

Марија ЃОРЃИЕВА-ДИМОВА
Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
marijagorgieva@gmail.com

ТЕОРЕТСКАТА ФИКЦИЈА КАКО НАРАТИВНО ПЕРФОРМИРАЊЕ НА ИНТЕРДИСКУРЗИВНИТЕ РЕЛАЦИИ МЕЃУ КНИЖЕВНОСТА И ТЕОРИЈАТА

Апстракт: Појдовните премиси на истражувањето се однесуваат на дел од актуелните тенденции во современата книжевност што ги артикулираат интердискурзивните релации меѓу книжевноста и теоријата на книжевноста, што, пак, резултира со создавањето жанровски хибриди каков што е теоретската фикција. Теориските премиси на истражувањето се однесуваат на елаборациите на теоретската фикција од страна на Марк Кари, кои ќе бидат интерпретативно применети врз романот *Професорот по симетрија* од рускиот автор Андреј Битов. Интерпретативниот фокус ќе ги следи артикулациите на конститутивните одлики и постапки на теоретската фикција во Битовиот роман: интертекстуалните и метафикциските проблематизирања на границите меѓу световите и текстовите, наративните перформирања на книжевнотеориските и херменевтичките концепции и категории (авторот и авторството, текстот, толкувањето).

Клучни зборови: теоретска фикција, интертекстуалност, метафикција, роман, Андреј Битов.

„Некои наративи се многу потеоретски во однос на останатите, но тие мора да бидат теоретски сами по себе и во себе, а не да бидат конструирани како такви низ процесот на читање. Сидот меѓу академските книжевни проучувања и фикцијата се демолира од двете страни и постмодернистичкиот дискурс танцува на просторот меѓу нив.“

Марк Кари

Теориски контекстуализации

Актуелните тенденции на кооперативно, комплементарно и симултано координирање меѓу одделните дисциплини, дискурси, уметности, медиуми, што добива свое термилошко покритие во категориите интердисциплинарност, интердискурзивност, интермедијалност, интересиотичност се потврдува и низ сè поинтензивниот дијалог што се воспоставува меѓу книжевно-уметничката практика и теоријата (главно, книжевната, но не само таа).¹ Иако не станува збор за нов феномен, сепак, во постмодернистичкиот контекст односот книжевност - теорија е издигнат на рамниште на поетичка доминанта и, свесно и функционално, е контекстуализиран во пошироките процеси на проблематизирање на границите - жанровски, медиумски, дисциплинарни, текстуални, надворешни, внатрешни.² Притоа, проблематизацијата на традиционално сфатените релации меѓу книжевно-уметничката практика и теоријата, која структурно е интериоризирана во рамки на книжевните текстови, добива и теориско промислување под одредницата теоретска фикција - жанровската кованица на британскиот теоретичар Марк Кари. Неговата појдовна премиса е проблематизирањето на поимот самосвест врз кој се темелат постојните дефиниции на метафикцијата: како фикција за самата себе (дефиниции што се актуелни во доцните 60-ти години), односно како фикција што содржи самосвест, самознаење, ирониска самодистанца (дефиниции од 70-те години). Основниот проблем околу самосвеста како дефинирачки поим, тој го лоцира во неговата недоволност и несоодветност. Имено, дефинирањето на метафикцијата како самосвесно пишување индицира вид пишување што е интровертирано и секогаш свесно (само) за себе како фикција. Но, според Кари, самосвеста е недоволна одредница затоа што упатува на присутната свест за себе како фикција, но не и како метафикција: метафикцијата претпоставува (само)свест и за својата самосвест, што, практично, сведочи за бескрајната логичка регресивност на поимот самосвест. „Ако метафикциското пишување е свесно за својата природа како фикција, тоа не е доволно за да се знае дека фикцијата мора да биде исто така свесна и за своето постоење како *мета*фикција. Оттаму и прашањето дали воопшто е значајно да се каже дека метафикцијата е свест за себеси?“ (Кари 1995:1).

¹ За овие интердискурзивни релации меѓу книжевната практика и книжевната теорија да се види: Марија Ѓорѓиева Димова. *Теоријата на книжевност во (интер)акција*, Скопје: Македоника литера, 2017, стр. 7-23.

² Ја имаме предвид Лотмановата дистинкција меѓу внатрешните и надворешните граници на текстот (2005: 88-89).

Вториот аргумент за несоодветноста на поимот самосвест како дефинирачки параметар Кари го пронаоѓа во фактот што „постмодернистичките романи кои рефлектираат врз себе, всушност, се коментатори и на своите претходници“ (1995: 1), така што самосвеста не значи единствено свест за сопствената фикциска природа, туку и свест за останатите претходници во сопствената традиција. Несомнено, сугерирајќи ја можноста од проширување на концептот, Кари го вклучува и метатекстуалниот аспект³ во метафикцијата (на што делумно упатуваат и Патриша Во и Линда Хачион во своите теориски елаборации на метафикцијата). Конечно, меѓу причините за термилолошката непрецизност Кари ја наведува и пукнатината што се отвора меѓу релативно новиот термин и постоечките книжевни одлики што ги опишува тој: конфузијата што произлегува од односот меѓу критичкиот термин (метафикција) и неговиот книжевен објект (метафикциските романи) се должи на фактот што книжевниот објект самиот „перформира критичка функција“. Но, токму оваа комплексност, според Кари, не е сигнализирана во дефиницијата за метафикцијата како фикциска самосвест. „Самоконтемплацијата, или рефлексивноста, е фундаментално критичка бидејќи таа нè упатува на други текстови, на наративноста воопшто, но не од некоја Олимпска позиција на метајазичната дистанца, туку 'од внатре', од дискурсот на кој рефлектира“ (1998: 69). Овие можности на книжевниот текст ги разгледува и Мартин Волас, конкретизирајќи ги постапките, главно метафикциските, што учествуваат во замаглувањето/укинувањето на демаркациите меѓу текстот и контекстот, меѓу приказната и интерпретацијата, меѓу пишувањето и читањето. Притоа, како индикативни прекин на линијата меѓу наративот и неговите читања во постмодернистички контекст ги посочува случаите кога приказната „вклучува референции кон теориите, кон другите наративи или кон себеси“ (1987:174), т.е. случаите за кои говори и Кари.

Со цел да го редефинира поимот, Кари се фокусира и врз друга димензија на метафикцијата, врз книжевната самосвест која се создава на границата меѓу книжевноста и теоријата: фикцискиот текст ја вклучува и критичката/теориската саморефлексија, која ја демонстрира текстуалната свест за сопствената артифициелност, додека границата меѓу книжевноста и теоријата е означена како вид (само)коментар. „Метафикцијата е граничен дискурс, вид пишување кое се сместува себеси на границата меѓу

³Во случајов, го имаме предвид дефинирањето на метатекстуалноста како еден од петте видови транстекстуалност за кои говори Жерар Женет, а кој ја опфаќа релацијата коментар - коментиран текст: „'Коментар' кој го поврзува текстот со еден друг текст за којшто тој зборува, без нужно да го цитира (конвокација), ни, во крајна линија, да го именува“ (2003: 67).

фикцијата и теоријата, кое ја зема границата како своја тема“ (1995: 2).⁴ Токму оваа граница е видена како точка на конвергенција каде што се реализира нивното заемно асимилирање од внатре, како и продуцирањето самосвесна енергија на двете страни, обезбедувајќи рамноправна профитабилност: за теоријата тоа значи афирмација на литературноста во рамки на сопствениот јазик, зголемена свест за степенот во кој теориските проникнувања се формулирани во рамки на книжевноста и тенденција кон иманентност на теорискиот пристап, што ја доведува во прашање способноста на теорискиот дискурс да реферира објективно и авторитативно кон книжевниот текст. За фикцијата, пак, тоа значи асимилација на теориската перспектива во фикцискиот наратив, свест за артифициелноста на сопствените конструкции и фокусираност врз односот јазик - свет. Оттаму, за да ги сигнализира овие димензии во метафикцијата, односно дистанцирањето од самосвеста како дефинирачка одлика, Кари го претпочита терминот теоретска фикција.⁵ Поаѓајќи од актуелната практика во која и теорискиот и фикцискиот дискурс ја перформираат теоријата, тој го промовира овој жанр како „фикција со теориски перформанс“, како „фикција која има теориска или критичка функција во однос кон себе и кон сопствените конвенции“ (Кари 1998: 62). Иако внесувањето критичка експертиза во романот не е единствениот начин на дисеминирање на теоријата, сепак, според Кари, тоа е актуелен начин на давање критичка/теориска функција на романот, потенцирање на неговата „способност да ја истражува логиката на наративот без да прибегнува кон метајазик... Идејата за реципрочно влијание меѓу книжевната теорија и фикцијата го води романот во наратолошката теорија“ (Кари 1998: 52, 54). Оттаму, и одредувањето на теоретската фикција како вид „перформативна наратологија“: ослободена од дистанцираните метајазични описи во однос на објектот - наратив, таа ги

⁴ Кари, несомнено, се надоврзува на теориите на метафикцијата што ги елаборира Роберт Скоулз: „Кога романот ја асимилира критичката перспектива, тој добива моќ не само да дејствува како коментар врз другите фикции, но, исто така, и да ги инкорпорира проникнувањата кои, вообичаено, се формулирани екстерно, во рамки на критичкиот дискурс“ (1995: 21).

⁵ Оваа варијанта може да се типологизира и како вид метакреативен метатекст, за што говори Бамбурак: метатекстуалност интегрирана во книжевен текст, за разлика од метаописните метатекстови кои се врзуваат за сите видови научни текстови, каде што ги сместува и архитектот, пародијата и паратекстот (2003: 126). Теоретската фикција може да се посматра и како една експликација на Ековото поимање на двојното кодирање во постмодернистичкиот роман и, особено, онаа варијанта што тој ја именува како квалитетен бестселер (2002: 200). Од друга страна, словенечкиот теоретичар Миран Хладник го користи терминот професорски роман (2001: 219), макар што со него покрива само еден аспект на теоретската фикција на Кари. Меѓутоа, ниту Еко, ниту Хладник не реферираат на теоријата и на терминологијата на Марк Кари, така што овде изведуваме типолошки паралели.

перформира своите сфаќања за наративот додека самата е наратив. Заемната контаминација меѓу фикциските и нефикциските наративи како одлика на постмодернистичката книжевност и теорија, сведочи за двонасочниот процес кој произлегува од новиот перформативен модус на книжевноста и на теоријата/критиката. Оттаму, Кари првин се занимава со варијантите на критиката/теоријата како фикција, укажувајќи на аспирациите на теоретичарот кон статусот на писател/романсиер,⁶ а потоа ги разгледува и варијантите на фикцијата како критика/теорија, односно реципрочните аспирации на бројните романсиери да ги интегрираат теориските концепции во наративниот процес. И додека прибегнувањето на теоретичарите кон романот е разбирливо врз позадината на своевидната академска фрустрација од обестрастениот карактер на науката и од малубројната публика, за Кари останува дилемата зошто романсиерот би прибегнал кон опскурноста на теоријата? Дистинктивноста што ја сугерира теоретската фикција, во смисла дека „некои наративи се повеќе теоретски во однос на другите“, подразбира дека тие мора да се теориски самите во себе, објективно или интенционално, а не да бидат толкувани или конструирани како теориски во процесот на читањето“ (Кари 1998:56). Во секој случај, станува збор за теоретизирање што е интериоризирано, т.е. се реализира во рамки на книжевните текстови, но имплицитно, како истражување на „теоријата на фикцијата низ практиката на пишување фикција“ што ја индицира актуелната тенденција меѓу романсиерите да артикулираат повисока свест за „теориските прашања што се вовлечени во конструирањето на романите“ (Во 1996:2)

Тематските, структурните и наративните аспекти на теоретските фикции овозможуваат неколку жанровски модалитети. Прво, варијантите на тематизирање на книжевната теорија и оголувањето на артифициелноста на наративната конструкција. Второ, варијантите на метафикциска драматизација на границата фикција - теорија (случаите на авторска интервенција во кршењето на илузијата и интегрираните драматизации на надворешната комуникација автор-читател, при што, и во двата случаи, интернализираната граница уметност- живот отвора простор за самокоментар на романот, што му дава критичка/теориска самосвест). Трето, маргиналните случаи на метафикција, кои имплицитно го сугерираат односот кон критиката/теоријата и кон сопствената артифициелност, било преку су-

⁶ Иако Кари не ја доведува теоретската фикција нужно само со авторското двојство теоретичар-писател, сепак, книжевната практика потврдува дека најчесто овие книжевни текстови се поврзани со творештвото на овој вид „двојници“, како, на пример, Венко Андоновски, Умберто Еко, Павао Павличик, Дејвид Лоц, Јулија Кристева.

рогат авторот и сурогат читателот, присутни внатре во романескиот свет,⁷ било преку интертекстуалноста (Кари 1995: 4-5). Меѓу бројните можности на тематизирање на академската критика и на наратолошка перформативност, кои ги практикува теоретската фикција, спаѓаат и интертекстуалните постапки, сфатени како маргинален случај на жанрот, во смисла дека интертекстуалноста, имплицитно, го сугерира односот фикција - критика/теорија, односно ја сугерира сопствената артифициелна природа. Книжевната практика изобилува со примери на романески артикулации на постструктуралистичките концепции на интертекстуалноста, кои романите ги „перформираат“ преку своите интертекстуални релации кон другите текстови (книжевни, историски, теориски), така што теоретските фикции го деривираат наратолошкото знаење за другите/туѓите текстови врз основа на сопствените интертекстуални перформанси, а не врз основа на метајазичните искази.

Интерпретативни контекстуализации

Меѓу авторите што ја практикуваат теоретската фикција (Умберто Еко, Јулија Кристева, Дејвид Лоц, Антонија С. Бајат, Венко Андоновски,) се придружува и рускиот автор Андреј Битов (1937-2018) со романот *Прейодавател симметрии* (2008).

Структуриран според моделот на перформативната наратологија, романот ги илустрира теориските перформации и артикулации на прашања и теми што се дел од постмодернистичката и од постструктуралистичката теорија, меѓу кои и интертекстуалноста, сфатена како постапка на структурирање книжевни текстови и како теорија и метод на нивно проучување. Впрочем, во критичките промислувања, Битов го понесува епитетот еден од „најпознатите интертекстуалисти во современата руска книжевност“ (Песонен 1997: 169), што веќе е потврдено и во неговиот роман *Пушкиновиот дом* (1964-1971). Сфатена како модел на книжевно создавање, интертекстуалноста е еден индикатор на дестабилизираниот онтолошки статус на книжевноста: низ интертекстуалната визура примарен станува односот со другите текстови, па книжевноста не се однесува непосредно на стварноста, на референтниот свет и на неговите значења, туку

⁷ Кари ги има предвид репрезентациите на различни аспекти од академскиот живот, дијалектичката фигура писател – критичар/теоретичар која ги отелотворува и продукцијата и рецепцијата на фикцијата во улогите на автор и читател, што, пак, се се верзии на постапките што наратологијата ги именува како сурогат - читател: фигура која во рамки на фикцијскиот свет ја репрезентира рецепцијата на наративот, исто како што сурогат - авторот се врзува за фигурата која во наративот го драматизира процесот на фикциска продукција (1995:4).

до нив доаѓа посредно и интерпретативно упатена кон другите текстови. Во романот на Битов имплицитното теоретизирање, односно наративното перформирање на теориските концепции како одлика на теоретската фикција, функционира на две рамништа: во дијалозите меѓу ликовите и на фабуларно и на композициско рамниште, така што теоријата станува дел од заплетот и двигател на случувањата во фикцискиот свет, па јунаците го придвижуваат дејството во рамки на сопствената потрага по текстовите и преку нивното толкување.

Парадигматичноста на романот на Битов произлегува од неговата наративна структура: двата паратекстуални влеза во текстот – поднасловот „роман - ехо, преведен од странски јазик“ и предговорот на преведувачот, поставен како рамковна приказна, не само што упатуваат на жанровската припадност на текстот, туку го (де)мистифицираат и неговото настанување според конвенцијата пронајден ракопис. Имено, *Прејодаватѝель симметрии* е руски превод на романот *The Symmetry Teacher* (1937) од непознатиот англиски автор А.Тајрд Бофин,⁸ кој, според објаснувањето на Битов, за време на една геолошка експедиција во сибирските тајги од 1970-тите години, по барање на пријателите, почнува да го преведува, „без речник“ и без „доволно познавање и на јазикот и на смислата“, па, врз основа на своите белешки, „секој ден раскажував по една приказна како Шехерезада“ (Битов 2014: 8). Оригиналот бил изгубен, а десетина години подоцна, „еден исклучителен настан“ што го потсетува на расказ од книгата, ќе го поттикне да се наврати на белешките од преводот и да го реконструира романот, потпирајќи се на сеќавањето и на имагинацијата: „Книгата почнав да ја ’преведувам’ полека, не како што се преведуваат текстови, туку налепници за прекопирање... ’преведувајќи’ на таков начин потполно го заборавив оригиналот“ (Битов 2014: 9).

Значи, романот - ехо е руски превод од реалниот автор Андреј Битов на англискиот роман од фиктивниот автор Тајрд Бофин, кој е своевидна биографија за животот и за творештвото на Урбино Ваноски, познатиот автор од 30-тите години на XX век, исто така фиктивен, така што се добива тројна цитатна мистификација од повеќекратно вградени текстови: романот - превод на Битов на романот - биографија на Бофин за писателот Ваноски, во кој се цитирани фрагменти од делата на Ваноски и на Бофин. Фрагментарната сужејна конструкција, која го користи средишниот пост-модернистички топос на отсутен оригинал, т.е. загубен автентичен текст,

⁸ На првата страница е дадена информација за изданието на романот: Лондон, 1937-та (патем, тоа е годината на раѓање на Битов), заедно со фотографија од Бофин со податоци за годината на раѓањето и на смртта (1859-1937).

достапен само преку неговите оштетени траги, ги оголува преплетувањата меѓу световите на фикцијата и на стварноста, на животот и на книжевноста, меѓу световите на авторите, на нараторите, на ликовите и на читателите, односно меѓу процесите на пишувањето (на Битов, на Бофин, на Ваноски), процесите на раскажувањето (на Битов кој раскажува анегдоти околу настанувањето на преводот, на Ваноски кој реминисцентно пренесува епизоди од персоналот минато и раскажувањето на Бофин за средбите со Ваноски) и процесите на коментирање (на авторите врз творечкиот процес и на преведувачот врз преведувачкиот процес). Оголувајќи ја својата (интер)текстуална природа, романот го „покажува“ она што теоријата го кажува: имено, ја потврдува Бартовата теза за интертекстуалноста како предуслов на текстуалноста. „Интертекстот е услов за секој текст... Кој било текст е интертекст, другите текстови во него се присутни на различни рамништа“ (Барт 1986: 1104). Интертекстуалните постапки посредуваат во инсталирањето на теориско-критичките рефлексии во романот, но не од вообичаената метајазична дистанца, туку од иманентно интертекстуално и метатекстуално рамниште. Всушност, интертекстуалноста „на дело“ ја чини романескната структура: приказната осцилира меѓу детектирањето на текстуалните траги и авторствата и нивното интенционално прикривање. Интертекстуалното промислување на книжевноста е перформирано преку интертекстуална релација кон другите текстови, па во неговиот интертекстуален перформанс е содржано и неговото наратолошко и, воопшто, теориско знаење за туѓите текстови, за романот, но и за книжевноста, генерално. Структурирањето според конвенцијата пронајден ракопис е интертекстуална постапка, особено популарна во постмодернистичката проза: не само што посредува во воспоставувањето на релациите книжевност - книжевност, проблематизирајќи ја конвенционалната граница книжевност - стварност, уметност - псевдоуметност, оригинал – копија, туку сугерира и покомплексни поетички поместувања. „Интертекстуалноста поставува модел на референцијалност кој не може да разликува меѓу референцијата кон светот и референцијата кон другите текстови, бидејќи текстуалноста е вовлечена во сè“ (Кари 1998: 70). Видливото напуштање на миметичките модели во книжевноста се потврдува и преку структурните префокусирања во романите - нивниот фокус е врз текстот, врз знаковноста, врз јазикот како предмет и врз неговата способност да создаде фикциска илузија што, во теоретска смисла, е префокусирање од мимезисот врз семиозисот, од означеното врз ознаката. „Во книжевноста каде што најважен е односот на текстот спрема текстот, на литературата спрема литературата, на преден план, неминовно, се поставува видот текстови во

кои таквиот однос се воспоставува наполно. А таквите текстови, секако, се критичките текстови, металитературата, воопшто. Навистина, текстовите за книжевноста, може да се каже, се водечка книжевност на постмодерното време“ (Павличич 1989: 41). Во романот на Битов го препознаваме моделот вакантна цитатност, типологизиран според степенот на совпаѓање меѓу прототекстот и цитатот, а кој се одликува со отсуство на цитатната еквиваленција, било да се работи за фингирање на цитатниот допир меѓу постојниот прототекст и цитатот (псевдоцитатна варијанта), било да се работи за отсуство и на реалниот прототекст и на цитатот (парацитатна варијанта) (Ораиќ 1990: 18-21). Комплексната интертекстуална структура на Битовиот роман, градена според конвенцијата пронајден ракопис, ја илустрира парацитатната вакантност со оглед на двојното присуство на пронајден ракопис: Битов, кој ја губи книгата од Бофин и потоа ја преведува по секавање, паралелно трагајќи по оригиналот, и Бофин, кој го пронаоѓа ракописот од последната книга на Ваноски, за што информира во *Послестријумот*: „Јас го открив и го издадов *Исчезнување на предметите*, со што започна мојата успешна кариера на издавач. Зад секој пристоен автор треба да остане непубликуван ракопис – го цитирам Ваноски од нашиот единствен (и како што се покажа, последен) разговор“ (Битов 2014: 301).

Наративната структура, сочинета од рамковна приказна со бројни секундарни и третостепени наратори ги демонстрира бројните трансгресии на границите меѓу реалните автори (Битов) и фиктивните автори (Ваноски, Бофин), меѓу преведувачот како коавтор (Битов) и псевдоавторите (Бофин и Ваноски), меѓу писателите (Ваноски и Бофин) и редакторите (Битов и Бофин) и меѓу авторите и ликовите: „Освен тоа, тој му доделил на јунакот за кој пишува (Урбино Ваноски) некакви црти од својата биографија“ (Битов 2014: 9), така што во крајна линија, сите овие (реални и фикциски) фигури, припадници на различни (вон)текстовни рамништа, т.е. светови, како да се одразуваат меѓусебно со што го демонстрираат нивелирањето на границите меѓу тие светови/текстови. Мултиплицираното наративно врамување, користи уште една метафикциска постапка - мизанабим структурите, кои Линда Хачион ги класифицира во „отворен диететски нарцизам“ (1984: 7). Во *Прејодавајќи симметрии* овие структури го генерираат удвојувањето од типот приказни во приказна во приказна (односно роман во роман, но и роман за романот или метароман, книга за книга за запаметената книга), така што овие кумулативни ефекти учествуваат во дестабилизирањето на фикцискиот свет и во текстуалните трансгресии. На повисоко рамниште, мизанабим структурите ефектуираат со повеќекратни симултани проблематизации и на границите меѓу животот

и книжевноста, меѓу авторот и читателот, меѓу авторот и преведувачот, меѓу меморијата и имагинацијата и меѓу пишувањето и читањето. Дополнително, пред очите на читателот се активира цела една (интер)текстуална продукција која го оголува создавањето, патувањето и толкувањето на ракописот, текстовните мимикрии, игрите текст во текст,⁹ текст зад текст, текст помеѓу текст. Таа интертекстуална лиснатост, потквасена со цитатното калемење и компилирање на хетерогените (книжевни и некнижевни) текстови го демонстрира типичното постмодернистичко релативирање на границите книжевност - стварност, книжевност - некнижевност/псевдокнижевност, како потврда на актуелната „бескрајна уметничка, научна и животна цитатност“ (Ораиќ 1990: 210). Интертекстуално-цитатната компилација од разнородни текстови што се наоѓаат во сижејна интеракција го овозможува нивното споредување и сопоставување како различни модули на раскажување, односно како можни текстуализации на стварноста. Од друга страна, ваквата интертекстуална структура ја перформира Бартовата теорија на текстот како интертекстуално исткаена мрежа: цитатното јукстапонирање на книжевните и на некнижевните текстови, на автентични и на псевдокнижевни текстови, на оригинали и на преписи, на реални и на можни автори го демонстрира редефинирањето на тријадата автор – текст – читател направено од страна на Ролан Барт, во насока на префрлање на авторитетот од авторот врз читателот. Дополнително, тоа ја илустрира и интертекстуалната премиса за конверзијата автор- читател: авторот, првенствено е читател, кој своето читателско искуство потоа го транспонира во извесна книжевна, авторска креација.

Романот на Битов интегрира неколку типови интертекстови, употребувајќи различни референцијални сигнали:

1. Мотоцитатите на почетокот од романот и на почетокот од поглавјата се еден надворешен експлицитен сигнал за интертекстуалноста сфатена како „релација на коприсуство на два или повеќе текстови“, т.е. како „ефективно присуство на еден текст во друг“ (Женет 2003: 64).
2. Во поголем дел од романот цитатно се интегрирани фрагменти од текстовите на Ваноски, чие вметнување е паратекстуално сигнализирани во поднасловите на поглавјето. Станува збор за

⁹ Во оваа смисла, романот на Битов е илустративен и за (интертекстуалната) структурата текст во текст, елаборирана од страна на Јуриј Лотман, којашто ги оголува границите на текстот и посебно „играта на спротивставувања ‘реално/условно’“. Како наједноставен случај се јавува вклучувањето на единици во текстот кој е кодиран со истиот тој, но удвоен код, како и сето друго пространство на делото. Тоа ќе бидат случаите на слика во слика, театар во театар, филм во филм или роман во роман“ (2003:53).

пет подолги цитати од три различни прозни и поетски дела на Ваноски (*Муха на корабли, Стихи из кофейной чашки, Бумажный меч*).

3. Алузивно-реминисцентните упатувања на туѓи текстови и постапки: на Борхес (во сонот на Ваноски има алузии на *Градината со џајтеки што се разгрануваат* и на *Вавилонската библиотека*), на Калвино (мизанабим структурите од *Ако една зимска ноќ некој џајтник*), на Набоков (мотивот огледалност),¹⁰ на античките митови (за Орфеј и Евридика, за убавата Елена), на Пушкин (наративната структура во *Повестите на Белкин*).
4. Парацитатноста или цитатната мистификација, како основна конструктивна постапка во *Преодоавател симетрии*, е интертекстуална структура која го индицира нивелирањето на границите меѓу рамковниот текст и врамените текстови, меѓу авторските текстови и оние на псевдоавторите, меѓу оригиналот и преводот.

Цитатната компилација од хетерогени текстови што се наоѓаат во сижејна интеракција го овозможува нивното споредување и сопоставување како различни модуси на раскажување, односно како можни текстуализации на стварноста – романескни, поетски, дневнички, епистоларни што, во крајна линија, ја имплицира и проблематизацијата на жанровските граници: фрагментарната сижејна конструкција ја отвора читателската дилема дали станува збор за роман или за збирка раскази кои се меѓу себе поврзани со некоја нејасна референца. Таа дилема ја подгрева и преведувачот во воведната белешка: „Секоја глава од *Преодоавател* може да се прочита како посебно дело, читателот има слобода да претпочита еден или друг расказ како самостоен, но доколку тој ги совлада сите и го наслушне ехото што се протега од претходниот кон следниот тогаш ќе го открие и неговиот извор, т.е. ќе го прочита самиот роман, а не збирката раскази“ (Битов 2014: 11-12). Една импликација на интертекстуалните постапки во романот е проблематизирањето на границите меѓу оригиналот и преводот, во потесна и во поширока смисла. Во потесна смисла, признанието на преведувачот дека тој го прави преводот по сеќавање на оригиналот: „Се разбира, тука беа вовлечени и претпоставки (се двоумев дали некои пасуси беа мои). Откако обновив некои од нив, го забораив оригиналот

¹⁰ Во една фуснога преведувачот забележува: „Дали Тајрд Бофин го читал неговиот врник, идниот автор на *The Real Life of Sebastian Knight?* (Прим. пер.)“, секако, мислејќи на Набоков (Битов 2014: 10).

(како што е заборавен и некажаниот настан). Сега, наместо сеќавањата за загубената книга, бев оптоварен со одговорноста за ракописите што ги предизвика таа и решив да се ослободам од нив и да заборавам на сè“ (Битов 2014: 9). Следствено, преводот е претставен како авторска креација или, во најмала мера, како коавторство, па затоа во предговорот на преведувачот секоја употреба на поимите превод и преведување се ставени во наводници. Оваа креативна димензија на преводот ја признава и самиот Битов-преведувачот кој во фуснота забележува: „Од сите песни, оваа ми се допадна најмногу и се обидов да ја препејам. Но излезе двапати подолга, а за поезијата во неа подобро да не говорам“ (Битов 2014: 178). Проблематичната релација оригинал – превод е сугерирана и преку вметнувањето на цитат од, како што вели преведувачот, нему омилениот автор Одоевски: „Имам намера да сподела со вас неколку фрагменти од мојот бележник. Ве предупредувам однапред дека е полн со ужасни кражби: на една моја страница има десет страници чист превод, а потоа страници со екстракции. Бесплезно е да ги шарам страниците со референции кон моите извори; некои од книгите нема да ги најдете, другите нема да ги читате... однапред се поклонувам пред жртвите на мојот грабеж; малкумина во наше време се способни за таква искреност. (В.Ф.Одоевский. Письма к графине Е.П.Р.Й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных знаках““ (Битов 2014: 11). Во поширока смисла, *Прејодавајќел симметрии* и структурно и во експлицитните коментари го актуализира прашањето за творештвото како превод и за перманентните процеси на прекодирање на реалноста во текст, на текстот во реалност, на текстот во текст. Во прилог на ова оди и фактот што романот од англиски оригинал е преведен по сеќавање на руски јазик, а потоа рускиот превод добива свој превод на англиски јазик во 2014,¹¹ што, практично, значи обратен процес во кој преводот (на руски) е преведен на оригиналот (англиски). Тоа, во крајна линија ја илустрира тезата на Ролан Барт дека „интертекстуалното е содржано во секој текст бидејќи тоа е само меѓутекстовност на некој друг текст“ (1986а: 177).

Ваквата парациклична, метатекстовна романескна структура ги оголува и проблематизациите на меѓутекстовните граници, давајќи им различен статус на текстовите: тие се восприемаат и како миметичко моделирање на стварноста и како интертекстуален конструкт и како предмет на читање/толкување/коментирање. Конечно, *Прејодавајќел симметрии* не е само книга во книга, туку и книга за книгите: за напишаните и за ненапи-

¹¹ Andrei Bitov. *The Symmetry Teacher: A Novel*. Translated by Polly Gannon. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

шаните, за реалните и за заборавените/изгубените книги. Авторите на и во романот претпочитаат да пишуваат за книги, наместо да пишуваат книги, така што тие се прикажани и во улогата на толкувачи и на коментатори на сопствените и на туѓите текстови. На пример, главата *Посмертните заштитни Тристрам - клуба* (*The Inevitability of the Unwritten*) од вториот дел *A Couple of Coffins* зборува за книжевниот клуб, наречен според Тристрам Шенди, јунакот од романот на Лоренс Стерн, во кој членуваат автори на ненапишани романи (наместо да пишуваат тие си ги раскажуваат себеси своите идеи), па според клубскиот правилник од дванаесет точки членството престанува со публикацијата на текстот. „Па, што е довршеното уметничко дело?... Уметничкото дело не е она што веќе било – туку она што е (пишано и ненапишано)“, заклучува еден од членовите на клубот (Битов 2014: 232).

Ако теоретската фикција е дефинирана како „фикција која има теориска или критичка функција во однос кон себе и кон сопствените конвенции“ (Кари 1998: 62), тогаш романот на Битов недвосмислено го активира тој однос кон сопствените жанровски конвенции. Имено, интертекстуалната доминанта го перформира редефинирањето на миметичките концепции на книжевноста и, посебно на романот како парадигматичен миметички жанр, покажувајќи дека книжевните текстови не го прикажуваат „екстратекуалниот свет директно (via mimesis), туку низ филтерот на претходни текстуализации (via semiosis)“ (Јуван 2008: 4). Следствено, романескниот текст нема непосреден однос кон референтниот свет и неговите значења, туку е (интерпретативно и интертекстуално) упатен кон другите текстови, со што автореференцијално го оголува и својот статус на текст, ги оголува кодовите и конвенциите на сопственото сочинување. Тоа, во крајна линија, имплицира и редефинирање, т.е. проширување на миметичкиот статус, така што мимезата на одреден објект (било реален, било фикциски) ја вклучува и мимезата на самиот процес на создавање на текстот, во онаа смисла во која Линда Хачион ја повлекува релацијата меѓу „мимезата на продуктот“ и „мимезата на процесот“: „Авторепрезентацијата е сè уште репрезентација. Романот не е само продукт (раскажана приказна), туку и процес (раскажување приказна)“ (1984: 39).

Теоретската фикција на Битов го артикулира перформативниот потенцијал на романот и во однос на книжевната херменевтика. Оваа книжевно-научна дисциплина, обележана со иманентното двојство на теорија и на практика на толкувањето, е во интердискурзивен дијалог со книжевноста. Тоа, посебно, се илустрира преку толкувањата кои се интериоризирани во рамки на даден книжевен текст, со што се перформираат

теориските и практичните аспекти на толкувањето. Романот на Битов е своевиден херменевтички водич низ теориите на толкувањето/читањето и на читателот, елаборирајќи ја тезата за значенските дополнувања на текстот како резултат на интертекстуалната енциклопедија на читателот. Ако појдеме од дефиницијата на Линда Хачион дека метафикцијата е фикција за фикцијата, т.е. „фикција која во себе вклучува коментар на сопствениот раскажувачки и/или јазичен идентитет“ (1984: 1), тогаш *Прејодоваател* *симметрии* како типично метафикциски роман го афирмира коментарот, структуриран и како текст во текст и како текст за друг текст. Романот – ехо на Битов е рефлексивна врз процесите на преведување и на пишување, така што сужејната компактност е дезинтегрирана во корист на авторските рефлексии. Коментарот, практично, го врамува романот, покажувајќи ја на дело функционалната поврзаност на интертекстуалноста и на метатекстуалноста како два типа текстурална трансценденција, типологизирани од страна на Женет (2003: 64,67). Таа коментаторско-метатекстуална функција е реализирана повеќекратно, преку: предговорот на преведувачот на почетокот од романот и постскриптумот на крајот од романот, односно додатокот *Лейош на џчелаша* кој постои само во англиското издание („нејзината борба многу потсетува на моите обиди да пишувам“) (Битов 2014: 282),¹² еднакво како што низ романот се расфрлани експлицитните интратекстовни коментари - на преведувачот, на нараторите и на авторите кои се однесуваат на процесите на преведување, пишување, читање, како и коментарите на одделните книжевни теми и категории (на пример, коментарите за природата на романескниот жанр,¹³ за сужејноста/бессужејноста, за руската книжевност, за метафорите, за односот автор - лик). Интертекстуалните релации и постапки кои се иницирани од теориската премиса дека сè е текст ги надополнуваат и херменевтичките премиси дека сè е интерпретација. Следствено, интертекстуално структурираниот роман низ референциите кон различните текстови, неминовно, ги активира и интерпретативните процеси во кои се вовлечени тие текстови и низ кои се сочинува и сопствениот текст, како интертекстуален и толкувачки конструкт.

Коментарот како метафикциска постапка учествува во транстекстуалните поигрувања со границите. На пример, текстовите на Ваноски се „врамени“, т.е. посредувани од страна на Бофин и со тоа стануваат не само

¹² Овој додаток не содржи податоци во однос на авторството, туку само за времето и местото на неговото создавање: 25.4. 2011, 12.00, Визби, Шведска.

¹³ „Современата наука е нелинеарна исто како и романот. Романот е нелинеарен, како и откритието во науката. Во него одново треба сè да биде откриено, разбираш?... Во сегашното научно откритие интересна е токму таа нелинеарност на мислата, а не резултатот... ако романот- е книга, а откритието е нелинеарно, тогаш за тоа треба да се напише вистински роман“ (Битов 2014:128).

коментар, туку и текстови на самиот Бофин. Во белешката на преведувачот, Битов ги коментира проблемите со кои е соочен при преводот, главно од лингвистичка природа, бидејќи „рускиот глаголски систем не може да ја следи оваа книжевна акробатика“ на оригиналот кој ги практикува шеснаесетте глаголски времиња во англискиот јазик. „Со средствата на руската граматика не може да се пренесе сè идентично аналогно на оригиналот – тоа во принцип е непреводливо“ (Битов 2014: 10-11). Понатаму, во поглавјето *Забывчивое слово (A Couple of Coffins from a Cup of Coffee)* со кое започнува вториот дел од романот преведувачот го прекинува наративниот тек за да ги изнесе своите коментари околу преводот или како што вели „мојот ламент над тешкотиите околу преведувањето на ова поглавје“ (Битов 2014: 37). „...И тука го прекинувам преводот и почнувам со моето сеќавање на заборавениот текст. Оригиналната проза остава нешто да се посакува и се плашам дека тоа не можам да го подобрам во мојот превод. Очигледно, Тајрд-Бофин ја пишува својата веќе заборавена книга отсутно, правејќи долги паузи (во голема мера на истиот начин како што јас сега го преведувам ова, што ми дава згоден изговор)“ (Битов 2014: 147-148). Во продолжение, се коментираат структурата на оригиналниот текст, руската книжевност, нејзините одделни претставници и нивните книжевни дела и постапки што ја потврдува тезата на Кари дека романите што рефлектираат врз себе, всушност, содржат и коментаторски рефлексии за своите претходници (1995: 11). Понатаму, романот постојано се навраќа на двосмислената природа на зборовите и на неможноста од нивни превод на руски јазик, а белешките на преведувачот, во кои од вкупно четириесет и пет дури дваесет и четири се посветени на прашања од областа на преводот (информациите на преведувачот во врска со преводите на одделни англиски фрази и имиња),¹⁴ исто така се од коментаторска природа. Во крајна линија, коментирајќи го процесот на преведување, *Прейодавайтель симметрии* се коментира и самиот себе, доведувајќи ги во прашање темелите врз кои е поставен романот, а кој во поднасловот се именува токму како роман - ехо и како превод од странски јазик.

Романот содржи и бројни коментари за самиот творечки акт, така што во еден момент сите автори коментираат одделни аспекти од креативниот процес: Бофин го коментира својот биографско - романескен приказ на Ваноски, а Ваноски се претставува себеси како автор кој постојано рефлектира врз фазите на пишување книжевни текстови: тој е прикажан како

¹⁴ Во една од фусотите преведувачот ќе забележи: „Не знам како професионалниот преведувач ќе се справи со таква задача... Не, во англискиот јазик ја нема буквата Ш! Ним им се потребни две букви за тоа: Эс и Эйч. Да, ја немаат и буквата Х, кај нив тоа е Икс. СХАКХ а не ШАХ. (Прим. Прев.) (Битов 2014: 247).

писател кој целиот живот пишува романи („овие две книги ги пишував целиот свој живот, а не довршив ниту една од нив, можеби тоа бил еден роман, всушност, а не два“ (Битов 2014: 26), кој де се откажува, де одново наоѓа книжевни инспирации во случки од животот („самиот живот ми ја даде мојата следна книга“) (Битов 2014:150), ги коментира промените на насловите на своите книги, ги прераскажува накусо нивните содржини. Конечно, неговата констатација упатува на комплексната метафикциска тема за односот книжевност – стварност, уметност – живот, така што романот, на сите рамништа ја илустрира нивелацијата меѓу нив: животот е творештво, творештвото е живот. „Разбирате, животот е текст. Кој нема да биде прочитан додека си жив. Но, и текстот е живот! Во секоја линија треба да се крие тајната на следната линија. Како и во животот – ненајавеноста на следниот миг“ (Битов 2014: 18).

Врз фонот на херменевтичката перформативност што ја илустрира *Професороти њо симеџрија* може да се чита и романескната артикулација на преведувањето: структурно демонстрирајќи го чинот на преведување, романот, недвосмислено, го сугерира преводот како иманентно херменевтички чин,¹⁵ т.е. како интерпретативен пренос/ превод на текстови и на смислови од еден во друг (кон)текст. И не случајно, романескниот фокус е поставен врз процесите на преведувањето текстови и јазични фрази, врз процесите на (пре)раскажување секвенци од животот и од книжевноста, воопшто врз процесите на прекодирање на световите, на текстовите и на значењата што, недвосмислено, е перманентен херменевтички процес на потрага по разбирањето на светот и на текстот и по откривањето на нивната смисла.

Заклучок

Романот *Професороти њо симеџрија* на Андреј Битов е репрезентативна теоретска фикција којашто ги перформира одделните теории на интертекстуалноста, како и херменевтички втемелените поимања на толкувањето и на разбирањето на текстовите и на нивните значења. Толкувањето на романот низ призма на дел од конститутивните одлики на теоретската фикција, меѓу другото, го потврдува придонесот на овој хибриден жанр во еволуцијата на романот. Имено, романескните артикулации на интердискурзивните релации меѓу книжевноста и теоријата на книжевност¹⁶ прет-

¹⁵Индикативни се етимолошките основи на херменевтиката во старогрчкиот јазик, каде што се поврзува со глаголот ἐρμηνεύω (преведува, толкува) и со именките ἐρμηνεύς (преведувач, толкувач) и ἐρμηνεία (толкување, објаснување).

¹⁶ Романескниот жанр, традиционално, ги негува и интердискурзивните релации со филозофијата

ставуваат уште еден начин на актуализирање на оној жанровски виталитет на романот што го констатира и Михаил Бахтин. Од една страна, интердискурзивните трансгресии меѓу фикцијата и теоријата може да се посматраат како варијанта на жанровските хибридизации, кои ги откриваат капацитетите на романот „да ги пародира другите жанрови (како жанрови), да ја разобличува условноста на нивните форми и јазици, едни жанрови да ги истиснува, а другите, преосмислувајќи ги и повторно акцентирајќи ги, да ги воведува во својата внатрешна конструкција” (Бахтин 1989: 437). Оваа жанровска динамика, како иманенција на романот, ја манифестира неговата пластичност и неканоничност, неговата специфичност на жанр кој вечно трага, кој вечно се истражува себеси и кој ги преиспитува сите свои настанати облици. Од друга страна, експандирањето на еден фикциски жанр (романот) и во теориската, т.е. во наратолошката/херменевтичката територија, може да се посматра и како израз на романескните тенденции за романсирање, идентификувано со секоја сила којашто се стреми да го сруши владејачкиот систем, којашто е динамична, којашто инсистира на постојан процес и на промена, во смисла на „ослободување од сето она што е замрено, неприродно, изживеано, безживотно, условно, што го кочи развојот и ги прави стилизации на преживевани форми” (Бахтин 1989:437). Во таа насока, теоретската фикција функционира како една комплексна метатекстуална рефлексја на историјата и на теоријата на романот, наративно перформирајќи ги теориските/критичките промислувања на негови-те жанровски кодови и конвенции.

Користена литература

- Битов, А. 2014. *Прејодаваџел симмејриш*. Москва: Аст.
- Димова-Ѓорѓиева, М. 2017. *Теоријата на книжевност во (интер)акција*. Скопје: Македоника литера.
- Женет, Ж. 2003. „Палимпсести“, *Теорија на интертекстуалноста*. Прир. Катица Кулавакова, Скопје:Култура, 63-77.
- Лотман, Ј. 2004. „Текст во текст“, *Теорија на интертекстуалноста*. Прир. Катица Кулавакова, Скопје:Култура, 41-61.
- Лотман, Ј. 2005. *Структура на уметничкиот текст*. Скопје: Македонска реч.
- Bahtin, M. 1989. *O romanu*. Beograd:Nolit.
- Bamburać-Moranjak, N. 2003. *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo:Buybook.

и, во современиот контекст, особено, релациите со историографијата.

- Barth, R. 1986a. „Smrt autora“, *Suvremene književne teorije*, Prir. Miroslav Beker, Zagreb:SNL, 176-179.
- Barthes, R. 1986b. „Teorija o tekstu“, *Republika*, 9-10, 1098-1120.
- Bitov, A. *The Symmetry Teacher: A Novel*. 2014. Translated by Polly Gannon. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Currie, M. (Ed). 1995. *Metafiction*. London and New York:Longman.
- Currie, M. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press.
- Eco, U. 2002. *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Juvan, M. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press.
- Hutcheon, L. 1984. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen.
- Oraić-Tolić, D.1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: GZH.
- Pavličić, P. 1989. „Moderna i postmoderna intertekstualnost“, *Umjetnost riječi*, 2-3, 33-50.
- Pesonen, P. 1997. *Text of Life and Art*. Helsinki: Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures.
- Scholes, R. 1995. „Metafiction“, *Metafiction*. Ed. by Mark Currie. London and New York:Longman, 21-38.
- Waugh, P. 1996. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York:Routledge.
- Wallace, M.1987. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Marija GJORGJIEVA-DIMOVA

Blaže Koneski Faculty of Philology

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Skopje, Macedonia

THEORETICAL FICTION AS A NARRATIVE PERFORMANCE OF INTERDISCURSIVE RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND THEORY

Summary

The starting premises of the research are related to some of the current tendencies in contemporary literature that articulate the interdiscursive relations between literature and theory, which results in the creation of genre hybrids such as theoretical fiction. The theoretical premises of the research relate to the elaborations on theoretical fiction by Mark Currie, which will be interpretively applied to the novel *The Symmetry Teacher* by the Russian author Andrei Bitov.

Keywords: theoretical fiction, intertextuality, metafiction, novel, Andrei Bitov.