

Damjanoski, M. (2019). The Aspects of the Postmodern Storytelling in the Novels of Lafazanovski, Duracovski and Andonovski. *Vermilion Journal* 6, 26-45.

## **Аспектите на постмодерното раскажување во романите на Лафазановски, Дурацовски и Андоновски**

**Милан Дамјаноски**

Универзитет “Св Кирил и Методиј”, Скопје

Во овој труд ќе дадеме еден кус осврт на постмодерните аспекти на раскажувањето во делата на три современи македонски писатели Лафазановски, Дурацовски и Андоновски. Преку нив ќе се обидеме да се осврнеме на една тенденција во македонското книжевно творештво во која се инкорпорира и усвојува современите текови на светската книжевна сцена, изразени преку постмодерната теориска и книжевна пракса. При тоа, предмет на анализа ќе бидат романите *Опишувач* на Ермис Лафазановски, *Црни пророци* на Димитрие Дурацовски и *Фрески и гротески* на Венко Андоновски, чии автори со својот современ и бескомпромисен дискурс ја поставија основата врз која можеше да се спроведува понатамошниот развој на македонската книжевност на крајот на 20 век. Со тоа македонската книжевност од тој период ја докажа својата зрелост и подготвеност да го преиспита својот канон преку примената на нови методи и искуства.

**Клучни зборови:** македонска книжевност, постмодернизам, Лафазановски, Дурацовски, Андоновски

## Вовед

Постмодернизмот е еден од најчесто употребуваните зборови во културниот и интелектуалниот дискурс на денешницата. Него можеме да го најдеме во текстови и дискусии на сосема разнородни теми почнувајќи од литературата па сè до внатрешниот дизајн на куќите. Терминот своја семантичка и реторичка употреба наоѓа во сè пообемна фреквенција која се протега од дискурсите на политичарите па се до емисиите за висока мода. Со сигурност може да заклучиме дека постмодернизмот стана доминантна теорија и дискурс на последната третина на 20 век. Постмодернизмот, како што и самото негово име укажува, се јавува како реакција на заблудите и исцрпувањето на модернизмот. Неговата иконокластична борба против традицијата и културата на европската цивилизација, а која на литературен план се водеше против реализмот, успеа да ги разниша нејзините темели, но не и да ја воспостави западноевропската мисла врз нови основи. Релативниот неуспех на големата модернистичка авантура, доведе во 60-тите години до еден процес на ревизија и превреднување на проектот на модернизмот, особено преку делата на француските критичари. Поттикнати од теоретските постановки на Фуко, Батај, а посредно и на Бахтин, теоретичарите како што се Дерида, Лиотар, Барт, Кристева, Тодоров ги поставуваат основите на постмодерната теорија, додека пак врз темелите на борхесовската естетика постмодерната литература ја создаваат писателите како Пинчон, Маркес, Кортасар, Џон Барт, Еко.

На постмодернизмот како еден вид на парадигматски термин во текот на неговиот развој му беа припишувани голем број на дисциплини, некои од нив дури и со диспаратни појдовни основи. Неговата сеприсутност во интелектуалниот дискурс доведе до тоа да се развие бурна и опсежна дебата за неговото поле на дејствување, историската основа, парадигматскиот опсег, политичките, културолошките, идеолошките, естетските и онтолошките придобивки и импликации. Во делата на различни автори во рамките на постмодернизмот наизменично се вклучуваат и спротивставуваат постструктурализмот, феминизмот, постколонијализмот, reader response анализата, анализата на дискурсот,

родовите студии и останатите релевантни теории кои се јавуваат и се развиваат во овој период. Се тврди дека постмодернизмот води потекло од романтизмот или од барокот, дека е продолжување на одредени тенденции на модернизмот или дека е реакција на неговите ставови, дека е ретрограден и конзервативен или дека е револуционерен и авангарден, дека е десно ориентиран и дека е лево ориентиран, дека е аисторичен или историчен, итн. Сето ова укажува дека постмодернизмот како теорија е сеуште релевантен и длабоко инволвиран во универзалниот интелектуален дискурс кој се обидува да даде одговор на прашањата и предизвиците на современиот свет.

Сепак и покрај ова разногласие и плурализам во однос на онтолошката димензија на постмодернизмот, во рамките на теоријата има конзенсус во однос на неговиот епистемолошки инструментариум што е од особена важност за анализата на постмодернистичкото раскажување. Следствено на фактот што постмодернизмот историски и критички произлегува и се надоврзува на модернизмот и исцрпувањето на неговите можности, тој своето дејствување го конципира како еден вид реакција на постулатите на модернизмот. Каде што модернизмот сета своја енергија ја насочи кон оспорување и негација на дискурсот на западноевропската цивилизација и култура, постмодернизмот повторно го воспоставува како рамноправен учесник во големиот цивилизациски дијалог. Заложбата на модернизмот за конструирање и легитимизирање на сопствената голема нарација е сопоставена со тенденцијата на постмодернизмот кон оспорување на сите големи нарации и свртување на кон маргиналното и кон плурализмот на нарациите. Наместо полемиката на модернизмот, постмодернизмот го промовира дијалогот, наместо да наметнува доминантен, авторитарен и тотализирачки субјект, постмодернизмот му дава простор на децентрализираниот и плуралниот идентитет. Наместо големите Вистини, тој ни ги открива множеството на човечки создадени текстови кои вечно се комбинираат. Сепак, тој се наоѓа во една парадоксална позиција во однос на модернизмот во исто време додека ги порекнува и оспорува неговите главни одлики и достигнувања, постмодернизмот се користи со модернистичкиот методолошки и аналитички инструментариум. Тоа произлегува од уште

една од главните карактеристики на постмодернизмот, *парадоксалноста*. Според Линда Хачион во *Поетиката на постмодернизмот*, постмодернизмот секогаш зазема парадоксален став кон дискурсот кој го анализира, во исто време воспоставувајќи и оспорувајќи го, употребувајќи и злоупотребувајќи го. Оттаму, не зачудува што постмодернизмот ги презема како свои конструктивни начела истите стилски и аналитички модели и постапки кои беа користени од страна на модернизмот во дестабилизацијата на претходно доминантниот миметичко-реалистичен литературен модел, а тоа се цитатот, монтажата, пастишот и интертекстуалноста. Но, за разлика од својот претходник, употребата на овие постапки нема само за цел оспорување и негација, туку и повторно воспоставување на врската со традицијата и нејзино превреднување во дијалогот со современието. Затоа за интертекстуалноста дури може да се каже дека во постмодернизмот, со неговиот акцент врз онтолошката примарност на текстот и неговите бескрајни комбинации, се здобива со парадигматски вредности при што ги вклучува во рамките на својот категориски опсег сите други постапки и фигури.

Во овој кус вовед се обидов да дадам еден лаконски, но се надевам концизен приказ на основните карактеристики и постулати на едно од најзначајните теории на минатиот век, која неизбежно најде свој одглас и во интелектуалните и книжевните текови на македонската култура. Како витален дел од европската култура, таа ги апсорбира и интегрира сите нејзини поважни текови и тенденции, согледувајќи ги низ призмата на сопствената национална и културна матрица. Постмодернизмот претставуваше особен предизвик за дел од младата интелектуална генерација која стапи на македонската книжевна сцена во последните неколку декади на минатиот век, при што со своите дела придонесоа за воведување на еден нов квалитет и димензија во македонската книжевна продукција. Затоа за мене претставуваше особен предизвик да се обидам во рамките на овој труд да ги прикажам аспектите на постмодернистичкото раскажување во македонскиот роман, за што најподатни за критичка анализа се покажаа романите на Ермис Лафазановски, Димитрие Дурацовски и Венко Андоновски. Пред да

преминам на конкретното согледување на нивните дела, би сакал да укажам на теоретските методи врз кои ќе ја засновам мојата анализа. Со оглед на веќе укажаната темелна важност на интертекстуалноста за постмодернистичката нарација, од голема корист за мојата анализа се покажа теоријата за транстекстуалноста на Жерар Женет и неговите пет типа на транстекстуалност : интертекстуалност, метатекстуалност, паратекстуалност, архитектстуалност и хипертекстуалност. Главната стилска фигура преку која интертекстуалноста го наоѓа својот израз во текстот е цитатот, при што неговите структурни и епистемолошки аспекти беа најсеопфатно артикулирани во теоријата на цитатноста на хрватската теоретичарка Дубравка Ораиќ Толиќ. При тоа од голема полза ми беше нејзината категоризација на видовите на цитати на интрасемиотички, интерсемиотички и транссемиотички цитати. Со помош на овие теоретски модели, се надевам дека ќе обезбедам доволно аргументи во понатамошниот дел од текстот со кои ќе укажам на аспектите на постмодернистичкото раскажување во македонскиот роман.

## I.

Во авторскиот опус на Ермис Лафазановски можеме да согледаме два аспекти на постмодернистичкиот дискурс: парадоксалноста, иронијата и гротеската кои наоѓаат одраз во неговите кратки раскази и метатекстуалноста која е изразена во неговите теориски текстови посветени на фолклорот. Овие две тенденции конвергираат и се преплетуваат во неговиот прв роман, при што создаваат едно дело со изразит постмодернистички дискурс. Од самиот наслов на романот на Ермис Лафазановски *Опишувач* може лесно да се забележи една од главните преокупации на овој роман, а тоа е прашањето на нарацијата, текстуалната продукција и изразитиот метатекстуален фокус врз самото прашање на литературата и нејзиниот однос кон реалноста и вистината. Опишувачот (де-скрипторот) е само уште една инкарнација на скрипторот на Ролан Барт кој е предодреден во вечната игра на текстуалноста само да ги рекомбинира веќе постоечките текстови, лишен од позитивистичката илузија на оригиналноста и автентичноста. На опишувачот единствено му преостанува да се обиде да ја осознае и

претстави вистината преку своите описи, но вечно е соочен со парадоксот кој го дефинира Дерида според кој никогаш не можеме да ги осознаеме вистината и минатото непосредно, туку единствено преку посредништво на веќе создадените текстови, од што произлегува дека вистината и минатото се субјективни конструкции. Примери за оваа онтолошка дилема може да најдеме во повеќето од описите кои ја сочинуваат фабулата на романот, како што е тоа описот на свадбата на стопанственикот. Опишувачот добива задача да подготви опис на свадбата кој ќе ја прикаже сета грандиозност и елегантност на овој свечен момент, но како што често тоа се случува на овие балкански простори натсанува инцидент помеѓу невестата и свекрвата. Верен на својата вокација, тој сочинува објективен опис на сите настани, меѓутоа е цензуриран од доминантниот дискурс, во овој случај стопанственикот. Тој настапува од неговата позиција на финансиска моќ и бара од него опис кој ќе биде соодветен на официјалната верзија на настаните кои не го вклучуваат наводниот инцидент. При обидот да ја потврди и легитимира својата вистина за настаните, тој се обраќа кон другите медиуми чија задача била да ги регистрираат фактите, имено фотографот и видео снимателот. Но, и тие медиуми со своите текстови содржани во фотографиите и видео снимките ја потврдуваат официјалната вистина, претходно бришејќи секаква инкринимирачка трага од караницата и фрлањето на тортата. Соочен со неможноста да ја верификува својата приказна и опишувачот мора да се повинува на веќе регистрираната историја на случајот. Како што метафорички заклучува еден ѕид, сведок на дилемите на опишувачот, *“Се случило само тоа што е запишано. А запишаното го обликува слученото”* (Лафазаноски, 2001: 33). Со ова се потврдува постмодернистичкиот став дека историјата е конструкција базирана врз текстови.

Самосвесноста на постмодернизмот за текстуалната природа на историјата и продукцијата на значењата е мотив кој се провлекува низ целиот тек на романот, проникнувајќи и осветлувајќи ги сите постапки на опишувачот. Тоа особено може да се види во неговото конструирање на историјата на Грација/Султана која ја гради само врз кратките јавувања на нејзината сенката на прозорецот, во неа наоѓајќи ги трагите на

значењето, метафорички рефлектирајќи ја теоријата на Дерида за трагот како можност која претходи на се она што се нарекува знак. Друг пример е неговото фалсификување на приказната за појавата на ламјата во Охридското езеро, прикажувајќи ја како оригинално сведоштво на еден локален рибар, поткрепувајќи ја дури и со факти и докази како што неговото име и адреса. Со сите овие постапки писателот ја демистифицира улогата на нараторот, оспорувајќи и поткопувајќи ја преку една самосвесна и иронична персифлажа на улогата на нараторот и во романот и во рамките на самото општество, а со тоа и неговиот авторитет и легимитет како носителот на авторитарната вистина во романот и воопшто во литературата. што е и еден од главните аспекти на постмодернистичката мисла. Метатекстуалната димензија на романот понатамошно е засилена со вклучувањето на метафикциските текстови како еден од структурните елементи на фабулата. Со тоа ја отсликува тенденцијата на постмодернизмот за бришење на имагинарната граница помеѓу литературните и научните дискурси и осветлување на нивната текстуална и фикциска природа. Авторот тоа го прави преку инкорпорирање на описниот речник на зборови кој го составува опишувачот и неговите научни етимолошки описи на значењето на зборовите. Сето тоа е проследено со епистемолошка расправа за теориските и практични проблеми на описната лингвистика, филтрирано низ призмата на критика на положбата на науката во општеството.

Со ова доаѓаме до вториот важен аспект на *Опишувачот* кој се одвива на нивото на комуникација со и критика на современото и општествениот систем. Еден од најважните принципи на постмодерната теорија е деконструкцијата и демистификацијата на сите мисловни, општествени, политички и културни системи, т.е. на сите системи кои претендираат кон сопственост врз и продуцирање на вистината и значењето. Тие од својата фукоовска позиција на моќ доминираат со дискурсот и го наметнуваат својот авторитарен став. Ермис Лафазановски ја спроведува нивната демистификација со силна доза на иронија, доминантната стилска фигура на неговото авторско писмо. Тој преку процесите на карневализација и каламбур ги соголува догмите и

стереотипите на нашето општество, како што тоа го прави со своите текстови посветени на балканскиот маж: *Балкански папучар* и *Македонски домазет*. Тој гротескно го илустрира критичкиот потенцијал и дискурс во денешното општество како уште еден инструмент за заштита на официјалната доминантна вистина преку конспиративната организација МБИ (Македонска берза на идеи) кои

*“ беа ангажирани да ги следат и најмалите потреси на берзата на идеите, да известуваат за нив и ако се покажат како неприфатливи за пошироката јавност, да ги елиминираат, или пак тоа да го сторат со нивниот носител”* (Лафазаноски, 2001: 91).

Сепак, најсликовит приказ на репресивните ефекти на општествените системи е Грација која е самата еден вид на палимпсест и на чие тело може да се согледаат трагите од таа репресија. Таа е глува и нема заради насилството кое го врши врз неа нејзиниот маж, а длабоко во неа чукањето на нејзиното срце е надгласано од фонот на бомбардирањата и прелетите на авионите кои одекнуваат длабоко во неа. Тоа е фонот на секојдневието, алузија на Косовската криза за чие времетраење очигледно е пишуван овој роман, но и еден ефектен симбол на последиците кои ги предизвикува наметнувањето на еден доминантен дискурс, па дури и по цена на војна.

Демистификацијата на репресивните тенденции на владејачките системи во романот не е само фокусирана врз сегашноста, што можеме да видиме во алегоричната приказна за кождерот каде што имаме очигледна алузија на комунистичкиот систем. Особено тоа се согледува во две инстанции од кои една е прогонот на Св. Ѓорѓи како приказ на прогонството на христијанството од страна на доминантната комунистичка и атеистичка идеологија. Вториот пример ја отсликува положбата на уметноста во еден таков репресивен систем. Таа е прикажана преку забраната за прикажување на скулптурите на жените кои отстапуваат од службено прифатените општествени норми. Нивните форми одразуваат еден тивок очај и болка, наместо јадрост, енергија и надеж, при што авторот врши алузија и пародизирање на соц-реалистичка естетика и нејзиното преферирање наспроти другите уметнички и естетски форми на изразување. Авторот, со не мала доза на



иронија, соц-реалистичката скулптура ја создава од глина која забот на времето лесно ја претвора во прав, за разлика од издржливоста на каменот од која се направени другите скулптури.

Романот сепак најсилно ја одразува својата припадност на постмодерната естетика на нивото на нарацијата. Неговата структура ги нарушува конвенциите на реалистичниот роман која се карактеризира со линеарна консекутивна нарација без флукуации на просторно-временската оска. Во согласност со постмодернистичките принципи на децентрирање, , еклептицизам на стилови, амалгамизирање на жанрови, фабулата нема праволиниски строго организирана структура, туку повеќе личи на колаж на различни кратки раскази. Во неа може да се препознаат главните конструктивни начела на постмодернистичката нарација интертекстуалноста, цитатот и монтажата. Нарацијата е доминирана од принципот на интертекстуалноста, т.е интеракцијата на разновидните интертекстови, жанрови, стилови, регистри чие пак присуство се ефектуира преку употребата на цитати кои структурно се организирани преку постапката на монтажа.

Од архитектстуална гледна точка, текстот претставува еден амалгам на жанрови каде што романескната структура претставува рамка во која се остварува цитатен дијалог и сооднос на повеќе жанрови и стилови. Тука се јавуваат интертекстовите на есеистиката, фолклорот, митовите, новинските натписи, фантастиката, научната метафикција, пикарскиот роман, за сето тоа да биде заокружено со присуството на драмскиот интертекст преку заклучната едночинка со кафкијански тон. Метатекстуалното ниво, за кое претходно во текстот веќе говорев, е надополнето со високиот степен на автореференцијалност и самосвесност на нарацијата. Особено тоа е карактеристично во *Делникот* и едночинката каде што се преплетуваат сите настани од претходниот дел на текстот, преку употреба на реминисценции, автоцитати и алузии. Автореференцијалноста и самосвесноста за текстуалната природа на нарацијата е искажана преку поклопувањето на нумерацијата на страниците на *Делникот* со тие на самиот роман, при што романот ја игра улогата на хипотекст на *Делникот*, доведувајќи ги во еден дискурсен дијалог со онтолошки и хеременевтички импликации за

самиот роман, при тоа истакнувајќи ја улогата на читателот во продукцијата и интерпретацијата на значењето на текстот. Исто така, преку честото менување на фокализацијата со монтажното вклопување на најразлични интекстови кои овозможуваат мноштво на наративни перспективи, се децентрира класичната авторитарна позиција на нараторот и се промовира плурализмот и рамноправноста на дискурсите, што е едно од основните постмодернистички залагања.

Интертекстуалноста како свој главен конструктивен елемент го користи цитатот, што претставува доминантна практика и во *Опишувачот*. Во богатството на цитати присутно во текстот, можеме да ги препознаеме сите видови на цитати кои ги наведува теоријата на Дубравка Ораиќ Толиќ. Интрасемиотички цитати или цитати кои потекнуваат од истата уметност, т.е. во овој случај тоа би биле интерлитерарни цитати кои најчесто се дадени во форма на псевдоцитати како што се тоа извадоците од *Делникот*, едночинката, потоа метацитатите во форма на написите во *Разгледи*, фолклорните и библиските цитати, итн. Своја значајна улога во нарцијата заземаат и интерсемиотичките цитати или цитатите преземени од други уметности, каде што маркантен пример е интермедијалниот цитат на серијата слики на Мартиноски посветени на Циганките. Со оглед на фактот што еден од главните фокуси на романот е критиката на современата ситуација, честа е фреквенцијата на транссемиотички цитати или цитати кои не припаѓаат на уметноста. Тие се јавуваат во форма на новински натписи, вметнувањето на *Разгледи* како весник кој е историски факт, фактоцитати од секојдневниот живот, вклучување на вистински географски топови како Скопје, Охридското езеро, фонот на Косовската криза, итн. Сите овие цитати во рамките на монтажната конструктивна постапка се сопоставени во еден голем цитатен дијалог кој произведува плурализам на значења.

## II.

Димитрие Дурацовски е уникатна појава на нашата книжевна сцена. Иако по вокација е сликар, неговиот интерес не се ограничува само на платното, туку својот авторски печат го остава и во книжевноста.

Неговиот книжевен опус е лажливо мал, само три книги *Тајна историја*, *Црни пророци* и *Insomnia*, но преку нив тој изгради препознатлив и уникатен авторски ракопис. Тој е еден од најуспешните следбеници на борхесовската естетика на домашната сцена, градејќи сопствен идиосинкратичен универзум во кој се испреплетуваат реалното и фикциското, историското и естетското, животот и надреалното. Тој ги користи како конструктивни елементи сите аспекти на неговиот живот, замаглувајќи ги границите помеѓу реалното и книжевното, пресоздавајќи го своето субјективно искуство во големиот интертекстуален дијалог. Од своето животно искуство, Дурацовски конструира еден вид на историографска метафикција, жанр кој Линда Хачион го истакнува како егземпларен за постмодернистичката книжевност. Ова авторско проседе ги карактеризира сите три книги, но јас за потребите на овој труд ќе го анализирам делото *Црни пророци*, во кое во една згусната структура се содржат сите главни тематски фиксациии на Дурацовски и се јавуваат сите превалентни интертекстови на неговиот писателски дискурс. Дури може и да се заклучи дека *Црни пророци* претставуваат еден вид на хипотекст на неговиот следен роман *Insomnia*, во кој во далеку поекспанзивна наративна форма се преточуваат и развиваат авторските доминантни преокупации. Преку тоа можеме да ја согледаме силно изразената автореференцијалност на поетиката на Дурацовски, чии дела се чини дека се во постојан дијалог обременет со херметичен личен симболизам.

Врската со постмодернизмот е означена уште во самото издавање на книгата во едисијата Проза која е посветена на новите (постмодернистички) прозни изданија. Со само едно обично прелистување на книгата, лесно може да се забележи нејзиното отстапување од ковенционалната форма на романот. Почнувајќи од паратекстуалниот текст на издавачот на внатрешната страна на кориците, со која идеолошки се означува делото, преку бројните илустрации кои се преплетуваат меѓу и така веќе испрекинатите и фрагментирани текстови, па се до авторскиот паратекст на внатрешната страна на задната корица, веднаш после содржината која ја претставува ковенционалната граница на текстот., може да се увиди децентрирачките

и дестабилизирачките тенденции на овој текст во однос на конвенциите. Втората клучна тенденција се отелотворува во крајниот паратекст :

“Со секој напишан, изговорен или препишан збор тој го губи својот идентитет, се открива себеси во другите , се губи и исчезнува. Постанува оној Другиот.” (Дурацовски, 1996)

Овие два примера јасно ја покажуваат мотивираноста на романот од двете темелни онтолошки прашања на постмодернизмот: оспорување и деконструкција на структурите и оспорување на единството на индивидуалниот субјект и децентрирање и плурализација на идентитетот. Целиот роман е еден голем и постојан дијалог со Другиот, обид да се изгради и пронајде идентитот во големиот лавиринт на текстуалноста кој го сочинува дискурсот на животот, а зад чиј секој агол се заканува сеништето на смртта.

Тоа е јасно одразено и во композицијата на делото, која претставува еден хибрид помеѓу збирка на кратки раскази и роман. Таа е сочинета од фрагментирани текстови, т.е. травести и апории како што ги именува авторот, кои меѓусебно се во постојан дијалог, споделувајќи ги ликовите, темите, постојано упатувајќи едни на други. Преку тоа авторот гради една онирична атмосфера, во која се разливаат границите помеѓу реалното и несвесното, каде што сè е претворено во текст кој содржи своја семантичка и конструктивна вредност, каде што сите дискурси се подеднакво важни. Слично на структурата на сонот, постмодернистичката нарација се обидува да ја проблематизира границата помеѓу објективното и фиктивното, преземајќи елементи од животот и реалноста, но притоа комбинирајќи ги на неконвенционални начини за да ги согледа димензиите затскриени зад конвенциите, преку една постојана игра на текстуалноста. Тоа се огледува и во користењето на апориите и травестиите во кои се земаат конвенционални мисловни и книжевни форми и конструкции, но кои потоа однатре се рушат и оспоруваат, соголдувајќи ја нивната структура и отварајќи ги за нови толкувања и значења. Во книгата провејуваат интертекстовите на Леонид Шејка, Бруно Шулц, Марија Чудина, Илија Савиќ,цибетката, Константин Миладинов. Иако сите тие се историски ликови, во авторската интервенција тие се трансформираат во текстови чија

семантичка вредност и идентитет е конструиран од други текстови во форма на лични записи, дела, слики, сведоштва на други луѓе, па и самата субјективна перцепција на авторот. Неговата интервенција не се ограничува само на нив, тој дури се конструира и себеси како лик во делото, како уште еден интертекст, поставувајќи го прашањето на целостта на субјектот и автономноста на идентитетот. Преку својот лик, авторот ефективно го прикажува проблемот на фрагментирање на современиот субјект и оспорувањето на идејата за стабилен и центриран идентитет во хипертекстуалниот современ свет. Како што тој вели на крајот:

*“Ќе останам јас во Димитрие а не во себе иако помалку се препознавам во неговите книги отколку во други дела или во нежниот звук на струните на гитарата.”* (Дурацовски, 1996: 80)

Главните одлики на на наративниот стил на Дурацовски се фрагментираноста, монтажата и колажот како основни конструктивни начела преку кои пластично се доловува експлицитната интертекстуалност и метатекстуалност кои се доведени на ниво на програмска определба, збогатени со богато присуство на цитати. Тие се карактеризираат со голема еклектичност, особено во подоцнежниот роман на Дурацовски *Insomnia*, но во *Црни пророци* доминантни се интермедијалните цитати и фактоцитатите кои го одразуваат и се надоврзуваат на втората креативна димензија на писателот - сликарството.

Сите овие одлики се содржани во краткиот расказ *Вода, лавиринт* кој е дел од *Црни пророци*, а кој претставува еден микрокосмос на темите и авторските постапки на Дурацовски, патување низ бескрајниот интертекстуален лавиринт на неговата естетика. Од самиот наслов може да се согледа присуството на двата големи постмодернистички симбола, водата како симбол на несвесното и лавиринтот како симбол на животот и метафора на вечното трагање по значењето. Постмодернистичката естетика е надополнета со композицијата која само навидум е поделена на два дела, т.е. главен текст и паратекст во форма на фусноти, но како и во целиот роман и тука се одвива нарушување и трансцендетирање на конвенционалните структурни и текстуални односи, при што самиот крај

е даден во рамките на фуснотите, кои формално не припаѓаат на главниот текст. Главниот текст е составен од два текста, од кои едниот е пишуван во кодот на фантастиката со доминантна онирична атмосфера, додека пак вториот текст е псевдоцитат - писмо од актуелна историска личност, при што тој е вметнат во средината на првиот и ја прекинува неговата линеарна наративна структура, со што се постигнува дестабилизирање на традиционалната наративна структура, со што се постигнува ефект на бришење на границата помеѓу реалното и фикциското. Преку примерот на активната улога која ја имаат фуснотите, кои наместо да ја имаат традиционалната референцијална и експликативна димензија, во текстот се јавуваат како рамноправен носител на семантички полнеж и учесник во продукцијата на значењата, можеме да ја согледаме композициската и структурната основа врз која се овозможува интертекстуалната интеракција. Како што претходно укажавме, таа се одвива преку обемното користење на цитати, кои преодоминантно се интермедијални цитати. Сите тие во поголем или помал степен се присутни во самиот главен текст, но интертекстуалноста е самосвесно потенцирана со тоа што тие доживуваат своја конкретна материјализација и метафикциско толкување во рамките на фуснотите. Во нив наоѓаме репродукции на слики од Шејка, Холбајн, Ешер, сцена од филм на Епштајн, интерлитерарни цитати од Борхес, Марија Чудина, па дури автоцитат на самиот Дурацовски. На тој начин експлицитно се потенцира метатекстуалната димензија на текстот која сепак не е ограничена на наметнување на еден доминантен интерпретативен став, туку напротив, е насочена кон збогатување на продукцијата на можни значења и мултиплицирање на перспективите. Тоа најдобро е отсликано преку фуснотата бр. 7 во која се дадени четири можни интертекстови за зборот одаја во текстот.

Претходно опишаните текстуални операции ја создаваат предлошката за авторовиот приказ на есенцијалната постмодернистичка теза за литературата, културата, традицијата, па дури и животот како една голема ризница на веќе-постоечки текстови кои го градат нашиот идентитет и во која веќе се е создадено, а единственмо што можеме е да создаваме нови комбинации. Во овој случај ризницата е симболизирана

од Замокот кој го содржи лавиринтот на веќе создадените интертекстови. Дурацовски алегорично го прикажува својот пат низ културната ризница, инициран од за него клучниот интертекст на сликарството на Леонид Шејка, кој го воведува во лавиринтот на интертекстуалноста. Во својата потрага по значењето и знаењето воден од црвениот конец на животот, низ сложениот лавиринт на бескрајно испресечените ходници и одаи доаѓа во контакт и комуницира со претходно споменатите интертекстови. Ова алхемиско патување кон откривање на животната мистерија, симболично го доведува до филозофскиот камен, симболот на ултимативното знаење, но тука чека и цибетката, симболот на смртта. Единствена надеж е дека некој некогаш ќе ги најде трагите кои останале зад него и повторно ќе го започне патот низ лавиринтот

*“До следното појавување, кога полната месечина ќе го осветли езерото, а нечиј немирен дух ќе го бара патот што води кон сознанието.”* (Дурацовски, 1996: 44)

На овој начин, Димитрие Дурацовски ја отсликува сложената мрежа на интертекстуални влијанија кои секогаш одново ја пресоздаваат литературата и нашето сфаќање и толкување на светот. За оваа книга може да се рече дека е негов придонес кон таа голема ризница, симболично складирајќи ја сета оставштина на неговиот текстуален лик во Музејот, инваријанта на ризницата- кој веќе ги содржи сите интертекстови кои ја сочинуваат книгата.

### III

Додека делата на Дурацовски претставуваат еден голем дијалог со Другиот, низ романот на Венко Андоновски *Фрески и гротески* одекнува ехото на Отсутноста. Во неговиот писателски дискурс отсутноста претставува еквивалент на трагата на Дерида, на вечното преместување на референтот, производството и расејувањето на значењата. Оваа димензија наоѓа своја реализација во експлицитната интертекстуалност со која се одликуваат неговите дела. Како што знаеме, основниот епистемолошки принцип на интертекстуалноста е сопоставувањето на различни интертекстови, вклучувајќи тука и историски и фикциски текстови, при што преку нивно комбинирање и меѓудејствување се

овозможува оспорување, дестабилизирање, но и создавање и дисеминација на значењата. Не изненадува тогаш фактот што главното структурно начело врз кој се гради нарацијата на овој роман е вакантната цитатност. Оваа постапка, во која се опфатени историски прототекстови, но чија семантичка содржина претставува комбинација од трагите на историската содржина и авторите семантички интервенции претставува плодна основа за отелотворување на оваа постмодернистичка онтолошка премиса. Тука ги наоѓаме текстуалните конструкти на важни ликови и настани како од историјата на Македонија, така и од светската историја. Во сложената лавиринтна нарација се испреплетуваат ликовите на Александар Македонски, Аристотел, Кирил Пејчиновиќ, Авероес, слепите војници на Самоил, како референтна и прототекстуална основа за псевдоцитатите со кои авторот го гради својот интертекстуален мозаик.

Тоа се огледува и од фабулата која се ефектуира во една хибридна структура во која преку постапката на интермедиијална цитатност се комбинираат книжевните, ликовните и христијанските кодови. Главните структурни елементи на фабулата се текстуалните фрески и нивните метатекстуални реставрации, преземајќи ја својата диптихна форма од синтаксата на фрескосликарството. Дури и во самата форма на фреските се користат други синтактички постапки, како што е просторно разделување на одделни делови на текстот, создавајќи илузија, но и алузија на физичката форма на фреските. Но, сепак авторот ги надминува структурните ограничувања на таа синтакса и во рамките на тој диптих остава отворен простор во кој се води постојана интертекстуална комуникација, каде што нема фиксирано значење и интерпретација, туку тие се наоѓаат секогаш во флукс, секогаш негде помеѓу, како во парергонот на Дерида. Тоа особено ефектно е предадено во симболот на фреските чиј составен дел е огледалото, каде што секој гледател-читател-толкувач го гледа својот одраз и со тоа дава нова содржина и толкување на фреската, кои остануваат живи се додека не се зацврсти нивното значење и толкување по што тие се скаменуваат. Во тој простор во кој се наоѓа сложената таписерија на идеи, можат да се



согледат многу нишки кои укажуваат на постмодернистичката заложба и провиниенција на текстот

Прва, а можеби и доминантна е темата на интертекстуалноста. Како што веќе споменавме, таа е интегрален елемент на книжевниот дискурс на Венко Андоновски, при што тој дава свое метафикциско толкување на оваа проблематика во рамките на делот на реставрацијата на нулевајата фреска, *Мала фреска во голема фреска*. Самиот наслов е метафорична трансформација на принципот на интертекстуалноста “текст во текст”, а самиот текст понатаму дури и дава своевидна дефиниција на оваа теорија како “*присутност на отсутното, видливост на невидливото*”(Андоновски, 1998:15). Оваа дефиниција наоѓа свое отелотворување во примерот за најмалата фреска на светот, за фреската на Исус во рацете на Богородица, која се карактеризира со отсуство на нејзината материјална присутност, но и со присутност на нејзината семантичка трага. Освен оваа онтолошка димензија, романот дава и приказ на епистемолошката димензија на интертекстуалноста која е симболизирана преку метафората за триокиот гласник. Тој со трите очи гледа во минатото, сегашноста и иднината и патува низ времето носејќи го значењето во еден сандак, исто како што во рамките на една книга се сопоставуваат интертекстовите од минатото и сегашноста, создавајќи значења кои се пренесуваат во иднината, при што егзистора постојан дијалог меѓи нив.

Втор постмодерен аспект на романот се огледува во неговиот третман на прашањето на означителите, но и за текстуалната природа на светот. Во текстот, означителите се само посредници до значењето, тие се само форма без содржина, тие се симболи на отсуството, тие се сенките на Исијан. “*Тие се вреќи полни со ништо*”(Андоновски, 1998:15). со што се укажува на провизорноста на означителите. Но, сенките се, исто така, тие кои го градат и разградуваат небесниот свод, го градат и го разградуваат јазикот и дискурсот. Преку нив Кирил Пејчиновиќ успева да го зачува и обнови христијанскиот дискурс, рекомбинирајќи го и толкувајќи го со помош на народната реч. Но, оваа парадоксалност доведува до “*семантички процеп, бездна во која паѓа текстот*”(Андоновски, 1998:58)., што не упатува на вечното поместување на

значењето, процес чие постоење и соголување беше цел на деконструкцијата на Дерида. Заради ова, авторот дури и револуционерно повикува на уништување на означителите и на нивното тираниско посредување како пречка кон осознавањето на светот.

На ова се надоврзува и прашањето на вистината, која е од постмодернистичка перспектива се разоткрива како човечки и текстуален конструкт. Во *Фрески и гротески* таа е карневалски прикажана преку осакатениот гласник, чија тројна хронолошка перспектива е оневозможена со човечка интервенција, оставајќи го само со едно око, една гледна точка. Ова е една впечатлива алегорија за тотализирачката, доминантната и авторитарна тенденција на официјалниот дискурс на вистината која се содржи во официјалните текстови на владејачкиот систем со кој се утврдува официјалната верзија на сегашноста, но и на минатото или како што тоа ирониски се артикулира во романот, окото на вистината завршува затворено во сандак кој се испраќа во минатото. Во тој сандак исто така се наоѓаат парчињата на душата на Александар Македонски кои ги испраќа Аристотел во иднината за да бидат повторно составени. Преку ова, Венко Андоновски укажува на текстуалната и субјективна природа на историјата, но и на човечкиот субјект кој е оформен од дискурсот и неговите текстуални процеси. Но, по патот низ времето, едно парче е изгубено со што никогаш нема да може да се состави целосно неговата душа, што се надоврзува на постмодернистичкото тврдење дека историјата и идентитетите се формираат како склоп на текстуални траги, како и за неможноста да се осознае целосната вистина.

Уште еден важен постмодернистички аспект кој на крајот би сакал да го споменам е рушењето на конвенциите на традиционалната реалистична нарација, која освен преку хибридната наративна структура, е изразено и преку оспорувањето на линеарната хронолошка димензија. Тоа се постигнува не само преку монтажното сопоставување на различни хронолошки настани и хронотопи, туку авторот дури и иде до степен на релативизацијата на историското време, *“како последица на несовршеноста на системот на броевите”* (Андоновски, 1998:53). Понатаму, се нарушува и конвенцијата на доминантен сезнаечки

наратор, преку воведување на барем два различни наратори, нараторот на фреската и нараторот на реставрациите. Улогата на нараторот понатамошно се релативизира, кога дури и неговиот идентитет се оспорува и плурализира, со дилемата дали еден нараторот на патешествието на Кирил Пејчиновиќ во подземјето е сенка, што му е оставен на читателот да одлучи. Со тоа се потенцира улогата на нараторот како рамноправен, а не доминантен учесник во производството на значењата на текстот.

Сите овие аспекти се обединети во склопот на фабулата и Отсутноста одекнува во украденото стакленце од душата на Александар, во изгубениот број или нулата како отелотворение на празнината, во коската која недостасува во телото на мажот, во гласот што е изгубен, а кој е потребен за да се состави најубавиот збор. Од сите нив постојат само траги, кои само го навестуваат, но никогаш не можат да го материјализираат и комплетираат Едното, Целото, Вистината. Венко Андоновски во последната глава *Реставрација на космосот (нулеваја реставрација)* како можен одговор на оваа постмодернистичка апорија ја нуди книжевноста симболизирана преку списокот на нештата што треба да се зачуваат ако пропадне светот. Таа може во големата интертекстуална игра, преку своите алхемиски, кабалистички и комбинаторски постапки повторно да го претвори каменот во птица, да го изнајде изгубениот глас, да го создаде изгубениот број. Или барем да се обиде “како од јајце... да развие нов, поубав и посвршен свет” (Андоновски, 1998:84).

### **Заклучок**

Во претходните страници дадов еден кус осврт на постмодерните аспекти на раскажувањето во делата на три современи македонски писатели Е. Лафазановски, Д. Дурацовски и В. Андоновски. Преку нив се надевам успеав да осветлам една тенденција во македонското книжевно творештво во која се инкорпорираа и усвојуваа современите текови на светската книжевна сцена, изразени преку постмодерната теориска и книжевна пракса. Со тоа македонската книжевност во декадите на крајот на 20 век ја докажа својата зрелост и подготвеност да го преиспита

својот канон преку примената на нови методи и искуства. Тоа јасно се огледува во романите кои беа предмет на анализа во овој труд, чии автори со својот современ и бескомпромисен дискурс ја поставија основата врз која можеше да се спроведува понатмошниот развој на македонската книжевност во 21 век.

## **Библиографија**

- Андоновски, Венко (1998). Фрески и гротески. Детска радост, Скопје;
- Дурацовски, Димитрие. (1996). Црни пророци, , Феникс, Скопје;
- Лафазановски , *Ермис (2001). Опишувач*. Магор, Скопје;
- Наџион, Linda. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*;;  
Svetovi, Novi Sad;
- Oraić Tolić, Dubravka. (1990). *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske  
Zagreb;
- Шелева, Елизабета.(2000). *Од дијалогизам до интертекстуалност*.  
Магор, Скопје.