

ТЕНДЕНЦИИ НА ЛУДИЗАМ И ПРАГМАТИЗАМ ВО МАКЕДОНСКАТА ПРОЗА

Соња Стојменска–Елзесер

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Македонија

This paper shows the importance of two tendencies in contemporary literature in Macedonia: emphasizing the literary game and accomplishing literary communication. Its theoretic position of analyzing two principles of literature (its ludicity and its pragmatics) as its main principles, is illustrated with two examples from the recent prose production: the novel *A Conversation with Spinoza* (2002) by Goce Smilevski and the stories by Olivera Korveziroska *The knitted stories* (2003). In this two books can be seen the postmodern manners, such as the mystification, intertextuality, “disappearing of the author”, citation etc. All those postmodern signs are comment in correlation with another prose writings, especially from the Slavonic literatures. That gives to this research the special comparative dimension. For example, in the case of stories by Korveziroska there are some analyses of concrete intertextual contacts between her writings and some writings by contemporary Serbian writer Vladislav Bajac. In this way, the touches between cultures are discussed through the close interferences between two or more works from different Slavonic literatures.

Во дваесеттиот век се испишаа илјадници страници, се оформија неколку книжевно-теоретски школи (теорија на рецепцијата, семиотика, критика на читателскиот одговор, системската теорија, теоријата за отворено дело, теоријата за „задоволство во текстот“ итн., итн.); сè со цел да се елаборира една во суштина многу едноставна вистина – факт дека литературата не може да постои без читател, факт дека книгата на која страниците не ѝ се отворени не може да се смета за литература, факт дека литературата во својата длабока сушност носи еден помалку или повеќе чуен крик за и по читател, страст за да се предизвика другиот, да се повика во една авантура, да се покани на игра, во која авторот и читателот ќе го фатат ритмот, ќе го воедначат чекорот и во својата усогласеност ќе овозможат делото да се збидне како нешто неповторливо.

Постојат и искажувања на писатели дека при креативниот чин едноставно морале да се ослободат од она што го носеле во себе и го испишале своето дело без да водат сметка за читателот, без да помислуваат каков ќе биде приемот меѓу читателската публика, без да им е важно како и колку другиот ќе завлезе во нивното писмо... Ова во најмала рака наликува на позерство, затоа што свесно или не, секое писмо, секој запис се пишува за некого, а неговото височество читателот е финалната и неопходна алка во механизмот на книжевната комуникација. Науката за литературата, како еден вид паразитска формација во однос на убавата литература има и една прагматична димензија - да ја потпомогне, негува, култивира релацијата автор-читател, неопходна за егзистенција на книжевниот текст. Во таа смисла, не е на одмет продлабочувањето на теоријата и практиката на читањето како една од неопходните компоненти на остварувањето на книжевната креација. Назначениве размисли како основни проблемски пунктови на промислувањето на денешната проза ќе ги поткрепиме со примери на еден исклучително интересен прозен текст и на една зборка раскази, за кои **лудизмот** или книжевната игра е своевиден знак за распознавање, а **прагматизмот** сфатен како посебна свртеност кон читателот, е сплотен во нивната комплексност.

Станува збор за романот на Гоце Смилевски *Разговор со Спиноза* објавен во 2002 година, и веќе овенчан со неколку достоинствени книжевни признанија и за збирката раскази (*Сплетени раскази* од македонската современа прозаистка Оливера Корвезироска, објавена 2003 година.

* * *

Директен повод за продлабочување на димензиите на игра и партнерство меѓу авторот и читателот токму во романот на Смилевски се и честите прашања што при појавата на романот беа поставувани во врска со него. Тоа беа прашањата од типот: Зошто Спиноза, а не Марко Цепенков, зошто лик што е оддалечен и временски и просторно, а не некој локален национален јунак? Ваквите прашања покажуваат дека и покрај нагласената комуникативност и јасните назнаки во самиот роман за вклучување во неговата прозна игра, некои читатели сепак не успеале да ја заиграат неговата игра.

Романот на Гоце Смилевски е софистицирана книжевна игра. Тој мошне инвентивно ја следи линијата на лудистичка проза што ја имаат исцртано големите мајстори на книжевната игра, како што се неговиот омилен Хулио Кортасар, Жорж Перек, Рејмон Кено, Итало Калвино, Џулиан Бернс, Владимир Набоков, Милорад Павиќ и многу други, а кај нас, во Македонија - Димитрие Дурацовски, Влада Урошевиќ, Венко Андоновски, Александар Прокопиев, Крсте Чачански и други.

Играта во романот на Смилевски може да се поврзе со мистификаторскиот, апокрифен, фалсификаторски подвид на книжевен лудизам кој особено се служи со биографскиот жанр. Впрочем, тоа е и една од борхесовските постапки, но парадигматична во однос на играта со биографијата е историјата околу биографијата *Марбот* од австрискиот писател Хилдесхајмер, која во осумдесеттите ја разгорува особената заинтересираност на авторите-фикционисти за историскиот податок. Имено, оваа биографија се појавила откако веќе авторот напишал неколку автентични биографии на славни личности. Но, во оваа тој извел своевидна игра: личноста за која се однесува е измислена, а сите детали, ситуирањето во времето и просторот, попатните факти, се историски точни и проверливи. Оваа книжевна игра само ја потврдила потребата на прозаистите во последните децении на дваесеттиот век да ги користат фактите во своите фикционални светови како своевиден книжевен материјал. Така и не е чудно што еве, и во македонската проза се појавува една специфична фиктивно-фактичка игра со биографијата. Се разбира, Смилевски за својот роман можел да измисли и сосема нов или сосема свој лик, антички филозоф или професор по филозофија на скопскиот универзитет и дискретно да му ги накалеми идејните ставови на Спиноза, но многу поефектно, и поигриво, и повпечатливо, е неговото користење на историски познатата личност на филозофот Спиноза, кој веќе претставува еден своевиден доизграден знак, симбол за филозофски систем и филозофски став. Уште повеќе што тоа му дава за право да си поигра со еден специфичен холандски амбиент, со барокно раскошен, привлечен, необичен, и просторно и временски оддалечен декор, и да не забораваме, една можеби тивка, но сигурно важна линија на овој роман е и неговата релација со фламанското сликарство.

Пред сè, Смилевски го користи ликот и филозофијата на Спиноза во функција на својата замисла да ги сопостави идејата за апсолутот, бескрајот, вистината, бесконечноста, рациото, душевноста, од една страна, и идејата за минливоста, телесноста, живеењето, од друга. Во таа смисла самиот лик на Спиноза може да се набљудува и како своевиден лик-идеја, на пример, како во традицијата на класичната руска проза. Спиноза наспрема Клара Марија и Спиноза наспрема Јоан Казеариус, Спиноза наспрема неговата мајка, може да се толкува аналогно на рациото наспрема емоцијата, апсолутот наспрема минливоста, идејата наспрема живеењето.

Романот е најмалку двослоен или како што би рекол авторот - пајажинест и составен од повеќе нишки. Но, првостепени се сепак двете нишки на раскажување кои раскажуваат една иста биографија, исти случки, настани и податоци, но во првата верзија приказната е раскажана како биографија на Спиноза филозофот како обестрастено битие, а во другата верзија Спиноза е прикажан како човек што чувствува. Двете верзии се сопоставени, односно конфронтирани. Иако авторот сосема умешно се крие во страниците на својот роман, сепак некои сентенции прозвучуваат како негови ставови кои на извесен начин претставуваат сочувствен однос кон Спиноза. Во романот прозвучуваат сугестиите: „колку се слатки овие

минливи мигови... доживеј ја минливоста, Спиноза, дозволи си да те боли минливоста. “ (2002:51)

Приказната на романот технички е изведена на особено оригинален начин. Парчињата приказна, парчињата говор, се фактички исповедни пасажи или пасажи на обраќање во еден имагинарен разговор кој се води помеѓу Спиноза и читателот. Авторот е сосема повлечен од нарацијата. На прецизно одбрани места за доловување на илузијата на разговор, оставен е празен простор во кој според советот на авторот читателот треба да го впише своето име и да се стопа во приказната, да стане еден книжевен лик во самото дело. Авторот е привидно умртен во фукоовски манир, но неговата потреба да се доискаже, да се покаже, и конечно и самиот да се вклучи во разговорот е остварена преку прологот, придружниот текст кон романот, кој е воедно и еден негов неизоставен автореференцијален дел, кој поодблиску ги објаснува решенијата, намерите, постапките и идеите. Во него Смилевски хипотетички објаснува дека доколку разговара со литературна теоретичарка за својот роман, би ì рекол дека го привлекувало „испитувањето на една нова нарративна постапка – да се напише роман – раговор меѓу читателот и еден лик“ (2002:230).

Нештата искажани во текстот што е поместен наместо поговор се од особена важност за целосната комуникација на романот со читателот. Во него Смилевски експлицитно ја потврдува својата определеност за игра. Тој пишува дека кога го препрочитувал Жил Делез сфатил дека „целта на Делез не е никаква апсолутна вистина (која, патем речено, и не постои), туку – игривоста...Тогаш се почувствував сосем слободен и јас да си поиграам“. Понатаму вели: „Тоа е и една од задачите на еден автор – да биде слободен и игрив кога пишува, и да ги даде нештата од своја точка на гледање“ (2002:226). Погледите на Делез како еден од највлијателните толкувачи на филозофијата на Спиноза е значаен момент од аспект на интертекстуалната игривост на овој роман. Во прологот дознаваме дека битен конституенс на идејната мапа на романот е Делез, како еден вид коавтор, соработник. Тоа, пак од своја страна е манирот на играта со авторството. Она што би се рекло, роман напишан од неколкумина, или роман напишан од повеќе раце, кај Смилевски го има токму тој израз: „Имав чувство дека книгата ја пишуваат три раце – две десни (на Спиноза и мојата) и едната лева (Делез, велат, бил леворак)“ (2002:227).

Во потсилување на манирот на интертекстуалната игра во комбинација со мистификацијата, Смилевски во прологот ни открива дека во романескното ткиво цитатите наводно од книгата *Анатомија на меланхолијата* од Роберт Бартон (наслов кој впрочем и за самиот Смилевски останува тајна, но според доминацијата на меланхолијата соодветствува на нишките на развивање на приказната), всушност се подметнати цитати од Јулија Крстева, од нејзиното „Црно сонце – депресија и меланхолија“, од авторката-фетиш за постмодерната интертекстуалност.

И покрај сите овие манири кои директно сведочат за постмодернистички предзнак на романот на Гоце Смилевски, самиот тој во прологот искажува едно вакво видување: „...во делото нема иронија, дистанца и цинизам, три главни точки проповедани од толкувачите на постмодерната, на која ова дело, секако, не ì припаѓа. Ова е најзадоцнетото дело на, од нашево умно време, презре- ниот романтизам. Овде сентименталноста ì се спротивставува на рационалноста...“ (2002:225).

Ова одбивање романот да се подведе под одредницата „постмодернизам“ е мошне симптоматична појава, која може да се дискутира и во пошироки размери во однос на современата македонска проза. Дали Смилевски навистина, покрај сите препознатливи блискости со некои шаблони на постмодерната не ì припаѓа, или тоа е повторно некој манир? При еден коментар на овој роман од страна на Венко Андоновски мошне јасно стои: „Разговор со Спиноза е навистина постмодерен роман што возбудува. Напишан е чисто, прецизно и јасно. Со план, предумисла и ерудиција на научник. Со страст и емоција на романтичар. Со убедливост на реалист. Со метафорика на модернист. И конечно, со перо на

постмодернист“ (2002:10). Дали тоа можеби не е уште еден доказ дека успешните книжевни остварувања ретко остануваат затворени во една стилска формација, или пак уште еден прилог кон проблематизирањето на постмодернизмот како стилска формација?

Многуге досегашни коментари на романот на Смилевски му обрнаа големо внимание на звучното име на ликот Спиноза, неговата длабочина и своевидна егзотика, при што некако тивко помина првиот и позначајниот збор во неговиот наслов, а тоа е зборот – „разговор“. Разговорот е формата на романот, но разговорот е и крајната смисла на романот. Експликацијата-поговор на тема „Зошто Спиноза“ завршува со мислата: „А можеби и потреба за надминување на осаменоста. Потреба од разговор. Токму затоа и овој разговор. Токму затоа и *Разговор со Спиноза*“ (2002:200). На ова место авторот искрено и отворено ја потврдува својата потреба од читател, читател кој не е само имплицитен, лик во нарацијата, туку и реален читател, кој животно и телесно ќе се впушти во играта на оваа книга. Во овој роман пречката на сопнување при реализацијата на двојката автор-читател е сосема добро решена, затоа што авторот сесрдно му помага на својот читател да ја прими приказната. Јасно е дека воопшто не е неопходно некое посебни предзнаење за Спиноза за да се чита и романот на Смилевски и да се ужива во неговите книжевни и мисловни доблести.

А во него навистина се ужива, се ужива затоа што е тивка, притаена, но сепак еруптивно силна апологија на животноста и живототворноста, телесноста, сетилноста, емоцијата, радоста и убавината, наспроти студениот вечен разум што претендира на апсолут и бескрајност. Романот на Гоце Смилевски е книга за љубовта сфатена во најшироки можни размери, така што се изедначува со животот, љубовта без димензии, без мерка, без ограничувања, љубовта како живот и како оствареност на битието. Во голема мерка низ неа провејува една хедонистичка нотка на „Carpe diem!“ но како што тоа ò доликува на литературата, таа не се наметнува, туку останува да вибрира меѓу половите на контрастите помеѓу дух и тело, вечност и мигновеност, разум и сетила, животна радост и осама, и конечно меѓу животот и самата литература.

* * *

Современиот расказ претставува област од литературата во која теоријата и практиката доаѓаат во еден чуден парадоксален сооднос: од една страна стои бујно размножена креативна активност, која резултира со недогледливо мноштво од поетики, лични-авторски или глобални; а од друга страна, стои книжевната теорија во своите јалови обиди да ги скроти, дефинира и систематизира овие изблици на творечкиот гениј. Во македонската наука за литература, во обидите да се систематизира една општа теорија на расказот врз материјалот на македонската расказна продукција се чувствува прелиминарна ограда од зацврстување на ставовите и донесување конечни дефиниции, како и свест за дискутабилноста на терминологијата.

Наратологијата не прави разлика во прозниот дискурс според квантитативните обележја, та затоа неа ја интересираат првенствено спецификите на нарацијата кои се можни и во романот и во расказот без оглед на нивната оддалеченост како условни жанровски разграничувања. Современата проза подразбира збир на извесни стратегии, кои веќе нашироко се именуваат како „постмодерни стратегии“. Постмодернистичката кратка проза е еден посебен книжевен феномен. Почнувајќи од расказите на Борхес веќе ништо не е како што било претходно (во тој правец е поделбата на Данило Киш на она што било напишано пред и она што е напишано после Борхес). Јасната жанровска детерминација после Борхес станува непотребна, така што теоретската несигурност во нејзиното дефинирање е дури и пожелна. Дали оваа проза е расказ во вистинска смисла на зборот, или мора да биде разграничена како нешто посебно од претходниот тип на прозен дискурс како нешто самосвојно, специфично, останува отворено прашање.

Пристапувајќи им на тој начин на примерите на книжевна расказна проза, наидуваме на проблемот околу прашањето дали може да се зборува за постмодернизам во литературите на балканските простори. Погледот наназад последниве дваесетина години води кон

заклучок дека во балканските литератури, посебно во српската, хрватската, словенечката и македонската постоеле разни пројави на варијации на прозни проседеа кои се доближуваат до она што во теоретските расправи се квалификува како постмодерна проза. Од тоа богатство на разновидни групни појави се истакнуваат писателите – „борхесовци“ во Хрватска, како една експлицитно борхесовски поетички настроена групација на книжевни творци, потоа, српската „млада проза“, „нова проза“, „александриски круг“, или во Македонија т.н. „петти круг“, како извесна генерациска одредница во стилот на глобалните книжевно-историски генерациски толкувања на македонската литература. Сите тие одредници се во извесен степен краткотрајно присутни во книжевниот живот на локалните средини, со кус временски интервал на творечко дејствување. Во македонската култура присуството на т.н. постмодерна расказна поетика се согледува во коегзистенција со модернистичките поетички зафати, како и со други поетики на одделни автори кои не се поблиску врзани со ниту една од овие поетички сфери.

Македонскиот современ расказ главно се согледува во три основни категории: традиционален, модерен и постмодерен. Интересен е фактот дека интертекстуалните преплетувања можат да се сретнат во расказите на посилните лични поетики на македонски писатели од сите три поетички категории. Тоа од една страна може да се толкува како израз на естетското богатство и длабочина на одделните авторски поетики, а од друга страна може да биде поттик за дискусија околу релевантноста на генерациските поделби и групирања на македонските прозаисти.

Книжевните постапки поврзани со една од водечките идеи на постмодернизмот за „смртта на авторот“ ги претпоставуваат сите видови на интертекстуални релации, односно сите форми и начини на коегзистенција на книжевните текстови. Ако сме ÷ доследни на таа идеја, тогаш ќе се сложиме и со тоа дека сета литература е претопена во една огромна целост, а писателите се само медиуми низ кои таа се пројавува. Доведена до крајност оваа идеја води кон ставот дека сите текстови се општа сопственост. Тоа од своја страна ја осветлува можноста на текстовите да интерферираат, да се прелеваат еден во друг, да се допираат, вкрстуваат или преклопуваат. Допирите на текстовите, од своја страна, наметнуваат сфаќање на книжевноста како една релациска категорија на меѓусебни проникнувања и мешања, а не како една затворена слика на традицијата во која сè е средено и подредено според извесни книжевно-историски конвенции. Интертекстуалноста и автореференцијалноста често се истакнуваат како најкарактеристични постмодернистички обележја на книжевниот текст. Се разбира, нив како постапки ги има во литературата од многу поодамна, додека популарноста и доведувањето во прв план како стилска доминанта го доживуваат во постмодерната.

Со поимот интертекстуалност теоретичарите покриваат широк круг на книжевни појави во кои доаѓа до допир на различни книжевни дела. Технички тие допири можат да бидат во форма на цитат, реминисценција, алузија, превод, квалитетна измена, скратување или продолжување, клише, пастиш, пародија. Сите овие допири имаат игрива аура, прво, затоа што претставуваат средба со друг текст, а второ, затоа што при средбата со читателот создаваат мултиплицирана вибрација на препознавање, одгатнување, толкување, споредување и контекстуализација.

Интертекстуалниот тренд претставува софистициран предизвик за читателот во однос на неговата подготвеност да комуницира со литературното дело. Имено, многу раскази се така изградени што нивната енигматичност се потпира врз некој или некои книжевни артефакти без чие познавање читателот не може да влезе во светот на книжевното дело и не може да го прими како такво. Интертекстуалноста претпоставува едуциран читател и тоа не само од областа на литературата, туку и од останатите уметности и науки, како и познавање на извесни субкултурни појави. Читателот на современиот расказ мора да биде „подготвен играч“, доколку сака да биде вpletен во играта на расказната проза. Високите барања што се поставени пред читателот на раскази стануваат важни, а понекогаш и пресудни за неговата успешност во „навлегувањето“ во расказот. Во тој дух се размислувањата на Џонатан Калер

во неговата позната студија посветена на *Структуралистичката поетика* напишана во средината на седумдесеттите години. Во неа Калер го разработува и проблемот на „книжевна компетенција”, синтагма под која ја подразбира подготвеноста на реципиентот да навлезе во интертекстуалната игра на делото. Компетентноста како прелиминарна состојба на усвоени предзнаења за општење со книжевниот текст само ја потврдува важноста на читателот како специфичен коавторски конституенс на книжевното дело.

Но, исто така на текстовните интер-релации може да се мисли и како на еден вид игра водена од случајности, затоа што читателот може, но и не мора да ги препознава понудените интертекстови. Тоа ја поттикнува и размислата за приемот на расказите во различни културни милјеа, можноста еден читател од една национална култура без проблеми да кореспондира со расказ од друга култура, која во себе содржи сигнали кои се локално-препознатливи. Во таа смисла останува отворено прашањето дали за успешноста на восприемањето на еден расказ пресудна улога има препознавањето на интертекстот, или тоа е само можност за еден степен поквалитетна и побогата рецепција на книжевниот текст.

На ова место во фокусот на нашето интересирање се поставени интертекстуалните релации на раскази од македонски автори со раскази на писатели од балканскиот круг на литератури, та затоа таквите видови на раскажувачки преплети ги нарекуваме „раскази во спрега”. Тие експлицитно инсистираат на интертекстуалната релација, дури и ја посочуваат и потенцираат во своето наративно ткиво. Значи, во оваа прилика вниманието го задржуваме врз неколку раскази во кои се остварува дијалог со други конкретни наративни дела (раскази или романи) и тоа, пред сè од македонската и од другите балкански литератури. Не треба да изненадува фактот што помеѓу примерите најмногу се среќаваат интер-релации помеѓу творби од нашата современа расказна продукција и оние што доаѓаат од литературата на некогашните југословенски култури, помеѓу кои доминира српската. Факт е дека взаемниот преведувачки проток помеѓу овие две литератури е особено силен, а исто така и комуникацијата помеѓу самите автори, та со тоа и заемното познавање на нивните опуси. Тоа е основа за поизразени креативни проникнувања помеѓу расказите кои потекнуваат токму од двете споменати литератури.

Македонската современа прозна писателка Оливера Ќорвезирска во својот расказ „Патување без пат” (2002:31-36) изведува интересна интертекстуална релација со романот на српскиот писател Владислав Бајац *Друидот од Синдидун*. Станува збор за раскажувачко ткиво кое ги преплетува двете расказни нишки, токму во духот на базичниот импулс на Ќорвезирска своите раскази да ги нарече и да ги обедини под заеднички наслов *(С)плетени раскази*. Овој расказ се остварува како сплет, или подобро речено, преплет од две книжевни дела. Едноставно, расказот на Ќорвезирска толку длабоко се накалемува врз текстот (во случајов роман, а не расказ) на Бајац, што неговото реципирање директно е поврзано со претходно познавање на читателот и на ова книжевно дело.

Иницијативен пункт на расказното ткиво е забелешката упатена кон романот на Бајац во која се вели дека тој нецелосно го предава мигот во кој Сонија Тат Маб решава да го испрати на т.н. „патување без пат” Јоан Бреклиен. Значи, директно се навлегува во една веќе готова приказна и се интервенира во нејзиниот раскажувачки тек, се задржуваат нејзините ликови, нејзините основни раскажувачки елементи и параметри. Мигот кога читателската активност се преродува во нова креација, Ќорвезирска го означува со неколкуте критички интонирани и дистанцирани забелешки во кои искажува дека постои нешто што „несомнено Бајац го знае, но не сакал да го употреби во романот...” (2003:31), за подоцна да забележи: „тој ја исклучува таа нишка од своето раскажување, оставајќи ја недопрена како наративна можност”. За да го потенцира јадрото преземено од романот на српскиот писател кое станува основа на расказот на нашата прозаистка, таа ќе наведе и директен цитат од романот, документирајќи точно од која страница на кој конкретен македонски превод тоа го прави. По наведениот извадок таа ќе напише: „По ова, Бајац си продолжува по својата патека, а ние по својата” (2003:32). А патеката на расказот на Ќорвезирска се сосредоточува врз мотивот што е истакнат во самиот наслов, односно на тоа

дека Јоан „во исто време и отпатувал, и останал” – останал покрај Сонија која „го сака за себе”. Таа „блискост што реално гледано... воопшто не постои”, тоа „водење љубов на двајца што страсно се сакаат во своите непостоења” го имплицира токму книжевниот допир, допирот на две творечки имагинации кои се втопуваат во ново расказно ткиво. На извесен начин, писателката на расказот го „искористува” романот, односно еден негов мотивски сегмент, како основа за проза која токму ја проблематизира испреплетеноста на разните приказни, та со тоа и на разните книжевни текстови. Навраќајќи се постојано на главниот лик Јоан Бреклиен директно позајмен од романот на Бајац, и на мотивот на неговото „патување без пат” авторката забележува: „Таквото искористување му се допаѓаше и нему, инаку, веројатно сè би се одвивало поинаку отколку што се одвива не само во романот *Друидот од Синдидун*, туку и во расказот 'Патување без пат'“. Мигот на блискост помеѓу ликовите од романот, конструирани според една псевдоисториска матрица, кои продолжуваат во друга констелација да живеат и во расказот на македонската прозаистка, е миг со необјаслива моќ која се рефлектира врз „расказите што ќе се пишуваат векови и векови подоцна”. Со ваквите сигнали расказот овозможува толкување кое во преден план ја поставува токму самата интертекстуалност, опстојбата на литературата во и низ самата себе, изнедрувањето на нови книжевни творби од веќе постоечки книжевни дела.

Се поставува прашањето дали навистина е неопходно познавањето на романот на Бајац за соодветно прифаќање на расказот на Ќорвезироска или, на друг начин проблематизирано, колку влијае врз рецепцијата на овој расказ познавањето на текстот употребен како креативна предлошка. Дали оној читател што го има усвоено романот многу различно ќе го прифати расказот на Ќорвезироска од оној што тоа не го има сторено?

Очигледно, потребата на авторката да се послужи со конкретниот роман на Бајац има подлабока мотивација од едноставно упатување на читателот на негово неизоставно читање. Несомнено, таа во улогата на читател била понесена од квалитетите на оваа проза, но во нејзината креативна трансформација таа послужила како еден импулс за преобликување и создавање ново, палимпсестно дело.

Во целиот опус на Ќорвезироска провејува чувството за другите книжевни текстови (да потсетиме, насловот на нејзината прва збирка раскази гласи *Страдањата на младиот лектор*, Скопје: Култура, 2000, кој во самата формулација крие воедно игра се познатиот наслов на едно книжевно дело од Гете, но и доминација на читателската позиција и практика. Повеќе нејзини раскази се остварени како калеми врз други познати текстови од светската или домашната, македонска раскажувачка традиција. Преземањата во „Патување без пат”, на пример, опфаќаат цел мотивски комплекс, еден конкретен наративен сегмент од расказното ткиво на романот на Бајац, како и најважните книжевни ликови околу кои се плете дејството. За разлика од тоа, има случаи кога преземањата се ограничуваат само на еден расказен елемент, кој се оформува како специфичен лајт-мотив на новонастанатата приказна.

Таков пример е расказот од истата авторка со наслов „Шута дуња”. Во него Ќорвезироска се концентрира врз еден кус извадок од „Депонија” на Славко Јаневски. На самиот почеток од расказот се проблематизира релацијата литература-стварност, така што се вели: „Марија Мислева не им веруваше на книгите, иако многу сакаше да ги чита”. Вербата во книгите станува централен мотив во расказот кој авторката решава да го обликува преку постапка на специфичен интертекст со веќе споменатото дело на Јаневски. Таа наведува цитат од него во кој се загатнува мотивот на расказот и, меѓу другото, се вели дека гатачки и предвидувачки се раѓаат онаму каде што: „низ прозорецот на некоја куќа ќе пробие гранче со цвет на вишна или дуња”. Врз оваа забелешка се надградува понатамошниот тек на приказната во кој ликот Марија Мислева (обединувачки лик на повеќето раскази на Ќорвезироска) навистина ја предвидува смртта на својот вујко, откако во нејзината соба низ прозорецот ќе се вовре расцветано гранче од дуња. Во случајот на овој расказ не се работи за целосна спрега од две приказни, туку едноставно се искористува еден мал сегмент од едната приказна како лајт-мотив на другата. Сепак, нивната релација е жива и креативна, со јасни и прецизни знаци за нејзино воочување и прифаќање.

Малку поразвиена интертекстуална релација, во духот на тука разгледуваниот балкански контекст, се остварува во расказот на Ќорвезирска наречен „Миграција на сонот“. Како книжевна предлошка на овој расказ служи книгата на српската биографка Лилјана Вулетик *Живот Аниџе Савиќ-Ребац*, поконкретно, некои делчиња од неа во кои се зборува за односот на српскиот писател Милош Црњански кон оваа позната проучувачка на античката литература, негова современичка. И овој расказ се движи во премините меѓу сонот, прочитаното и новораскажаното, а авторката тоа најдобро го искажува преку констатацијата: „Некаде блиску до срцето чувствува како полека ја губам контролата над книгите што ги читам, или тие над мене, не знам, и сè почесто ми се случува да го живеам прочитаното или да го читам доживеаното. Сè ми се измеша и сè помалку знам што биле нештата додека биле раздвоени“ (2003:71). На тој начин Ќорвезирска во своите основни поетички определби и преокупации ја вклучува и постапката на креативно обраќање кон лектиратата, на трансформација и пресоздавање на прочитаните текстови во нови прозни состави. Самиот процес на читање конкретна книга станува дел од расказот, па се вели: „...Ја затворам книгата не можејќи да излезам на крај со она што ми го ‘прави’...“, а малку подолу: „Вистината истече од книгата претворајќи се во лочка на подот што допрва требаше да се впива“. Она што го пронаоѓа во книгата за љубовта на Црњански кон Аниџа Савиќ во расказот се појавува дуплирано, и како прочитан извадок, цитат, но и како писмо вметнато во наративниот тек на расказот, за кое по играта на случајот останува неоткриено од каде потекнува, но се сугерира фантастичната можност дека токму Црњански е тој што засвонил на вратата на јунакињата на расказот. Овој расказ на Ќорвезирска се одвива со преплетување на три расказни рамништа: рамништето на приказната за Марија Мислева која се наоѓа во Белград за да учествува во отварањето на една изложба; потоа, сонот за мртвата тетка на која не и се знае гробот, и трето, низ документарните записи во биографијата на Аниџа Савиќ Ребац, кои во расказот се изворно цитирани. Така, во расказот се остварува успешна синтеза на приказната што симулира реалност, со сонот и со книгата. На тој начин, по пат на сугестивна интертекстуална постапка, се добива фикција со посебен квалитет.

За Ќорвезирска дијалогот меѓу книжевните дела е нешто што се подразбира и што е една од најважните карактеристики на нејзината раскажувачка постапка. Повеќето нејзини раскази, како што покажуваат и избраните примери, се изградени во спрега со други книжевни текстови. Тоа може да се доведе во врска и со нејзината основна професија лектор, која го подразбира, односно го означува читањето. Тоа е една, но не и единствена причина, читањето на туѓата литература за Ќорвезирска да претставува еден од најплодородните креативни импулси за нејзиното творештво.

* * *

Издвоените примери од поновата македонска прозна продукција со своите поетички карактеристики потврдуваат еден засилен подем, или барем стремеж кон таков подем, на два аспекта на книжевноста. Прво, тоа е доминантното место на игриџоста во литературното дело, која честопати директно се поврзува со постмодернизмот како поетика, но и не мора и не е само негова одлика. Втората, исто така важна забележлива тенденција е прагматичната страна на литературното дело, која се изведува од неговата остварена комуникација и актуализација. Во вистинската мерка помеѓу книжевната игра и комуникацискиот спој-средба, веројатно, се крие и клучот на успешноста, вредноста и спецификата на современата прозна литература.

Литература

Андоновски, Венко: „Еве роман, еве автор!“, Предговор кон Смилевски, Гоце: *Разговор со Спиноза*, Скопје: Култура, 2003

Смилевски, Гоце: *Разговор со Спиноза* / Гоце Смилевски. Скопје: Дијалог, 2002, стр.51.

Ќорвезирска, Оливера: (С)плетени раскази / Оливера Ќорвезирска. Скопје: Магор, 2003, стр. 31-36