821.163.3-31.09
821.131.1-31.09
прегледен труд

ПРОЛЕГОМЕНА ЗА ПОСТМОДЕРНИЗМОТ НИЗ КОМПАРАТИВНОТО ЧИТАЊЕ НА *АКО ЕДНА ЗИМСКА НОЌ НЕКОЈ ПАТНИК* ОД И. КАЛВИНО И *ВЕШТИЦИ* ОД В. АНДОНОВСКИ: DOCTA IGNORANTIA VS DOCTA

д-р Борјана Прошев-Оливер

Универзитет во Загреб, Хрватска
Филозофски факултет

клучни зборови: модернизам/постмодернизам, апсурд, парадокс, епистемолошкиот нихилизам,категориите простор и време во посмодернистичката книжевност, начини на постмодернистичкото пишување
key words: modernism/postmodernism, absurd, paradox, epistemological nihilism, the category of space and time in postmodern literature, ways of modern writting

Постмодерна - криза на модерната или дух на новото време?

За воспоставување на дијахрониска класификација во секој домен на човековото делување, за преминот во нова стилска епоха, потребен е забележителен рез во континуитетот, пресуден настан, после кој престанува една, а почнува друга епоха. Култниот роман *Finnegans wake* од Џејмс Џојс може да се смета за таков рез на крајот на модернистичката книжевност, во кој модернистичкиот проект се урнува под сопствениот стилско/технички експеримент, т.е. и заради отсуството на, дотогаш вообичаената комуникација, релација помеѓу авторот и читателот. Според архитектот Џенкс, во архитектурата таков рез се случува во чинот на рушење на станбениот комплекс Пруит Иго (Pruitt - Igoe) во Париз, точно на 15. 6. 1972 г., во 15.32, којшто, наспроти примарната идеја за идеалот на модернистичкиот начин на урбаното живеење, станал седиште на нечистотија, разврат, криминал (Џенкс, 1085: 78). Овие резови се резултат на кризата што го зафаќа духот на времето.

Кризата може да ја дефинираме како фаза во која сите спротивности се до крајност заострени и можат да резултираат со катастрофа, некој шокантен, ненадеен чин, после кој следи нова доба.

Таа криза што се манифестира како раскол на сите вредности, обично се случува во историско-општествени, т.е. културни услови кога веќе не постои можност човекот да се потпре и да ја најде својата смисла врз некоја врвна, сеобединувачка вредност. Кон крајот на 19 век се интензивираат приказните

за кризата на човекот како неповторлива единка и оние за крајот на западната култура**.** Веќе за Гасет Хосе Ортега во „ човекот е маса што владее со светот, а никако поединец“ (Ортега, 2003:87). Карл Јасперс во (Јасперс, 1998: 108), т.е. Арнолд Гален во (Гален, 2004:76) пишуваат за новата позиција на човекот пред предизвиците на новата доба, во која се случува крај на историјата, науката, филозофијата, метафизиката. Всушност, тие предупредувале на кризата на културата. Идејата на крајот веќе одамна завладеала, меѓутоа сè уште, иако го доживеавме и крајот на милениумот, а екологијата како најприсутен концепт предупредува на катаклизма, никој не зборува за почеток на новата доба. За Ниче, модернизмот е готов, зашто Господ е мртов. Смртта на Господ се претвора во смртта на човекот-субјект, односно, смртта на авторот. Хајдегеровиот субјект се раствора во општото, во безличното „се“: *се јаде, се мисли, се прави.*

Посмодернизмот се раѓа токму од таа криза. Меѓутоа, целосно сè уште не е јасно дали посмодернизмот претставува нова доба, нов културно-цивилизациски почеток или само криза на модернизмот? Не е јасно дали кризата завршила или уште трае. Обично, после кризата доаѓа некое ново „после“ или нештата се враќаат на претходната состојба, ама, во која повеќе ништо не е исто.

И покрај парадоксалноста во самиот назив, (зашто нашето време е модерно, а постмодернизмот би било време што следи по него, т.е. за него може само да се претпоставува, ама во моментов, не и да се живее), за него се зборува веќе четриесетина години, за него се напишани томови теориски книги, зборници, а и веќе одамна се воспоставени постмодернистички канонски книжевни дела. Се наоѓаме пред парадоксална ситуација; приказната за она што допрва или некогаш треба да уследи после нашето модерно време, скоро е веќе застарена.

Накратко, за што станува збор во таа книжевна приказна? Најочигледна е пред сè, во голема мера застапената жанровска 'калабурница'. Нема јасни граници помеѓу науката, филозофијата, книжевноста, зашто техничките постапки им се иманентни и заеднички на сите области на сознанието. Постмодернизмот е време во кое се менува оној културен идеал што инсистира врз потрагата по вистината низ филозофијата, науката и книжевноста. Во јазикот, структуралистите го прекинуваат традиционалниот однос помеѓу означеното и означувачот и врската помеѓу јазичниот знак и стварноста. Тоа доведува до промена во начинот на комуникацијата. Наместо дотогаш јазикот, сликата станува ангажман и медиум на комуникација на нашето време. Таа ја негира дијахронијата повлекувајќи ги нештата во синхронијата. Се забележува поместување од традицијата пренесувана низ дијахронијата, а што имплицира и поместување од дотогаш вообичаената жанровска рамка; писмото кое рапидно и агресивно се концизира и се сведува на облик на комуникација со СМС мобилни телефонски пораки, доминација на семожната слика на ТВ екраните, на компјутерскиот екран, на екранот на мобилните телефонски апарати, пејџери, ајподи, ајфони, екрани со дисперзивни слики на кои повеќе не им треба жанровска рамка. Комуникацијата станува слика врз слика што се одвива според техниката на сонот, а не на стварноста.

И покрај кажаното, сепак ќе се сложиме дека книжевноста е уметност на јазикот, на зборот, а тоа се поими што имаат кохерентна логика, имаат конти-

нуитет, после зборот следи друг, и според тоа, јазикот е начелно дијахронис-ка категорија и по тоа се разликува од логиката на сликата.

Духот на постмодернизмот и *учено незнаење* (*Docta ignorantia)*

Никола Кузански (Nicholas od Cusa или Nicholaus Cusanus), при крајот на средниот век, на почетокот на ренесансата ги напишал своите дела *De docta ignorantia* и *Apologia docte ignorantiae,* во кои учи дека за човечкото знаење може само да се нагаѓа, а конечното сознание, човекот може да го постигне само низ мистично искуство. Сметал дека единственото што можеме да го осознаеме е дека вистинското знаење ги надминува можностите на човечкиот ум, којшто единствено може да го осознае она што е опфатено од сетилата и од договорените знакови (Bošnjak, 1993:134).

Многу време пред Кузански, грчкиот мислител, софист и ретор, Горгија (483-375 пр. Кр.), во своето дело *За природата и за она што не постои*, учи дека „ништо не постои, зашто ако и постои, не може да се сознае, а ако би можело и да се сознае, не би можело да им се соопшти на другите". Според двајцата учени, секоја теорија што го објаснува сознанието е бесмислена. Затоа го напуштаат сознанието и се свртуваат кон реториката, зашто според познатата Пиронова поставка[1], ако не може да се говори за вистината, тогаш остануваат само молкот и реториката.

Сепак, и покрај ваквиот епистемолошки нихилизам, навикнати сме низ историјата на човечката цивилизација на мнението дека нашиот културен круг се темели врз епистемолошкото сознание и потрагата по вистината. Тоа се идеали и на филозофијата и на науката и се можни низ потенцијалното напредување кон сознанието. Сè до нашето модерно, „постмодерно време". Во постмодерниот дух на времето, се напушта овој идеал и постапно преовладува идеалот на реториката. Ако не може да се спознае, може да се каже! И така парадоксот, како една од познатите и признати фигури на реториката, станува едно од темелните тргнувалишта на постмодернзмот, а рековме, веќе и од самиот назив! Парадоксот како идеја и форма на постмодерното време е најприфатливиот облик, во случај ако се исклучи референцијата кон нешто надвор од него самиот. Парадоксот е можен, единствено ако јазикот не се референца на вонјазичната содржина. Јазикот така станува автономен ентитет, сам свој објект, што истовремено се проблематизира и се побива. Целиот таканаречен постструктурализам, а пред сè Дерида, ја укинува во јазикот можноста за какви било конечни значења одделувајќи го означеното од означувачот. За нив јазикот зборува исклучиво низ сопствената логика и впрочем, секогаш само сам за себе. Фуко, во своето дело *Зборови и нешта* (Foucault, 2002: 156), на трагата на бесмислата, толку можна и честа во постмодернизмот, на пр. пишува за Борхесовата *Кинеска енциклопедија* и неговата поделбата на животните на оние што можат да се нацртаат со тенок кист и на оние што не можат да бидат така нацртани!

Значи, парадоксот се јавува во случај на изостанок на односот на јазичниот исказ со стварноста, односно преклопување на јазичната и на вонјазич-

[1] Пирон од Елида (околу 360- околу 270. пр. Хр.), грчки филозоф и основач на скептицизмот. За неговото учење говори неговиот следбеник, римјанинот Секст Емпирико, во делото Пироновите поставки.

ната содржина, макар и онаа релативна. Сѐ постои во јазикот, ама не може да се спознае. Во постмодернизмот сѐ може да се каже, ама не секогаш и да се обмисли. Лингвистичката референција во постмодернизмот станува нерелевантна. Јазичниот исказ не се реферира секогаш на стварноста. И токму од тоа произлегува парадоксот како посмодернистичка парадигма. Културата на постмодернизмот не мора да трага по вистината. Метафората на знаењето во постмодернизмот повеќе не важи. Парадоксалните јазични искази се нерешливи од аспект на вистината и на лагата. На пр., Итало Калвино го започнува својот роман *Ако една зимска ноќ некој патник,* со парадоксалната реченица упатена до читателот: „Соземи се, опушти се!“ (Calvino, 2001:3). Или, завршните реченици на Бекетовиот Молоа (Molloy): „Полноќ е. Дождот ги камшикува окната. Не беше полноќ. Немаше дожд.“ (Beckett, 2001:3). Семантички спротивставените поими рамноправно егзистираат и истовремено се побиваат. *Сѐ оди*, (everything goes) е принципот според кој функционира постмодернизмот. Оваа реторичка синтагма истовремено се справува и со вистината и со лагата. Се лизга некаде помеѓу нив, по врвицата на парадоксот. Иако ваквиот тип на јазични искази се среќаваат во поетиките и на поранешните стилски епохи, во нив сепак постои референца кон стварноста. На пр., кај Пруст, врвот на модернистичкиот естетицизам, животот е лажен и само низ сеќавањето може да се репродуцира. Вистинскиот живот е во сеќавањата, а референцата кон него е во неговиот опис. Пруст ја оспорува на таков начин смисленоста и логиката на исказот, ама тој сепак трага по смислата префрлувајќи ја во друга временска димензија. Во таков случај, кај модернистите не се работи за парадокс, туку за апсурд. Обидот на целата модерна е да се опише апсурдната положба на човекот во светот. Во неа човекот знае што може, а што не. Апсурдот е опсег помеѓу она што мислиме дека знаеме и она што навистина го знаеме. За разлика од парадоксот во постмодернизмот, во случај на индивидуалната човечка судбина, кај апсурдот во модернизмот сепак постојат референции кон стварноста. Јозеф К., во разговорот со свештеникот во романот „Процес“ од Кафка, вели дека *лагата е темел на светот.* Овој исказ е филозофска фигура, зашто трага по вистината. Кај парадоксот се работи за реторичка фигура овозможена во јазикот. Односот помеѓу модернизмот и постодернизмот се одвива на линија од епистемологијата кон онтолошката реторика. Стварноста не постои зашто во посмодернизмот се откажуваме од сознанието. Поетиката на постмодернизмот има за цел, не да сознае, туку да увери. Бидејќи нема напредување кон вистината и сознанието, нема ниту обиди за каква и да е синтеза во историјата, науката и филозофијата, ниту за нивното наративно, севкупно знаење што ја опфаќа стварноста, а што би соодветствувало со некои идеолошки стојалишта, и бара потврда и доказ во големите нарации, метаприказни како што се филозофските, научните и идеолошките системи. Не функционираат повеќе „големите приказни“ што во учењето на Лиотард, (Lyotard, 1979: 32), еден од најубедливите теоретичари на посмодернизмот, повеќе не ги задоволуваат потребите на современите теоретичари разочарани од сите светогледи и идеологии. Сите јазични искази стануваат рамноправни, а Лиотард ги поврзува со Витгенштајновите „јазични игри“ како пристап кон јазикот врз темел на конкретни животни ситуации опфатени со веќе јасно обликувани јазични артикулации. Малите приказни се само фрагменти на општите системи, идеологии, коегзистенции на знаењето.

Затоа, и во книжевноста повеќе не им се верува на големите наративи-приказни. На ниво на жанровите се јавуваат куси форми - новели, кратки приказни што се остваруваат низ доминантната постмодернистичка техника на концизирање. Постмодернистичкиот роман е раздробен на редица куси раскази што функционираат не на сознајно, туку на комуникациско ниво низ, и во јазикот. Во јазикот е сè потенцијално можно, иако нема вистинска референца во однос на стварноста. И комуникациското ниво во постмодернистичката нарација на кусите книжевни форми овозможува приказните да бидат повеќе или помалку убедливи. Ама, на кој начин оваа премиса се остварува поетолошки? Како на пр. настанува куса приказна врз темел на некои парадоксални јазични искази? Единствен начин е парадоксот да се опредмети, да стане сам свој објект. Авторефернцијалноста е уште една техника на постмодернизмот, а иронијата своевиден излез од потешкотиите во кои запаѓа авторефернцијалниот говор.

Начелно, врз темел на кажаното, поетиката на постмодернистичката книжевност се остварува во куси форми, низ реторички искази, јазични игри на повеќекратно кодирање на поединечни фрагменти.

Ако сите искази се подеднакво добри, а нивната функција се сведува на комуникациска цел помалку или повеќе да уверуваат, нивната функција најадекватно се остварува низ тривијалната приказна. Сепак, така конципирана постмодернистичката книжевност ја читат главно пообразованите читатели, зашто знаат да ја препознаат интертекстуалноста што реферира на некоја идеја, целина, на нешто што ќе го крене нивото на тривијалната приказна и ќе овозможи некое друго ниво на читање. Токму интертекстуалниот контекст ја прави тривијалната приказна уметнички поубедлива. Интертекстуалноста е постмодернистичка техника што овозможува двојно читање-кодирање. Во навидум тривијалната приказна, благодарејќи на интертекстуалноста, постои можност за бесконечно многу интерпретации. Во тој случај, самиот парадокс се замаглува, а приказната добива димензија на културно-историски контекст. Борхес е тој што во книжевноста го воведува тривијалниот жанр како тип на технички потребната рамка во која ќе се вметне главната цел, целината – тоталитетот во мало. Затоа е тешко за посмодернистичките автори со апсолутна сигурност да се утврди дали ѝ припаѓаат исклучиво на тривијалната или на високата-уметничката книжевност. Постмодернистичките дела застапуваат ирониски однос кон високата книжевност токму низ барањето за помирување на нивната разлика. Иронијата има смисла ако има своја спротивност, а бидејќи постмодернизмот нема некое цврсто упориште на кое ќе му се спротивставува, таквата иронија преминува во автоиронија, односно иронизација на иронијата. Покрај парадоксот, иронијата е клучен елемент на реториката, меѓутоа, не низ откривање на вистината, туку низ уверување преку јазикот-симбол. Таквата иронија е парадокс sui generis, процес на деструкција, стратегија во спротивна насока (иронија на иронијата) низ која се постигнува *учено незнаење* (docta ignorantia).

Битната премиса во постмодернизмот е оспорување на секоја хиерархија, како и неможност за канонизација. И покрај тоа, сепак денес сите се сложуваме кои се веќе канонски посмодернистички дела. Препознатливи се и во теоријата одредени поетолошки техники присутни во постмодернистичката книжевност: несигурна нарација, често без интерпункција, со куси реченици што завршува со лажен, многукратен и пародизиран крај. Деловите на дискур-

сот се поништуваат самите себе си во текот на нарацијата. Секоја реченица или дел на реченицата ги негира оние пред себе. Нараторот осцилира помеѓу сопствените афинитети и тврдења. Се посега по наративните текови што самите себе се исклучуваат. Се отфрла можноста за избор и се посега по исцрпување на сите можни комбинации, само да се избегне изборот. Сето тоа резултира со непредвидлив тек на нарацијата, уфрлување на метафикционални коментари, директни обраќања до читателот, празнини во самиот текст, прекумерност во деталите, што ја оневозможуваат визуелизацијата на целината која на тој начин се негира. Постмодернистичката книжевност го изненадува читетелот со очигледната фикција и документарното-објективно преку воведување на авторот како едно од лицата во текстот, читателот со кој авторот дијалогизира обрнувајќи му се директно во 2. л. еднина, како и воведување на прашањето на авторството во самиот текст. Сето тоа ја чини постмодернистичката книжевност, и покрај излетот во навидум тривијалните жанрови, тешка за читање. Низ овие поетички техники постмодернистичката книжевност задржува некоја ексклузивност и ја чита исклучиво или претежно образованата публика.

Висока-уметничка модернистичка VS тривијална постмодернистичка?

Веќе во книжевниот модернизам се јавуваат поетолошки постапки што ја менуваат епистемолошката перспектива од сознајното кон епистемолошкиот нихилизам. Книжевните постапки во обликувањето на метафикцијата се доведени до радикализација во која нема хиерархија во хипотезите и во која самата објектна поделена стварност во современиот поделен свет и за поделениот читател повеќе нема смисла. Следствено на тоа, сите логики на нарацијата стануваат рамноправни. Ако сите начини се добри, се одбира оној најлесен што обезбедува и веројатно најголема заработувачка. Затоа се посега по дијалогот и по нарацијата обликувани во куси форми како што е новелата, кусата приказна. Постмодернистичката опседнатост со концизирање (намалување), раздробеност, фрагментарност овозможува форма која се состои дури само од повеќе можни почетоци главно на тривијални приказни, како и завршетоци, намерни и беспричински прекинувања, намерно мешање на фиктивното и на фактивното, деконструкција на стварноста и на смислата за која повеќе не се бара конечно толкување. Логиката на нарацијата per se, доминира над логиката на она за што се раскажува.

Во постмодернизмот очигледно нема битна разлика меѓу лесната и тешката книжевност. И самите автори свесно ги избираат постапките на тривијалната книжевност, бараат и изнаоѓат склоност кај широката читателска публика и изразуваат ирониски однос кон високата книжевност.

Кога зборуваме за односот меѓу уметничка/висока и тривијалната книжевност, важна е спротивноста, а не толку нивното содржајно одредување. Гледано од аспект на писателот, книжевноста мора да биде лесна (тривијална), ако писателот овладеал со умешноста на пишувањето, ако е оригинален и иновативен. Од аспект на читателот, книжевноста треба да биде тешка (висока/уметничка), зашто само со напор може да го разбереме јазикот надграден врз обичниот. Постојат два вида читатели: оние коишто читаат лесно и оние коишто читаат тешко. Оваа нивна позиција се проектира на писателите

коишто пишуваат лесно и оние што пишуваат тешко. Меѓутоа, ако постојат два вида читатели, тогаш постојат и две институции на книжевноста, а во тој случај само едната од нив е вистинската книжевност. Како и да е, нема еднозначни решенија. Посмодернизмот му го остава на читателот решавањето на оваа противречност. Ако тргнеме од книжевното дело имаме две можности: или се тешки пораките за кои се зборува или е тежок начинот на којшто тие пораки се пренесуваат.

Според формалистите (Шкловски) книжевната форма е „тешка“ ако содржи: систем на книжевни постапки, мотивации, организација на сижеа, перспектива на авторот/наратор. Кај „лесните книжевни форми“, коишто, впрочем, и не се книжевност, нема: отстапување од вообичаеното, нема изненадување, нема оригиналност, јазикот е на ниво на секојдневјето. Значи за формалистите не постои лесна или тривијална книжевност, зашто тривијалната воопшто и не е книжевност.

Книжевноста како институција го имплицира договорот помеѓу писателот, делото и читателот. Писателите пишуваат да бидат читани од читателите токму заради тоа што однапред го прифаќаат тој вид на комуникација. Читателите се на тој начин во позиција самите да ја создаваат спротивноста помеѓу лесната и тешката книжевност. Книжевноста од тој аспект мора да го обезбеди задоволството на вистинскиот читател, оној меѓу многумина од нив кому писателот му се обраќа.

Начелно, постојат повеќе варијации на решенијата, т.н. пермутации што ги нуди постмодерната проза во односот меѓу тривијалната и високата книжевност. А таквата ситуација произлегува од расцепот на постмодерниот свет, расцепот на личноста, т.е. шизофреното мислење, што се рефлектира и врз доживувањето на книжевноста и на нејзината дихотомија на лесна и тешка. Веќе модерната книжевност започнува да ја потенцира оваа дихотомија внесувајќи ги критериумите на индивидуалност, оригиналност како доминантен систем што е израз на начелната дехиерархизација. Меѓутоа, модернизмот цврсто ја задржува разликата меѓу репрезентативните дела и автори, и оние што тоа не се, токму затоа што ја задржува разликата меѓу високата и тривијалната книжевност.

Првенците на модернизмот биле читани само од образованите: оригиналноста и ексклузивноста, т.е. стремежот да се надвладеат претходниците биле во модернизмот начин на канонизацијата.

Ако постои тривијална книжевност, тогаш постојат и тривијални писатели и тривијални читатели со тривијално очекување и разбирање на таквата книжевност. Освен тоа, тука се и препознатливите книжевни жанрови често нарекувани во деминутивна (неформална форма) крими или љубовно романче (на српски: љубиќ, кримиќ), а за разлика од криминалистичкиот или од љубовниот роман. Понатаму, тука се и етаблираните вредносни судови и судовите на вкусот. Сепак критериумите добро/лошо не се совпаѓаат со поделбата тривијална/нетривијална, зашто постојат добри и лоши тривијални, како и добри и лоши нетривијални дела. Во решавањето на оваа дубиоза учествува и жанровската свест, што го сместува делото во некоја позната категорија и управува со, на пр. разбирањето на некое крими романче од една, или на пр. со *Процесот* на Кафка од друга страна. Естетските вредносни судови се поединечни и се однесуваат на поединечното дело. Ако и постојат општи судови изведени од некој систем на моралот, на политиката, на идеологијата, тие

ѝ се својствени единствено на високата книжевност, зашто само во неа се просудува уметничката вредност, која би требало да тежнее кон поголеми барања, а не само кон убавината и кон тежнеењето да се допадне, како што станува во случајот на тривијалната книжевност. Во тривијалната и нема друго освен тежнеењето да се допадне. Тривијалната книжевност им е „убава“ на своите читатели, а убавото е пред сè естетска категорија.

За разлика од неа, високата книжевност мора да има и етичка, а не само естетска димензија. На прашањето за различноста на тривијалната и на нетривијалната книжевност, воопшто не може едноставно да се одговори.

Сепак, покрај сето кажано, кодовите за разбирање на тривијалната книжевност се врзани за секојдневниот живот, од што никако не смее да се изведе заклучокот дека секојдневниот живот е тривијален. Тривијалното во книжевноста има потекло не во оценката на самата книжевност, туку во оценката на самиот живот, во оценката на автентичноста на животот.

Така во постмодернизмот, високата книжевност повеќе не ја бара својата статусна позиција во однос на тривијалната (лесна), зашто вторава фактички не ја загрозува институцијата на книжевноста што се манифестира низ пишувањето, читањето и низ самите книжевни дела.

За постмодернистичките постапки на Итало Калвино

Романот *Ако една зимска ноќ, некој патник* совршено се вклопува во целата досега елаборирана постмодернистичка парадигма.

Главниот лик во романот е Читателот, којшто својата авантура ја започнува со читање на првото поглавје на Калвиновиот роман, при што се открива дека, поради печатарски грешки меѓу страниците на романот се вмешани страници од некоја друга книга. При обидот да ја замени книгата во книжарница, Читателот се запознава со Лудмила, Читателката и двајцата се впуштаат во читање на романот-хибрид во потрага по „оној вистински“, целосен текст на романот. Во романот се помешани аспектите на писателот, на читателот и она за што се пишува и чита. Всушност, Читателот и Читателката, именувани со општа именка и голема буква, не се главни ликови, јунаци, туку функции. Кај Калвино нема место за индивидуални судбини.

Иако романот се состои од сами почетоци на тривијални приказни, овој роман е далеку од тривијален, во смисла дека користи, како начелно и секој тривијален роман, готови, завршени слики кои се сместуваат без инвентивност на готова, препознатлива, клиширана позадина, односно контекст, со цел да пренесуваат готови искуства, банални пораки и да сугерираат заклучоци што не можат понатаму да се развиваат.

Меѓутоа, во романот *Ако една зимска ноќ, некој патник,* Калвино во маестрален постодернистички манир си поигрува со спротивностите помеѓу тешката и лесната книжевност (уметничката и тривијалната), што се решава така што двата жанра се доближуваат до поистоветување. Во едно од поглавјата се спротивставуваат двајца писатели: оној што пишува лесно и писателот што пишува тешко. Важно е да се спомене дека тие си завидуваат еден на друг во однос на една читателка, привлечна девојка, зашто и двајцата се сомневаат во тоа дека токму нивниот роман ќе ѝ се допадне на читателката и почнуваат секој на свој начин да пишуваат книга којашто девојката со задоволство ќе ја чита. Кога на крајот и двајцата ѝ ги праќаат ракописите на девој-

ката, таа зачудено констатира дека ѝ дале два примерока на ист роман. И за Калвино, токму во тоа лежи барањето за помирувањето на високата/уметничка и тривијалната книжевност. Оваа спротивност главно е нерешлива и е препуштена на одлуката на читателот. Наместо завршеток можни се само пермутации како темелни решенија на односот помеѓу тривијалната и уметничката книжевност. Во постмодернистичката книжевност или превладува тривијалноста или ексклузивноста се тривијализира, или зад тривијалноста се крие некоја ексклузивност.

Меѓутоа, и покрај стремежот за нивното поистоветување, меѓу нив постои суштинска разлика во начинот на пренесување на традицијата. При тоа уметничката/високата книжевност има многу поразработени кодови на препознавање: таа се потпира на севкупната сопствена традиција во дијахронијата. Така овозможеното повеќекратно кодирање на навидум тривијалните заплети како слики што пренесуваат довршени и затворени искуства и готови, скоро банални пораки, не смо што се свртува кон иронијата туку низ јазичните игри се автореферира одејќи и понатаму во иронија на иронијата. На тој начин оваа постмодернистичка постапка не нуди конструкција, туку автоиронија, односно парадокс што се опредметува низ ирониja, што истовремено се потврдува и се побива со иронија. Калвино му остава на читетелот да го реши, според посмодернистичките техники, прашањето: каде ќе запре лизгањето помеѓу автоиронијата и парадоксот?

За разлика од таквата постмодернистичка поетика и жанровската дубиоза што ја предизвикува Калвино, тривијалните жанрови не смеат да бидат автоирониски. Тие се пред сè насочени кон синхронијата, а читателот не ги препознава од историјата и од традицијата и во нив втемелените важни етички пораки, туку ги разбира единствено од современоста на секојдневниот живот и од нејзиниот порив да се допадне, а тоа не е етичка, туку само естетска димензија на книжевноста.

Традиционалниот читател на тривијалните романи го бара жанрот во кој се случува повторување со варијации. Меѓутоа, ова не е роман за читателот, туку всушност, за читањето.

Опредметениот парадокс во романот на Калвино се состои од десет почетни поглавја на тривијални романи. Десетте прекинати приказни, односно фрагменти, се врамени во една натприказна за читателот и за читателката кои трагаат по вистинскиот целосен роман, а сè е зачинето со есеистички коментари. Меѓу техниката на прекините и врамувањето на прекинатите приказни постои парадокс, зашто ако тврдиме дека рамката ја одржува нивната самостојност, тогаш самата идеја на прекината приказна е парадокс. И прекинатите приказни, односно отсечоците имаат свој почеток и крај, два пола на некоја целосна приказна. Прекинатите приказни/нарација не се новост во книжевноста. Уште Езоп, раскажувајќи им ја на Атињаните приказната за „Сенката на магарето“, раскажувањето го прекинал, при што прекинатата приказна се пренесувала на некое друго, повисоко ниво, на ниво на некоја метаприказна станувајќи елемент на нејзиното семантичко поле (Солар, 2009:190). Таа прекината приказна не е релевантна за разбирањето на метаприказната. Меѓутоа, Калвино ги спојува овие две постапки на начин што кај него и рамката има прекин. Калвино претпоставува дека нашиот интерес оди по трагите на продолжетоците на прекинатите приказни, иако крајот на тривијалната приказна е повеќе или помалку познат и иако сите приказни се веќе раскажани.

Основачот на постмодернистичките постапки во литературата, Борхес, во својата *Кинеска енциклопедија* кажува дека сите приказни се веќе запишани и се сведуваат на единствените две теми, љубовта и смртта. Тие две теми го чинат почетокот и крајот на сите приказни; љубовта на почетокот и смртта на крајот на приказната. Читањето на Калвино сугерира дека нашиот живот е docta ignorantia, учено незнаење, зашто порачува дека е сеедно дали ќе се чита фрагменот или целината. Автоиронијата кај Калвино е во ставот дека не може да се дојде до ново сознание. Конструкцијата е можна единствено во јазикот, и тоа според техниките на постмодерната доминација на новиот начин на комуникација спред моделот слика врз слика. Во таквата комуникација, јазикот не спознава туку реторички уверува. Преку ирониската потрага по целовитиот роман, кај Калвино се стекнува впечаток на константна игра со повеќекратни можности, од која ниту една не се остварува.

Што се однесува до наратолошката техника на Калвино, како и впрочем кај многумина писатели во постмодернистичката литература, се мешаат различните нивоа: на писателите, (оние што пишуваат лесно и оние што пишуваат тешко), на читателите (оние што читаат висока, и оние што читаат тривијална книжевност), а и различните перспективи на она за што се пишува. Книжевноста почнува да се занимава самата со себе и ги користи сите сопствени можности. Ништо помалку важно не е и Калвиновото обраќање кон читателот во 2. л. еднина, со невообичаена прозна техника, ама за реториката на постмодернизмот многу важна, зашто најпластично ги овозможува перформативните искази на овој посмодернистички роман. Со оваа техника се постигнува тенденцијата, говорот да има влијание врз стварноста. Оваквото директно обраќање во 2. л. еднина е сигнал дека станува збор за нагласена јазична реторика, една од техниките на јазик без референцијални функции.

„Начини на постмодернистичкото пишување“ во *Вештици* од Венко Андоновски

Очигледни се поетолошки постмодернистички техники на варијации на прекинуваните тривијални приказни во кои се преплетуваат до крајност перспективите на авторот/нараторот и на читателот, на кој преку директното обраќање во 2. л. еднина му се сугерира на читателот дека е самиот автор, односно активен натрапник во интимната исповед на авторот, покрај испреплетеноста на различните нивоа на две доминантни нарации /приказни од аспект на уметнички и тривијален приод кон книжевната традиција: приказната за ловот на вештерки, сместена во хрватското средновековие и онаа за љубовта на писателот и црвенокосата, сместена во скопското секојдневие. Нарацијата во 2. л. еднина веќе самата по себе упатува на реторика: со таквите перформативни искази се служиме кога се обидуваме да влијаеме директно на стварноста, преку директна заповед или директно уверување очекувајќи за возврат некоја конкретна реакција и акција. А Андоновски очекува од читателот, во добро познатиот посмодернистички манир, да ја поттикне читателската подготвеност за интелектуална акција, интерференција со него како автор, не сакајќи да се наметнува како сезнаечка наратолошка инстанција.

Андоновски, технички се потпира на стратегијата што ја користи и Калвино, во најголемиот дел од романот *Ако една зимска ноќ некој патник*, онаа на незавршени почетоци на тривијални раскази, романи, што и самиот го

апострофира во текстот. Меѓутоа за разлика од Калвино, којшто во техниката на не/врамувањето на започнати и прекинати нарации користи, всушност, фрагменти што не се поврзани со никакви интризични особини, зашто секој дел стои сам за себе и раскажувањето едноставно се прекинува, а врската се воспоставува на друго, повисоко ниво во рамките на приказната за Читателот и за Читателката, коишто по попуста потрага за продолжетоците на започнатите романи се венчаваат и на крај, во брачната постела го читаат романот, што и ние, во позиција на читатели, штотуку сме го прочитале, Андоновски сепак користи, иако низ прекини, помалку или повеќе целовити приказни или елементи на приказните коишто, според начело на аналогијата, пред сè, во авторовите чести и исцрпни есеистички вметнати делови обезбедуваат некои упатства за тоа како треба да се сфати целината. Тој не порачува дека е сеедно дали ќе се чита фрагменот или целината. Само целината за Андоновски води до целта, сознанието. Затоа кај Андоновски не може да се зборува за автоиронија, која кај Калвино е во ставот дека не може да се дојде до ново сознание. Кај Калвино, конструкцијата е можна единствено во јазикот, и тоа според техниките на постмодерната доминација на новиот начин на комуникација спред моделот слика врз слика. А Андоновски, нам, на читателите ни дава јасни упатства како романот треба да се чита и да се сфати. Самиот автор, и покрај евидентната интенција за мешање на наратолошките перспективи на релација автор, литерарен лик, читател и оние на фиктивното и на фактивното, во своите есеистички ерудитивни делови, прилично транспарентно и со цврста рака ја обезбедува метарамката. Според тоа, не можеме од исто епистемолошко рамниште да ги интерпретираме двата романа, зашто се чини дека, и покрај сите применети парадигми на постмодернистичките техники на пишувањето, така убаво наведени кај Дејвид Лоџ (David Lodge), уште во далечната 1977, *Начини на модерното пишување* (*The Modes of Modern Writing*), Андоновски во овој роман, битно се оддалечува од круцијалното барање на постмодерното време: барањето за епистемолошкиот нихилизам, потрагата по docta ignorantia. Кај него не се работи за парадокс што по својата природа не реферира на стварноста, туку сепак за апсурд на сите мотиви, теми, поетолошки постапки, сознајби, кои својот извор и исходиште ги наоѓаат во стварноста. За текстот на Андоновски не може да се каже дека се сведува на јазична реторична игра според правилата на автоиронијата. Сметам дека Андоновски во својот веќе познат манир, уште од *Папокот на светот,* е на трагата на потрагата низ сознанието за вечната, онтолошка вистина, за еросот и танатосот како двата пола на сето цивилизациско сознание. Во *Вештици,* сепак се работи за процес, за напредување кон сознанието, иако засенети од ироничната игра на варирачки тривијални фрагменти што го безбедуваат читателскиот интерес. Токму поради тривијалноста, интересот за секој фрагмент е обезбеден преку препознавање на главно веќе познатите, завршени слики и искуства.

Приказната сместена во 17 Век, во околината на Загреб, за односот на падре Бенџамин и црвенокосата Дора Вугринец, прогласена од инквизиторот за вештерка, како и паралелната приказна за врската меѓу црвенокосата студентка по медицина и писателот, асистент по книжевност, сместена во Скопје, во нашата современост, куси приказни во продолженија, во манирот на тривијалните љубовни романчиња, се само елементи потребни да се долови смислата во надредената мета приказна, единствената целосна приказна

што го оправдува очекувањето, онаа за *еросот и танатосот*. Тоа Андоновски експлицитно и го кажува: „ *Љубовниците си се наоѓаат низ вековите, смртта ги раздвоила и кога пак ќе се родат, се бараа, само во други тела. Со ист здив умираат љубовниците и оние што макар еднаш, само за миг се љубеле*..." (цит. Андоновски: 91) или „*Не бој се, отвори ја вратата. Од едната страна е смртта, а од другата љубовта. Таа само двапати се отвора во животот. Исто е да се умира и да се љуби. Не плачете по мртвите, како ни по разделените љубовници: во иста куќа се, само во различни одаи. И ќе се најдат, макар и во векови."* Постапката и кај Андоновски и кај Калвино е иста: со започнатите и со прекинатите приказни да ја доловат истата сеопшта метаприказна, што Калвино директно и го кажува: „последната смисла на којашто упатуваат сите приказни има две лица: постојаноста на животот и неизбежноста на смртта" (Клавино:1996). Калвино ја остварува таа метарамка лежерно, со иронија, којашто си е цел самата на себе и со која романот ги ексклузивира тривијалните фрагменти.

Од друга страна, личноста на авторот Андоновски во романот *Вештици* е ненадминлива, скоро сеприсутна, како сеприсутен глас на некоја крајна инстанца, со делови на интимни исповеди, а на тој начин и интенционална, со што се замаглува и се моноризира иронијата и автоиронијата како неопходен постмодернистички манир, а којашто води кон крајната цел – епистемолошкиот нихилизам. Кај Андоновски се чини дека токму сознанието е крајната цел, во која се содржи и ексклузивноста на високата/уметничката книжевност.

За просторот и веремето во *Вештици* од Венко Андоновски

Книжевноста секогаш имала однос кон времето и просторот, бидејќи секогаш имала некаков однос кон стварноста. Приказната во книжевноста на модернизмот секогаш се случувала некаде и некогаш. Реалистичниот роман, во принцип, се обликува во континуитет на просторот и на времето како онтолошки категории коишто ја обликуваат судбината. Желбите и потребите на јунакот не можат да се остварат во еден миг, зашто не можат да го совладаат просторот и времето. Тие мора да се одложат. И фикцијата во книжевноста треба да се справува со потешкотиите на минување низ просторот и низ времето бидејќи фикцијата е проекција на нашите желби и потреби кон стварноста во која просторот и времето се несовладливи категории.

Постмодернизмот настојува да ги игнорира просторот и времето колку што е тоа можно како препреки да се задоволат моментните желби и потреби. Во постмодернизмот просторот е општо место, некоја имагинарна шума, далечно кралство, некои неодредени симболични места, сеопфатен топос, како на пр. Макондо кај Маркес, опатијата кај Еко. Јунаците се „тука", лесно преминуваат „таму", нема просторно растојание, зашто просторот не трае и не постои како на пр. во реалистичниот роман. Просторот е пунктуален и сведен на дисконтинуирано разместени точки: лавиринт, библиотека, соба, градина, и шума некаде помеѓу Медведград и Загреб, како во *Вештици* од Андоновски.

Вештици е постмодернистички роман, зашто во него и времето е маргинализирано, зашто во животот на јунакот, на падре Бенџамин, на професорот по книжевност или пак на самиот автор Андоновски, важни им стануваат само миговите. Постои само субјективното време. Сите настани се подеднакво важни во истовременото постоење. Времето е циклично и нема крај. Зо-

што просторот и времето се игнорираат? Затоа што стварноста е доближена кон нашите желби, а оддалечена од отпорот кон исполнувањето на тие желби. Според германскиот филозоф Гинтер Андерс (Günther Anders), кој во својата книга *Застареност на човекот* (Застарелост човека, Нолит, Београд 1985) ја поставил тезата дека човекот е анахроно и архаично суштество во светот којшто самиот го создал, а застареноста се однесува токму на онаа на просторот и на времето и загубената борба со техничкиот начин на мислење. Крајната цел на техниката е токму остварување на желбата. Просторот може да биде и сеќавање, а времето може да се сведе на простор (како принцип на истовременото постоење на сите настани во меморијата на јунакот).

Андоновски веќе на почетокот на романот го апострофира времето на дејствието, „лето господово“ 1633 г. и просторот, некој пункт на релација Медведград и Загреб, во текот на нарацијата прекинувана со паралелните тривијални љубовни заплети низ кои се открива текот на љубовното романче за Јована и асистентот, некаде низ Скопје, во рецентната стварност. И на двете наратолошки рамништа, просторот се намалува на место коешто е во исто време цел космос, а времето е илузија што сите настани ги привлекува во синхронија, „тука“, покрај нас. Преплетувајќи ги нарацииите, препознавајќи ги истите ликови на двете рамништа, далечната 1633, ја вовлекува во денешницата, а денешното време го сместува некаде во минатото.

Поетолошки, сите рамнипшта во романот се умрежуваат. Авторот му се обрнува на читателот рамноправно, во 2. л. еднина и полемизирајќи со него, воздигнувајќи ја, ама истовремено и миноризирајќи ја неговата улога во процесот на создавање на романот, префрлувајќи ја заслугата за некои делови и врз самите ликови. На пр. делот за вратата на смртта и на љубовта ја проследува од ликот на Црвенокосата од воденицата во 1633, во шумите на Загрепската гора, до Црвенокосата од кафето „Лондон“, некаде „деновиве“, во Скопје. Самиот автор Андоновски имплицитно наведува примери за постапки низ теоријата на книжевноста кои овозможуваат еден ист лик-еталон да се јавува низ времето како онтолошка категорија: Од Вејн Бунт, Џералд Принс, Симор Четмен, Мукаржовски. Идејата е дека авторот и читателот се еден ист лик. Имплицитниот читател не постои надвор од авторот кој го замислува, го обликува според својата желба и својот вкус.

Литература:

Solar, M. 2006. *Smrt Sancha Panze,* Zagreb, Golden marketing
Solar. M. 2009. *Nakon smrti Sancha Panze*, Zagreb, Naklada Ljevak
Solar, M. 2005. *Laka i teška književnost*, Zagreb, Matica hrvatska
Solar, M. 2004. *Uvod u filozofiju književnosti*, Zagreb, Golden marketing
Bošnjak, B. 1993. *Povijest filozofije*, Zagreb, Nakladni zavod matice hrvatske
Faucault, M. 2002. *Riječi i stvari*, Zagreb, Golden marketing
Lodge, D. 1988. *Način modernog pisanja*, Zagreb, Globus
Ortega, y G. J. 2003. *Pobuna masa,* Zagreb, Golden marketing
Jaspers , K. 1998. *Duhovna situacija vremena*, Zagreb, Matica hrvatska
Gehlen, A. 2004. *Duša u tehničkom dobu*, Zagreb, AGM
Vattimo, G. 2000. *Kraj moderne*, Zagreb, Matica hrvatska
Jenck, Ch. 1985. *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd, Kultura

PROLEGOMENA OF POSTMODERNISM THROUGH COMPARATIVE READING OF *IF ON A WINTER'S NIGHT A TRAVELER* BY I. CALVINO AND *WITCHES* BY V. ANDONOVSKI: DOCTA IGNORANTIA VS DOCTA

Borjana Proshev-Oliver

Summary

After the crisis of the Modernist era, which manifested as disruption of all known values and caused by social and historical circumstances in which there is no more possibility for a person to lean on a comprehensive system of knowledge and values. Postmodernism in born exactly from such crisis. But still, it is not clear if Postmodernism presented a new era, new cultural and social beginning, or just a crisis of Modernism? Epistemology and the absurd as the main base of Modernism, were abandoned in the spectre of a new era and the ideal of rhetoric succesively prevailed. Pardox, as one of the well known and recognized figures of the rhetoric became the basic starting point of Postmodernism, because it excludes the reference to reality to something else outside itself. The specific poetical techniques and ways of postmodern writting are recognized and well known in the theory of literature: fragmentariness has thus become its main trait which does not work on a cognitive level, but rather on a communicative one. A compulsion to condense through the fragments, only offers a string of possible beginnings and endings, intentional and unfounded interruptions, lacking ambition to offer a final interpretation of its form. The uncertain narration, often without punctuation, whose sections end in false, multiple, or parodied endings, makes it possible to create multiple codification of seemingly unrelated plots, as images transferring complete, closed experiences which expel each other during the narration. All this results in unpredictable flow of the narration, inserting metafictional commentaries, addressing directly to the reader with a direct speech, including him as a figure in the text, overflow of details that prevent the visualisation of the entirety.

This article deals with simmilarities and differencies of two novels, which both demonstrate the post-modern paradigms: *If on a winter's night a traveler* by I. Calvino and *Witches* by V. Andonovski.