи ги квази-интелектуалците на својата епоха.

⁹⁷ Види: Šklovski, *Grada i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*, Nolit, Beograd, 1984.

⁹⁸ „Ја открив во себе, поточно, повторно ја пронајдов, одамна познатата спремност да си го присвојувам сето она што си го примам како своја сопственост... Можам да кажам: кога човек долго време се занимава со интелектуална дејност, се случува, мошне често, мислите кои ги расеал низ ветрот да му се враќаат назад, па формирани од некоја друга помлада рака и пренесени во некои други околности, да го потсетуваат уметникот на самиот него и на неговите сопствени проблеми“ (Tomas Man, „Postanak Doktora Fausta: roman jednog romana, Treći program, Beograd, zima 1975; цитирано според Danilo Kiš: 1990; 198-199).

⁹⁹ Тоа е еден од начините со кои Данило Киш ја покажува длабинската поврзаност на деловите од својот новелистички синџир, но исто така, открива дека во текот на своето континуирано раскажување, споредните ликови ги претвора во главни, а потоа повторно ги враќа на самиот раб од приказната, формирајќи ја нивната заедничка повед.

¹⁰⁰ Толкувајќи ја атописката природа на *ипергоналној*, Жак Дерида ќе ја иницира *семиотика на наводниции*: „Јас не знам што е во едно дело битно а што дополнително – ќе рече – Особено не знам што значи тоа

‘нешто’ кое не е ниту битно, ниту дополнително, ниту сопствено, ниту не-сопствено, кое Кант го нарече *ипергон*, можеби, рамка. Каде се случува таа рамка. Се случува ли воопшто. Каде завршува. Која е нејзината внатрешна граница. Надворешната. Површината меѓу двете нејзини граници... На прашањето ‘што е тоа рамка’, Кант одговара: тоа е *ипергон*, комбинација од надворешност и внатрешност, но комбинација која не е смеса или полумера, туку *нешто надворешно кое се нарекува внатрешност на внатрешној*, како би можело *штоа* да се *конституира* *однајре*... Поставен на границата меѓу делото и неговото отсуство, *ипергоној* е, значи, поделеност на две“ (Derrida: 1990; 66; курзивот е мој). Гледаме дека деконструктивистичката логика на Дерида не врамува, но таа не се обидува ниту да сонува без рамки.

¹⁰¹ Крстева го користи терминот *амбивалентност* како „замена за двата простора кои ја исполнуваат романескната структура: 1) просторот на дијалогизмот и 2) просторот на монолизмот“ (Kristeva: 1969; 92).

¹⁰² Louis Hjelmslev „Konotativni jezik i metajezik“ in: *Prolegomena teoriji jezika*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1980: „Постојат јазици на кои рамништето на израз им е јазик, и такви на кои рамништето на содржина им е исто така јазик. Првите ќе ги наречеме *конојативни јазици*, а вторите *метаязици*... јазици кои се занимаваат со јазикот... чија содржина е јазик. Таков метаязик мора да биде лингвистиката“ (Hjelmslev: 1980; 106-110).

¹⁰³ „Значи, молам – вели Киш во *Час ѓо анајонија* – Што значи севе ова, ако не една мошне експлицитно образложена поетика и методологија на книгата за која станува збор, јасно и недвосмислено „признавање“ дека: а) се служам со документ, со граѓа и б) како и колку се служам со документот, граѓата; Цело едно книжевно проседе! ‘Оголдување на постапката’“ (Kiš: 1990; 106).

¹⁰⁴ „Секое ново читање е само фуснота на маргините на делото, in *marginibus encyclopaediae*“, вели Михајло Пантјќ во предговорот на *Енциклопедија на мртвици*.

POST-SCRIPTUM

Нийгу можам да го чийам,
нийгу да го ийшувам она ийшо
го создаваише, но го иримам
како оған, како ойијум, како
шаинсйвена разграбда.

Ролан Барт

Кога американскиот писател и критичар Џон Барт (John Barth) го употребил терминот „литература на исцрпеноста“, сигурно мислел на сите оние излитени можности во кои нè затвораат традиционалните жанровски форми, на начините кои полека но сигурно преминуваат во наративни стереотипи. Ја имал, веројатно, и предвид „заситеноста“ на литературата од самата себеси, но чувствувам дека во таа синтагма ја препознал и моќта на ослободената имагинација кај оние писатели кои ги уважиле отворените можности на писмото. Проширувањето на неговите граници подразбира искушување на минатото, дијалог со претходните литературни дела кои од Текстот прават самосвесен и продуктивен методолошки процес. Затоа, како активно настанување содржано во јазикот и во движењето на дискурсот, дијалошкиот принцип во литературата е она бесконечно *самойпроизведување на текстови*. Неговата вистинска природа е неговата природа да биде прашање (Луси: 1999; 76-77).

Кога нагласката на моето истражување ја ставив врз отворената и хетерогена природа на наративните текстови кои допуштаа дискусија меѓу малите наративи, ја имав предвид *хетерогеноста*, несинтетизирачката плуралност на различните јазици и дијалекти, кои во процесот на мојата интерпретација градеа подвижни структури. Тие ме направија отворена за исказите, полни со траги од други искази, за *разликата* (différance) која го формирала нивниот внатрешен простор. Затоа, придобивките на фоноцентричната теорија почнаа да ми создаваат проблеми.

Западната метафизика тврдеше дека со јазикот (како систем од знаци) управува Логосот, Сезвучниот Моќен Глас, чија крајна цел беше *царството на присуството*. Но, фактот што во некои дискурсивни практики, некои искази остануваа невидливи и недосегливи за моето око, ме поттикнуваше да ги изнаоѓам патиштата, начините и формите со кои „скриените“ искази ги придвижуваа манифестните, го претставуваа она што ја дефинирало *нивната исказ-*

йолифонии, тие остануваа плурални и дисеминантни и, по којзнае кој пат, потврдуваа дека интертекстуалноста е содржана во нив, дека текстот е само „меѓутекстовност на некој друг текст“ (Bart: 1986; 184). Нивните ко-референтни и цитатни структури бараа една поинаква интерпретација, која нема да препознае во нив само синџир од зборови, туку мултидимензионален простор во кој се вкрстиле различни пишувања, како еха од други книги и текстови. Затоа, мојот режим на читање реши да се откаже од намерата да ги артикулира нивните приказни; се насочи кон идејата да го артикулира *дијалогои* на нивниот *йисма*, оти она што го прикриваа нивните дискурси, го покажуваа јазиците кои, со и без наводници, го сечеа просторот на текстот формирајќи еден стереографски плурал од синтагми, кој постојано се обраќаше кон еден друг постар текст, чија дијалогска логика зависеше само од нивната отворена топологија. Тоа значеше дека секогаш, некоја друга книга (или повеќето од нив), беа константно присутни во она кое се конституирало благодарение на таа зависност, благодарение на способноста на пишувачкиот субјект да се претвори во текст. Така од консумент се претворав во ко-производител, во примерен читател кој учествува во нивното ресоздавање. Можеби затоа, не сакав да прифатам дека текстот е лингвистички (само лингвистички) феномен: да, тој е негова *ројба*, но неа можев да ја исчитам само ако вертикално се искачам по нејзината генеза, ако ја усвојам онаа алпинистичка стратегија со која Јулија Крстева го подели текстот на означена структура и означувачка продуктивност. Ја нарече гено-текст⁴:

„Гено текстот – велеше таа – не е структура, но тој не би знаел да биде ниту структурирант, бидејќи не е *она* што формира, ниту пак *она* што на структурата ѝ допушта да биде, тоа е *она што сèгашно е цензурирано*. Гено-текстот е еден бесконечен означувач кој не може да биде едно *што* бидејќи не е единечен; него најдобро би можеле да го именуваме како множински ‘означувачи’ (pluriels ‘les signifiants’) и различни во бесконечноста, по однос на кои претставениот означувач, означувачот на формулата-присутна-во-

предметот-на-кажаното е само граница, едно изговорено место, едно случување (што ќе рече, еден пристап, една апроксимативност која се додава на означувачите при напуштањето на нивната позиција)“ (Kristeva: 1969; 222).

Како резонантни тела кои поседуваат плуридимензионалност, текстовите од оваа книга ме упатуваа на некои присутни или отсутни дискурси, укажуваа на своите хиероглифски значење, на отпечатоците кои се речиси нечитливи, но бескрајно плурални. Затоа, веројатно, и можев да ги препознаам нивните нехомогени тела, составени од калемии кои имаат боја на двојно сеќавање. Нивниот јазик претставуваше дијалог на дискурси: еден туѓ текст секогаш дишеше во мрежата на авторското писмо. Таа мрежа ме уверуваше дека концептот на мојата *дијалогска дијалогска* оправдува еден хетероген сплет од разлики кои немаат идентитет и кои се насочени кон надворешноста, оти само нејзе ѝ припаѓаат.

Конечно, во текстовите од оваа книга препознав два модела на интертекстуален дијалог. Едниот посегаше кон некои конкретни дела од минатото остварувајќи препознатлив интертекстуален дијалог во форма на цитат, алузија, полемика, травестија или пародија. Вториот, воспоставуваше однос со нешто поопшто, се повикуваше на жанрот или на некоја стара книжевна конвенција, па збогатувајќи ја со псевдоцитати и мистификации, со специфични метатекстуални операции, ја уриваше илузијата за автономност на книжевните дела, укажувајќи на нивната историчност и контекстуалност. Но, и во двата случаја, се работеше за отворени *хипертекстуални структури* кои ги искушуваа можностите на писмото. Тоа не можеше да се задоволи со стандардни, линеарни и хиерархизирани лексии (текстуални единици), туку со такви кои создаваат платформа за различни реторички и наративни маневри. Беа тоа дела со нагласен процес на текстуално создавање кое ми помогна да сфатам дека текстовите – тоа сме самите ние, составени од знаците кои ги користиме. Во мигот кога говориме или кога пишуваме (дури и тогаш кога си се обраќаме себеси),

ние коинцидираме со нашиот природен медиум – свеста. Гласот е нашата формална страна, како и нашето писмо. Заедно, тие се нашето тело, нашата материјална егзистенција која не може да има целосна контрола над нашите мисли, но затоа пак, може да биде репродуцирана, повторена или цитирана. Тоа е нешто коешто не може да се предвиди – ниту пак може да се спречи – затоа, едно е сигурно: постоиме *само* во процесот на артикулацијата, во процесот на диференцирањето – сопствено или туѓо – зашто, нашите фрагменти, *фрагментирани на мојот дискурс, на мојот писмо, на мојот текст, живеат во идентичноста на Дружниот кој ги укинува тоа најунишната мојот...*

Како да сум се вратила назад, во ерата на *александриската култура* – нема веќе „изворни“ писатели, литературата не постои веќе надвор од литературата. Можеби затоа идејата за постоење оригинални дела ми се стори анахрона, по малку наивна и бесцелна. Конечно сфатив дека прифаќањето на еднодимензионалното пишување (она кое не се ослободило од намерата за доминантен глас, за личен и неповторлив стил), не може да продуцира комуникација со читателот кој стана клучен во естетиката на 21 век, па спротивно на централизираното, затворено и единствено значење што ми го нудеа традиционалните теории и писма, се видов себеси во потрага по една јазична размена, во една активна, дијалогска интерпретација која и не беше ништо друго освен потрага по хоризонт, настојување „да ја разберам неподносливата состојба – отсуството на одговор“ (Todorov: 1981; 171), да го разберам хипостазираниот дијалогски потенцијал на исказот. Затоа, наместо авторитарниот метајазичен пристап кој можеше да ме оддалечи од текстовите и од самата себеси, избрав – не разговор *за* – ами, дијалог *со* делата, онака како што во рамките на полифониските романи, писателите разговараат *со* своите ликови а не исклучиво *за* нив, оти текстовите ги видов како запис на нечиј туѓ глас, на гласот на некој Друг Некој. И најмногу ме радуваше моментот кога тие се „отвораа“ кон текстуралните инфилтрации на некои претходни дискурсив-

ни пракси, кога ги впиваа во себе туѓите гласови, кога го градеа онаа *разноречие* небаре „крстопат и место на средби“ (Тодоров). Тоа ме водеше кон прашањето за децентрирањето на јазикот и на текстуалноста, кон потребата од контекст, но не ограничен или затворен, телеолошки или авторитарен, туку историски – контекст како трансцендентален и флуиден означител, како знак за знакот – во кој односот меѓу означителот и означеното добиваше културална плурална, хетерогена (или во најмала рака контекстуална) смисла. Затоа, во парадоксалниот, несоборлив и не помалку возбудлив начин на кој се градени овие дела – чија хипертекстуална поетика произлезена од привилегиите на двете големи парадигми (модерната и постмодерната), опстојува во напорите на авторите да пренесат отворени и поливалентни значења до публиката – препознав еден „ослободувачки детерминизам“ благодарение на кој ги надгласав заблудите за индивидуалниот талент.

Сепак, признавам, сè уште се будам со чувството како никој повеќе не се занимава со ова прашање. А кој, по фаволите, некогаш и знаел што е тоа?

Скопје, јуни 2002

¹ Вангелов негува латинизми. Вели, се работи за текстови кои имаат изразено scripto-својство, „нешта кои можат да бидат напишани“.

² Освен двата споменати, Ролан Барт разликува и трет текстуален ентитет – она што тој го нарекува прием(ч)ливост: „Прием(ч)ливо би било она *нечийливо* кое го обзема горештиот текст, непрекинливо создаван надвор од секоја веројатност, чија функција – видливо преземена од неговиот писател – е да ја оспорува меркантилната принуда на напишаното. Наоружен и воден од идејата за *необјавливо*, таквиот текст би барал ваков одговор: не можам ниту да го читам, ниту да го пишувам она што го создавате, но го *примам* како оган, како опијум, како таинствена разградба“ (Bart: 1992; 141).

³ „Текстот значи Ткаење... во ова ткаење се нагласува генеративната идеја дека текстот се изработува со вечно плетење. Изгубен во тоа ткаење – во таа текстура – субјектот се ослободува во него како пајак кој и самиот се раствора во градителското излучавање на својата мрежа“ (Bart: 1975; 86).

⁴ Наспроти дистинкцијата што во наративната граматика ја воведо Ноам Чомски, Крстева дава сопствено толкување на поделбата фено/гено-текст. За неа, како апстрактно ниво на лингвистичко дејствување, гено-текстот не постои пред структурите на исказот, ниту пак ги исцрпува истите. Напротив, тој е *она нешто* кое ја предизвикува нивната *анамнеза*. „Се работи за означувачко функционирање кое се создава во јазикот и кое не може да се сведе на манифестирачкиот збор во обичната комуникација“ (Kristeva: 1969: 221). Гено-текстот не генерира икази за фено-текстот, оти тој е едно *означено* кое може да се препознае во различните стадиуми од процесот на означувањето, нешто како диспозитив на историјата на јазикот кој ги покажува потенцијалите на сите постоечки и идни јазици пред да бидат маскирани или цензурирани во рамките на фено-текстот.

Теориско-критичка библиографија (кирилична)

БАНОВИЌ-Марковска, Ангелина (2/2001): „Јазикот на паракритиката“, *Културен живот*, Скопје

– (1/2002): „Од Гутенберг до ИнтеЛнет: кибер-теориите на Михаил Епштејн и Умберто Еко“, *Културен живот*, Скопје

БАРТ, Ролан (1996): „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“ во: *Теорија на проза*, Детска радост, Скопје
БАХТИН, Михаил (1/1978): „Проблем текста. Покушај философске анализе“, *Књижевности*, Београд

– (1986): „Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве“, *Литературно критические статьи*, Художественная литература, Москва

– (1986): „Проблема речевых жанров“, *Литературно критические статьи*, Художественная литература, Москва

БЕСТ Стивен & КЕЛНЕР Даглас (1996): *Постмодерна теорија*, Култура, Скопје

БИТИ, Владимир (3/1992): „Отпорот кон интертекстуалноста – дали е балкански?“, *Културен живот*

ВАНГЕЛОВ, Атанас (1992): *Преиспитување на Божин Павловски*, Македонска книга, Скопје

ВЕЛШ, Волфганг (2000): *Наша постмодерна модерна*, Издавачка книжарница Зорана Стојановиќа, Сремски Карловци, Нови Сад
ВО, Патриша (7/1997): „Што е метафикција и зошто за неа велат ужасни нешта“, *Lettre Internationale*, Скопје

ГАДАМЕР, Ханс Георг (1996): *Похвала теорији: филозовски есеји*, Октоих, Подгорица

(8/1997): „Историчноста на разбирањето“, *Lettre Internationale*, Скопје

ГЕОРГИЕВ, Никола

(<http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/statii/zaekvashtiat.htm>): „Заеквашият диалог“ (Публикация в сп. „Литературна мисъл“, 1999, бр. 2)

– (<http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/cit/predgovor.htm>): „Език мой... и не мой“ ин: *Цитирацијата човек в художествената литература*
ДЕЛЕЗ, Жил (1998): *Пруси и знаци*, ПЛАТОН, Београд

- ДЕРИДА, Жак (1994): *Мамузи: сџиловиџе на Ниче*, Табернакул, Скопје
- (1998): *Писмеността и различието*, Наука и изкуство, София
- ЃУРЧИНОВ, Милан (1998): „Михаил Бахтин и корените на интертекстуалноста“ во: *Компјаративни сџудии*, МАНУ, Скопје
- (1998): „Категоријата културен идентитет во светлината на современата теорија и компаративната наука“ во: *Компјаративни сџудии*, МАНУ, Скопје
- ЕКО, Умберто (1997): „Интерпретација и историја“ ин: *Интерпретација и сврџинтерпретација: Умберто Еко в дискусија с Ричард Рорти, Джонатан Калџр, Кристин Брук-Роуз*, Наука и изкуство, София
- (1997): „Сврџинтерпретирање на текста“ ин: *Интерпретација и сврџинтерпретација: Умберто Еко в дискусија с Ричард Рорти, Джонатан Калџр, Кристин Брук-Роуз*, Наука и изкуство, София
- (1997): „Между автора и текста“ ин: *Интерпретација и сврџинтерпретација: Умберто Еко в дискусија с Ричард Рорти, Джонатан Калџр, Кристин Брук-Роуз*, Наука и изкуство, София
- (<http://www.blesok.com.mk/index/en/1ben.html>): „Од Интернет до Гутенберг“
- ЕПШТЕЈН, Михаил (1998): *Посџмодернизам*, Zepter Book World, Београд
- ЕТКИНД, Александар (1999): *Ерос немоџуџеџ: исџорија исџоанализе у Русији*, Zepter Book World, Београд
- ЖЕНЕТ, Жерар (1996): *Умеџничко дело: иманенџносџ и џрансценденџносџ*, Светови, Нови Сад
- (1998): *Умеџничко дело: есџеџика релација*, Светови, Нови Сад
- ИГЛТОН, Тери (1997): *Илузије џосџмодернизма*, Светови, Нови Сад
- (2000): *Лиџератџурни џеории*, Тера Маџика, Скопје
- ИС Чарлс, (<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=390>): „Модерноста и постмодернизмот во *Хиџерџексџ белеџки*: повик кон теориска конзистентност и комплетност“
- КАВКА, Макеј (9/1998): „Игрите во текстот“, *Lettre Internationale*, Скопје
- КОМПАЊОН, Антоан (2001): *Демон џеорије*, Светови, Нови Сад
- КОНСТАНТИНОВИЃ, Зоран (1984): *Увод во уџоредно џроучавање књижевносџи*, Београд, СКЗ
- (300/1987): „Интертекстуалност и алтеритет“, *Књижевна реч*
- КОТЕСКА, Јасна (2002): *Посџмодернисџички лиџератџурни сџудии*, Македонска книга, Скопје

- КОЦЕВСКИ, Данило (1989): *Поеџикаџи на џосџмодернизмот: чџиџања, фразменџи, џела*, Култура, Скопје
- ЛИОТАР, Жан-Франсоа (1996): *Постмодерната ситуација*, Наука и изкуство, София
- ЛОСЕВ, Алексеј (2000): *Дијалекџика миџа*, Zepter Book World, Београд
- (1996): *Философија имена*, ПЛАТѢ, Београд, 1996
- ЛУСИ, Најал (1999): *Посџмодернисџичка џеорија књижевносџи*, Светови, Нови Сад
- МЕК-ХЕЈЛ, Брајан (5-6/1997): „Постмодерната проза“, *Lettre Internationale*, Скопје
- МИЛИЈИЃ, Бранислава (1993): *Семџоџичка есџеџика: џпроблеми, моџуџносџи, оџраничења*, Институт за књижевност и уметност, Београд
- МУХИЃ, Ферид (1983): *Философија на иконокласџикаџи: неџаџивна уџоџија на 20-оџ век*, Македонска книга, Скопје
- (1995): *Јазикџ на филозофијаџи: nobilissima substantia: исџражување од филозофскаџи метџодолоџија*, Култура, Скопје
- НУМЕРИКО, Валерија (25/1998): „Расказ без преседан (воведни забелешки)“, *ОКО (македонска ревија за лиџератџура)*, Скопје
- ПЛАТОН (1979): *Гозба или за џубовџа * Федар или за убавинаџи*, Македонска книга/Култура, Скопје
- (1994): *Дијалози: Проџаџора * Евџифрон * Ион*, Култура, Скопје
- ПРЕСНЯКОВ, О. П. (1981): „А. А. Потебња об особенностях художественной речи“, *Потебњансџи читанња*, Наукова думка, Киџв
- РИКЕР, Пол (8/1997): „Херменевтика: обновување на значењето или редуџија на илузијаџа“, *Lettre Internationale*, Скопје
- РИФАТЕР, Мајкл/Мишел (11/1988): „Флоберова предодређења“, *Лейџоџис Маџице срџске*, Нови Сад
- (11/1988): „Разговор са Мајклом Рифатером“, *Лейџоџис Маџице срџске*, Нови Сад
- РОРТИ, Ричард (1998): *Случајност, ирония и солидарност*, Издателска кџџа, София
- САРКАЊАЦ, Бранко (18/2000): „За една буква Б или за Вергеблицхеит на Диффеџранце“, *Lettre Internationale*
- СТАРДЕЛОВ, Георги (1995): *Керубиновоџо џлеме*, Детска радост, Скопје

СТОЈМЕНСКА-Елзесер, Соња (1997): *Пулсирачка филологија: теориско-методолошкии начела на Михаил Бахтин*, Култура, Скопје

ТОДОРОВ, Цветан (1985): „Движение на Другостта: Записки от подземие“, ин: *Поетика на прозата*, Народна култура, София – (1998): *Живот с другите: опит по опца антропология*, Наука и изкуство, София

КУЛАВКОВА, Ката (1996): „Интертекстуални опции и модификации (некои концепти на интертекстуалноста во науката за книжевноста)“, во: *Пойход и исход: начела и дела*, Култура, Скопје

ФУКО, Мишел (1998): *Археологија знања*, ПЛАТО, Београд

ФЕНТИ, Шин (<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=391>): „Надгласување на границата: како хипертекстот и философијата се среќаваат во *Сократ во лавиринтот* од Дејвид Колб“

ХВАТИК, Квјетослав (7/1997): „Постмодерната како самокритика на модерната“, *Lettre Internationale*, Скопје

ЦЕПАРОВСКИ, Иван (1998): *Уметничкото дело во вшораша половина на 20 век*, Култура, Скопје

ЦОРДАН, Глен и ВЕДОН, Крис (1999-2000): *Културна политика: класа, род, раса и постмодерниот свет*, ТЕМПЛУМ, Скопје

ШЕЛЕВА, Елизабета (2000): *Од дијалогизам до интертекстуалност*, Магор, Скопје

ШЕРИФ, Џон К. (9/1998): „Судбината на значењето“, *Lettre Internationale*, Скопје

ЭПШТЕЙН, Михаил (http://www.russ.ru/netcult/20000616_epshtein.html): „От Интернет к Интернету“

– (http://www.russ.ru/ist_sovr/99-05-24/shklov.htm): „Ети идеи – из воздуха. Как рождается Книга книг (Беседа Евгения Шкловского с Михаилом Эпштейном)“

Теориско-критичка библиографија (латинична)

ADORNO, Teodor W. (1979): *Estetička teorija*, NOLIT, Beograd

AČIN, Jovica (1978): *Paukova politika: za kritiku književne metafizike*, Prosveta, Beograd

ALLEN, Graham (2000): *Intertextuality*, Routledge, London/New York

BARTHES, Roland (1970): *S/Z*, Editions du Seuil, Paris

– (1971): *Le degré zéro de L'écriture * Eléments de sémiologie*, Editions Gonthier, Paris

BART, Rolan (1975): *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš

– (1981): „Kritika i istina“ in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo

– (1986): „Smrt autora“ in: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb

– (1986): „Od djela do teksta“ in: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb

– (6/1988): „O čitanju“, *Književna kritika*, Beograd

– (1992): *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi, Novi Sad

BAHTIN, Mihail (1967): *Problemi poetike Dostojevskog*, NOLIT, Beograd

– (1976): *Formalni metod u nauci o književnosti*, NOLIT, Beograd

– (1980): *Marksizam i filozofija jezika*, NOLIT, Beograd

– (1989): *O romanu*, NOLIT, Beograd

– (1991): *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad

*** (1992): *BAHTIN I DRUGI* (zbornik priredio Vladimir Biti), Naklada MD, Zagreb

BENVENIST, Emil (1975): *Problemi opšte lingvistike*, Beograd

BEČANOVIĆ-Nikolić, Zorica (1998): *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*, Geopoetika, Beograd

BITI, Vladimir (5-6/1989): „Pripitomljavanje drugog: alternativa argumentacijskog diskursa u postmoderni“, *Quorum*

– (1997): *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb

BODRIJAR, Žan (1991): *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad

– (1995): *Iluzija kraja ili štrajk događaja*, Rad, Beograd

BORHES, Horhe Luis (1990): *Usmeni Borhes*, Rad, Beograd

BORSTIN, Danijel Dž. (2001): „Proširivanje zajednica učenin“ in: *Svet otkrića: prijava o čovekovoj potrazi za spoznajom sveta i sebe samog*, Geopoetika, Beograd

BUBER, Martin (1977): *Ja i Ti*, Vuk Karadžić, Beograd

- GADAMER, Hans Georg (1978): *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris
- (1983): *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris
- DAMJANOV, Sava
(www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/index.htm): „Postmodernizacija fantastike kod Pavića“ in: *Književni portret Milorada Pavića* (Zbornik izlaganja sa devetih književnih susreta „Savremena srpska proza“ 6.-7. novembar 1992, Trstenik)
- DeJEAN, Joan (1992): „Bahtin i povijest/Bahtin u povijesti“ in: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
- DELEZ, Žil & GATARI, Feliks (1990): *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenia*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci
- DE MAN, Pol (1975): *Problemi moderne kritike*, NOLIT, Beograd
- (1992): „Dijalog i dijalogizam“, in: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
- DERRIDA, Jacques (1972): *La dissémination*, Editions du Seuil
- (1990): *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo
- (1976): *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo
- (1993): *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad
- (1997): *Uliks gramofon: Da-govor kod Džojse*, Rad, Beograd
- DIKRO, Osvald & TODOROV, Cvetan (1987): „Tekst“ in: *Enciklopedijski rečnik: nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd
- EKO, Umberto (1965): *Otvoreno djelo*, „Veselin Masleša“, Sarajevo
- (1973): *Kultura, informacija, komunikacija*, NOLIT, Beograd
- (2000): *Između laži i ironije*, Paideia, Beograd
- (2000): *Kant i kljunar*, Paideia, Beograd
- (2001): *Granice tumačenja*, Paideia, Beograd
- (2002): *O književnosti*, Narodna knjiga - Alfa, Beograd
- (http://www.mostovi.co.yu/arhiva/96/104): „Čudan slučaj ulice Servandoni“ in: *Šetnje kroz fiktivne šume (Six Walks in The Fictional Woods)*, Harvard, University Press, 1994)
- (http://www.mostovi.co.yu/arhiva/96/104): „Šume Loazija“ in: *Šetnje kroz fiktivne šume (Six Walks in The Fictional Woods)*, Harvard, University Press, 1994)
- ŽENET, Žerar (1985): „Uvod u arhitektst“ in: *Figure*, Vuk Karadžić, Beograd
- (1985): „Granice pripovedanja“ in: *Figure*, Vuk Karadžić, Beograd
- (1985): „Književna utopija“ in: *Figure*, Vuk Karadžić, Beograd
- ŽMEGAC, Viktor (1993): „Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija“ in: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb

- ISER, Wolfgang (1978): „Apelativna struktura tekstova“ in: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, NOLIT, Beograd
- *** (1993): *INTERTEKSTUALNOST & AUTOREFERENCIJALNOST*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- JAMESON, Fredric (1988): „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“ in: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb
- JAUS, Hans Robert (1978): *Estetika recepcije* (izbor studija), NOLIT, Beograd
- JERKOV, Aleksandar (1991): *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*, Jedinstvo, Priština/Dečje novine, Gornji Milanovac
- JUVAN, Marko (1997): *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*, Literarno-umetničko društvo Literatura, Ljubljana
- KRISTEVA, Julia (1969): *Σημειωτική (Recherches pour une sémanalyse)*, Editions du Seuil
- (1979): „Značenjska praksa i način proizvodnje“ in: *Prelaženje znakova*, Svjetlost, Sarajevo
- (1989): *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb
- KIŠ, Danilo (1990): *Čas anatomije*, Svjetlost, Sarajevo
- *** (1998): *KNJIŽEVNA KRITIKA O ANTUNU ŠOLJANU (1956-1997)*, „Dora Krupićeva“, Zagreb
- KOS, Janko (1995): *Postmodernizam*, (izdaja Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede); Literarni leksikon. Študije; zv. 43, DZS, Ljubljana
- KRAVAR, Zoran (1-2/1983): „Povjest u tekstu (Claus Uhlig, *Theorie der...*)“, *Umjetnost riječi*
- LACHMANN, Renata (2/1981): „Potebnjin pojam slike“, *Umjetnost riječi*
- LEVI-STROS, Klod (1999): „Čas pisanja“ in: *Tužni tropi*, Zepter Book World
- LIOTAR, Žan-Fransoa (1991): *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci
- (1988): „Odgovor na pitanje: što je postmoderna?“ in: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb
- LODGE, David (1988): *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, GLOBUS, Zagreb
- LOTMAN, Jurij (1970): *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo
- MacCANNELL, Juliet Flower (1992): „Temporalnost tekstualnosti. Bahtin i Derida“ in: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
- *** (1982): *MAKLUANOVA GALAKSIJA: Makluan – za i protiv*, Prosveta, Beograd
- MEDARIĆ, Magdalena (1993): „Ono što upućuje na sebe (prilog terminologiji autoreferencijalnosti)“ in: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb

- *** (1992): *MODERNISM / POSTMODERNISM*, Longman, London/New York
- MIKULIĆ, Borislav (5-6/1989): „Postmoderna: ime-simulacrum“, *Quorum*
- MUKARŽOVSKI, Jan (1981): „Dve studije o dijalogu“ in: *Moderna teorija drame*, NOLIT, Beograd
- NEMEC, Krešimir (11-12/1989): „Aluzije, citati i literarne reminiscencije u Marinkovićevu *Kiklopu*“, *FORUM*, Zagreb
- (1993): „Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest“ in: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- NORIS, Kristofer (1990): *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*, NOLIT, Beograd
- ORAIC-TOLIĆ, Dubravka (1990): *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- (1993): „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst“ in: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- PAVIĆ, Milorad (<http://www.khazars.com/pocetak-i-kraj.html>): „Početak i kraj romana“
- PAVLICIĆ, Pavao (1/1989): „Moderna i postmoderna intertekstualnost“, *Umjetnost riječi*, Zagreb
- (1993): „Čemu služi autoreferencijalnost?“ in: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- PANTIĆ, Mihajlo (1987): *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*, Prosveta, Beograd
- *** (1988): *POSTMODERNA: NOVA EPOHA ILI ZABLUDA*, Naprijed, Zagreb
- PLATON (1988): *O jeziku i saznanju: Sofist, Reč i misao*, Beograd
- POPOVIĆ, Anton (2/1982): „Opozicija prototekst/metatekst i razvojna interpretacija umetnosti“, *Delo*
- RAJAN, Tilottama (1991): „Intertextuality and the Subject of Reading/Writing“ in: *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin
- RIKER, Pol (1993): *Vreme i priča I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci & Novi Sad
- RIFATER, Majkl (5/1984): „Generisanje Lotreamonovog teksta“, *Delo*
- ROBERTS, Mathew (1992): „Poetika, hermeneutika, dijalogika: Bahtin i Paul de Man“ in: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
- RORTI, Richard (1992): *Konsekvence pragmatizma*, NOLIT, Beograd
- RUSO, Žan-Žak (2001): *Ogled o poreklu jezika (gde se govori o melodiji i muzičkom podražavanju)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci

- SOSIR, Ferdinand de (1989): „Predstavljanje jezika pomoću pisma“ in: *Opšta lingvistika*, NOLIT, Beograd
- STANFORD-FRIEDMAN, Susan (1991): „Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author“ in: *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin
- TODOROV, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*, Editions du Seuil, Paris
- (1981): *Mikhail Bakhtine le principe dialogique (suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine)*, Editions du Seuil, Paris
- *** (1980): *THE READER IN THE TEXT: Essays on Audience and Interpretation* (Edited by Susan R. Suleiman and Inge Crosman), Princeton University Press, New Jersey
- USPENSKI, Boris (1979): *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, NOLIT, Beograd
- FRANK, Manfred (1995): *Conditio moderna*, Svetovi, Novi SAD
- *** (1975): *FENOMENOLOGIJA*, NOLIT, Beograd
- FUKO, Mišel (1971): *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, NOLIT, Beograd
- HASSAN, Ihab (11-12/1989): „Komadanje Orfeja (prema postmoderno književnosti). Preludij: Lira bez struna“, *FORUM*, Zagreb
- HAČION, Linda (1996): *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad
- HAJDEGER, Martin (1975): „Fenomenologijski metod“ in: *Fenomenologija*, Nolit, Beograd
- (1982): „Jezik“ in: *Mišljenje i pevanje*, NOLIT, Beograd
- (1982): „Put ka jeziku“ in: *Mišljenje i pevanje*, NOLIT, Beograd
- (1988): *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb
- HOLQUIST, Michael (1990): *Dialogism: Bakhtin and his World*, London/New York
- (1992): „Razabrani muk“ in: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
- HUSSERL, Edmund (1976): *Kartezijanske meditacije II. Prilog fenomenologiji intersubjektivnosti*, Izvori i tokovi, Zagreb
- CARROLL, David (1992): „Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti“ in: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb
- CLAYTON, Jay & ROTHSTEIN, Eric (1991): „Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality“ in: *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin
- ŠEFER, Žan-Mari (2001): *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad
- ŠKLOVSKI, Viktor (1984): *Grada i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*, NOLIT, Beograd
- ŠKULJ, Jola (19/1996, št. 2): „Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice“, *Primerjalna književnost*, Ljubljana

Белетристичка литература

- ЕКО, Умберто (25/1998): „Проклетството на фараонот“ (заеднички расказ со Џузепе Понтица, Џани Риота и Антонио Табуки), *ОКО (македонска ревија за лијература)*, Скопје
- ЈАНЕВСКИ, Славко (1986): *Девеи Керубинови векови*, Култура, Скопје
- (1987): *Миракули на ѓрозомораиџа*, Македонска книга, Скопје
- УРОШЕВИЌ, Влада (1997) *Париски приказни*, Магор, Скопје
- ГОСПОДИНОВ, Георги (2001): *Природни роман* (Естествен роман, София, 1999), Геопоетика, Београд
- КИШ, Данило (1997): *Енциклопедија мртвих*, Књига-комерц, Београд
- (1998): *Гробница за Бориса Давидовича*, Књига-комерц, Београд
- PAVIĆ, Milorad (1991): *Hazaraki rečnik*, Prosveta, Beograd
- MARINKOVIĆ, Ranko (1988): *Kiklop*, Globus, Zagreb
- ŠOLJAN, Antun (1989): *Hrvatski Joyce i druge igre*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- ZUPAN, Vitomil (1983): *Levitan: roman, koji to i nije*, Globus, Zagreb

ИНДЕКС

А

- Акин · 106, 120, 122
 Адорно · 15
 Андриќ · 154
 Аристотел · 13, 83, 87, 107, 117

Б

- Бахтин · 34-41, 53-57, 60-61, 64-65, 72-73, 75-76, 80-81, 90, 99-100, 112, 127, 129, 133-135, 141-142, 145, 147-148, 192, 194, 196-199, 206
 Бали · 127
 Барт · 10, 13-14, 18, 23, 54, 92, 96, 103, 106, 126, 149, 151, 183-185, 195
 Бодријар · 131-132
 Борхес · 25, 33, 160, 184, 195

В

- Вангелов · 150, 185
 Витгенштајн · 13, 25

Г

- Гадамер · 96
 Гатари · 90, 102
 Георгиев · 35
 Господинов · 107, 109-110
 Гутенберг · 191-192

Д

- Дамјанов · 121-122
 Де Ман · 72, 158, 198
деконструкција · 42, 151, 165, 205
 Делез · 90, 98, 102
 Дерида · 9, 24, 29, 30-32, 34-35, 37, 39, 43, 71, 74, 82, 89, 92, 96-97, 105-107, 110, 114, 131, 157, 184, 197, 205
диегеса · 85, 117
différance · 5, 33
дијалошка диегеса (дијалошко-диегесис) · 5, 53, 85-88, 164, 187
дијалоџизам · 16, 41, 35, 37, 40, 45, 64, 72-73, 80-81, 84-85, 87, 102, 110, 119, 133, 137, 143, 146, 158, 184-185, 194, 196
дијалоџ · 18, 25, 38, 35, 40-41, 54-55, 60-61, 64, 66, 79-80, 83, 86, 133, 148, 186
 Диотима · 26
дисеминација · 5, 106
дисенсус · 18, 206
 Докинс · 99
 Дурацовски · 134

Ѓ

- Ѓурчинов · 41, 133

Е

Еко · 24-26, 90, 93, 99, 101, 105,
109, 111, 114, 133, 155, 184, 191-
192
Епштејн · 14, 39, 99, 100-102, 105,
191

Ж

Жабес · 33, 106
Женет · 40, 42-43, 83-85, 87, 116,
126-127, 148, 150,

З

Зупан · 75-79

И

интерјексиуалносѝ · 12, 40, 64,
133, 149, 194, 198
Ис · 104

Ј

Јаневски · 66-71
Јаус · 111, 117
Јелмслев · 159

К

Киш · 74, 94, 150-159, 162-165,
184
Колб · 102, 194
Кон · 28, 42, 59, 68, 127
Конески · 134

Крстева · 17, 71, 40-41, 54, 63, 73,
80, 92, 95, 110, 144, 157-158,
186, 205

Л

Лакан · 74-75
Леви-Строс · 13, 28-29, 85
Лиотар · 65, 72, 82, 86,
логоцентризам · 28, 31
Лосев · 11, 131
Лотман · 111
Лоц · 128
Луси · 24, 90, 94, 183

М

Мажураниќ · 145
Ман · 72, 154, 158,
Маринковиќ · 55-58, 60-64,
Меклуан · 103, 105
Мекканел · 38
мейнѝексиуалносѝ · 68, 151,
187
мимеса · 9, 83, 115-117, 120, 128,
134
монолог · 5, 53-57, 76
Мукаржовски · 54-55, 76

Н

Норис · 31
Нумерико · 25

О

Ораиќ-Толиќ · 142-143, 146-147

П

Пантиќ · 43, 131, 165
парерѝон · 15, 157
parole-soufflée · 5, 111
Павиќ · 89-94, 98, 102-104, 106,
113-114, 119-126, 129-131, 184
Павличиќ · 61
ѝисмо (ѝишување) · 10-12, 15-18,
25, 27-32, 34, 37, 39-40, 64, 89-
90, 97-103, 105-110, 113-114,
116, 121-122, 127-128, 152, 157,
162, 184-185, 188, 205
Платон · 5, 25-30, 32, 83, 85, 90,
99, 105, 120-121, 127
Понтица · 25-26, 99, 200
ѝосѝмодерна · 42, 33, 97, 105,
150, 152, 158, 191, 197-198

Р

Рифатер · 43, 81, 142-133
Рикер · 116-118, 128, 132
Риота · 25-26, 200
Русо · 28, 29, 31-32, 28, 34

С

Сократ · 26, 29-30, 62, 77, 194
Сосир · 28-29, 32, 36, 110, 119
Стрејчи · 94-95

Т

Табуки · 25-27, 200
Тамус · 26, 28
Тодоров · 35, 72-73, 76, 93, 188
Толстој · 42, 154
Тот · 26-28, 32

У

Урошевиќ · 134-138, 143

Ф

фармакон · 30
Фенти · 103
Фројд · 32, 40, 79, 144
Фуко · 10-13, 16, 24, 37-39, 41, 74,
100, 133, 138

Х

Хачион · 88, 96, 132-131
Хајдегер · 13-14, 72
Хасан · 13, 122
хийеравѝорсѝиво · 5, 100
Холквист · 34, 35, 37, 35

Ц

Carroll · 65, 66
Цепенков · 136-137
циѝаѝи · 141-142, 147, 149, 152

Ч

чиѝање · 89-90, 93, 95, 98, 102,
104, 109-110, 115-116, 122, 151,
165, 186

Џ

Џојс · 143-145, 147

ЗА АВТОРКАТА И КНИГАТА



Ангелина Бановиќ-Марковска предава на Филолошкиот факултет во Скопје. Истражува во областа на литературната теорија. Автор е на книгите *Интерпретативни стратегии: теориско-критички есеи* (1999); *Ликови-антиагонисти* (2001).

Книгата *Хипертекстуални дијалози* е конципирана како начин за исчитување на саморазликувачката структура на *јазикот* виден како *писмо*. Во нејзината основа влегуваат Бахтиновата теорија за *двојласноста на зборот*, концептот на *интертекстуалноста* на Јулија Крстева и методот на *деконструкцијата* на Жак Дерида. Релевантниот апликативен материјал од јужнословенскиот литературен 20 век покажува дека метајазичното препрочитување на делата и нивните инскрипции, претставува специфично *рекреирање* на литературното минато, кое во согласност со парадигмите на постмодерните теории, може да се нарече *интертекстуално*.

ABSTRACT

The work *Hypertextual dialogues* is conceived as a way of reading up the selfdifferentiating structure of *language seen as writing*. It is based on Bahtin's theory on the *twovoicedness of the word*, the idea of *intertextuality* of Julia Kristeva, Liotard's *disensus* and Jacques Derrida's *Deconstruction* method. The relevant material from the South Slavic Literatures, demonstrate that the metalinguistic rereading of the works and their inscriptions, represents a specific *recreation* of the literary past, which in accordance with the paradigms of postmodern theories, could be styled *Intertextual*.

Key words: *Dialogism, Dialogical Diegesis, Intertextuality, Dissemination, Hypertext, Post-modern, Deconstruction*

Едисија *Крејосџи*

- Јадранка Влатова: *Македонско-чешки речник*
- Зоран Сулејманов: *Пенологија* (две книги)
- Александар Прокопиев: *Пајзувањата на сказната*
- Лидија Капушевска-Дракулевска: *Во лавиринџите на фантастиката*
- Никола Серафимов: *Општа психофизиологија на хомеостазата*
- Дамјан Димчевски: *Хистеросалинџографија со радиолошки аплис*
- Нина Симова – Никола Серафимов: *Тироидологија*
- Елена Андреевска: *Националните малцинства на Балканот...*
(двојазично, англиски и македонски јазик)
- Бранко Хорват: *Економска анализа*
- Лилјана Минова Ѓуркова: *Синтакса на македонскиот стандарден јазик*
- Елизабета Шелева: *Од дијалогизам до интертекстуалност*
- Гордана Давкова Силјановска – Владимир Митков: *Локална самоуправа*
- Ангелина Бановиќ-Марковска: *Ликови-антиагонисти*
- Љубомир Данаилов Фрчкоски: *Меѓународно право за правата на човекој*
- Лидија Капушевска-Дракулевска: *Поетиката на несознајното*
- Весна Пендовска: *Даночно право*
- Катерина Петровска-Кузманова: *Ритуален театар*
- Анастасија Ѓурчинова: *Прличев и Ариосто, за смејта и меланхолијата*
- Роберт Алаџозовски: *Обвинети за постмодернизам*
- Лилјана Минова-Ѓуркова: *Стилистика на современиот македонски јазик*
- Елизабета Шелева: *Отворено писмо: студии за македонската литеаратура и култура*
- Валериј Софрониевски: *Поетика на леглото во старогрчката книжевност*
- Владимир Мартиновски: *Од слика до песна*
- Лидија Капушевска-Дракулевска: *Поетиката на изненадувањето*
- Јелена Лукина: *Театралика, пак*
- Соња Стојменска-Елзесер: *Играјќи*

Едиција КРЕПОСТИ

Ангелина БАНОВИЌ-МАРКОВСКА
ХИПЕРТЕКСТУАЛНИ ДИЈАЛОЗИ
Интертекстуалноста и јужнословенскиот
литературен 20 век

Издавач
МАГОР ДОО Скопје, 2004

За издавачот
Павлина Ади Митреска-Лазаревска

Лектура
Јадранка Владова

Дизајн на корица
Искра Петровска

Печатање
Дата Понс, Скопје

Тираж
500