




*Марија Ѓорѓиева-Димова*

## ДА СЕ ГОВОРИ КАКО/НАМЕСТО ДРУГИОТ

*dr. sc. Марија Ѓорѓиева-Димова, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“,  
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје  
marija.gorgieva@ff.ukim.edu.mk  orcid.org/0000-0003-0065-2474*

*izvorni znanstveni članak*

UDK 821.163.3.09Smilevski, G.-31

rukopis primljen: 4. rujna 2023; prihvaćen za tisak: 13. prosinca 2023.

*Поаѓајќи од теориските описи на хетеробиографијата, т.е. на автобиографијата пишувана од друг, понудени од страна на Лучија Болдрини, овој текст има за цел да го толкува романот Разговор со Спиноза од македонскиот писател Гоце Смилевски како парадигматична хетеробиографија во современата македонска проза. Интерпретативниот фокус е поставен врз три рамништа: 1. врз наративните постапки во романот; 2. врз жанровските и интердискурзивните трансгресии меѓу фикцијата и историјата, меѓу книжевноста и философијата и онтолошките трансгресии меѓу световите и текстовите; 3. врз етичките импликации на хетеробиографијата низ призма на етичката и на правната одговорност на авторот да го преземе гласот на друга историска личност.*

**Клучни зборови:** *хетеробиографија; книжевност-историја; македонски роман; Гоце Смилевски*

### 1. Теориски контекстуализации

Во интерактивниот, заемно стимулативниот и реципрочен однос меѓу теоријата на книжевноста и книжевната практика, честопати книжевнотеорискиот развој е антиципиран и поттикнат од развојните

тенденции во книжевноста. Станува збор за случаите кога книжевната практика ја наложува потребата од создавање нови теориски модели, функционални во однос на типолошката систематизација на книжевната продукција. Типичен пример за овој процес се теориите на интертекстуалноста, на метафикцијата и на историографската метафикција, кои се создаваат како резултат на потребата теориски да се именува и да се класифицира сегмент од книжевната практика којашто во одреден временски период, интензивно и самосвесно – интенционално, продуцира метафикциски и интертекстуални текстови, односно романи што илустрираат нови модуси на трансгресирање на границите меѓу книжевноста и историјата.

Современата книжевна продукција која, главно, е во знакот на интердискурзивните и на интермедијалните микстури, проблематизирачки трансгресивно ги илустрира границите меѓу жанровите, дискурсите и медиумите, создавајќи жанровски амалгами кои осведочуваат генолошка пролиферација, од типот на историографската метафикција, биографската метафикција, биофикцијата, вклучително и хетеробиографијата. Во таа смисла, ваквата продукција поттикнувачки ја динамизира книжевната теорија во насока на нејзино постојано термилошко-поимско ажурирање и преиспитување на востановените типолошки модели.

Хетеробиографијата<sup>1</sup> или „автобиографијата на другите“, односно автобиографиите на историски личности пишувани од друг е жанровската одредница со којашто британската компаратистка Лучија Болдрини ги именува романите „кои, целосно или делумно, се напишани во граматичко прво лице од историска личност (auto-), иако тие се напишани од некој друг (hetero-)“ (2022: 20). Следствено, хетеробиографскиот фокус е поставен врз тензијата меѓу „историчитетот и желбата да се ослободи субјектот од историската неопходност“, меѓу „историската фактуалност и книжевната фикционалност“, меѓу „вистината“ и инвенцијата“ (Boldrini 2012: 1). Имајќи ги предвид бројните поими со кои се опишуваат фикциските текстови што земаат историска личност како нивни протагонист и/или како нивни наратор (биофикција, автофикција, нова фикциска биографија)

---

<sup>1</sup> Болдрини ја посматра хетеробиографијата како подвид на жанрот биофикција, т.е. како една жанровска варијанта на книжевната практика опфатена во чадор-терминот *life-writing*, којшто се профилира низ новите жанрови: метаавтобиографија, автобиографија, креативна нефикција, квазиroman, автофикција, биофикција, авто/биографска метафикција, хетеробиографска (Novak/Boldrini 2017: 2).

Болдрини се определува за неологизмот хетеробиографија<sup>2</sup> (наместо претходно употребуваниот поим автобиофикција). Интерпретативната атрактивност на хетеробиографијата е препознаена во комплексот структурни, наративни и етички прашања што се актуализирани во/преку овие жанровски хибриди, афирмирајќи ги како „моќно книжевно и интелектуално средство за рефлектирање врз културалните, историските и философските конструкции на човекот; за индивидуалниот идентитет, за неговите репрезентации, за неговото обликување низ дијалогот со другиот; за односите на моќ кои го дефинираат субјектот социјално и правно; за етиката на гласот и за етичките импликации на книжевните практики на репрезентација и за социјалната, за политичката и за културната улога на писателот“ (Boldrini 2012: 6).

Иако не станува збор за класични автобиографии (нема совпаѓање меѓу името на авторот на корицата и името на нараторот/ликот во книгата),<sup>3</sup> сепак романите тематски и структурно ја илустрираат тенката линија меѓу автобиографското (романите се пишувани во прво лице) и биографското (романите се пишувани од некој друг); меѓу историското (ликовите/нараторите се историски личности) и фикциското (ликовите/нараторите се дел од романескниот свет/текст кој не е обврзан на верност кон фактите) (Boldrini 2012: 2). Структурно-жанровските лизгања меѓу автобиографијата и биографијата<sup>4</sup> што произлегуваат од фактот дека станува збор за автобиографија напишана од друг, односно во име на другиот, ја нагласуваат хетеро-димензијата, т.е. односот кон другиот. Имено, биографијата е напишана од еден (жив) субјект за друг, најчесто веќе покоен, бидејќи смртта е она што ја обезбедува биографската комплетност. Автобиографијата, пак, е напишана од страна на едно (живо) јас за животната врвица на едно минато, но сè уште живо јас, што

<sup>2</sup> Поимот е преземен од Филип Лежен кој го спомнува во две фусноти во делото *Je est un autre* за да ги опише „колаборативните автобиографии“ во кои писателот зборува за друг во прво лице, но така како да зборува тој другиот (1980: 230, 240).

<sup>3</sup> Нивните автори не се обврзуваат со „автобиографскиот пакт“, со кој Лежен го означува совпаѓањето меѓу авторот, нараторот и ликот во автобиографиите, а што има наративни и етички последици, како, на пример, потребата авторот/нараторот да му ја каже вистината на читателот (Lejeune 1975: 26).

<sup>4</sup> Ова поигрување со жанровските/дискурзивните граници меѓу автобиографијата и биографијата е илустрирано и во рамки на биографската метафикција. Да се види: „Биографската метафикција: (по)трагите на минатото, вистината и идентитетот“, во Марија Ѓорѓиева-Димова. 2017. *Теоријата на книжевност во (интер)акција*, Скопје: Македоница литера, стр.144–158.

ја имплицира и нејзината некомплетност, со оглед на неможнота автобиографскиот исказ („јас сум мртов“) да се изрече во буквална смисла. На тој начин, хетеробиографиите ги илустрираат жанровските трансгресии меѓу автобиографското и биографското, меѓу историското и фикциското, афирмирајќи ги, преиспитувајќи ги и поместувајќи ги границите меѓу нив.

Хетеробиографијата ги актуализира и прашањата за „начините на конструкција на субјектот и за модалитетите на неговото постоење“ (Boldrini 2012:9). Позиционирајќи го двојното јас кое се појавува како субјект на/во нарацијата, како историска личност и како фикциски лик, овие „фикциски автобиографии на историски личности“, како што ги синонимизира Болдрини, го поставуваат и граматичкото прво лице како место на средба и на проблематизирачко оголување на комплексните релации меѓу „историските, фикциските и авторските субјективитети“ (2012: 1), мултиплицирајќи го двојното јас не само на нараторот и на субјектот на нарацијата, туку и на авторот и на историската фигура, но и на фикцискиот лик/наратор и на историската личност. Во поширока смисла, хетеробиографското „јас“ се конструира во пресекот меѓу „историското, фикциското, теориското и етичкото“ (Boldrini 2012:16).

Конкретно, во книжевно-теориски контекст хетеробиографиите ги реактуализираат и ги преосмислуваат прашањата за статусот на авторот и за поимот авторство врз фонот на Бартовата теза за „смртта на авторот“, како и опозитните барања на постструктуралистичката теорија која го поставува субјектот „како ефект на јазикот и премисата за кореспонденцијата со материјалната екстралингвистичка реалност (што, пак, нè враќа кон претпоставувањето на одговорноста)“ (Boldrini 2012: 122). Но, тематско-структурниот комплекс поврзан со преиспитување на статусот на субјектот и со модалитетите на неговото постоење (надвор од законот, во услови на егзил, на војна или на опресија), односно со истражување на индивидуалното јас, Болдрини го проширува и низ призма на неговата функција во илустрирањето на начините на кои „историски го дефинираме човековото битие (Човекот) како философска категорија...Како оваа форма на репрезентација нè води кон истражување не само на индивидуалното туку и на концептот на Човекот (константниот интерес во философскиот дискурс)“ (Boldrini 2012: 89).

Историскиот реалитет на ликот во хетеробиографиите станува релевантен и со оглед на етичките прашања што се однесуваат на

одговорноста, во смисла на правото (Болдрини го има предвид и во етичка, но и во правна смисла) на писателот да го преземе гласот на друга личност, вклучително и прашањето за името: „Како некој – Малуф, Јурсенар, Ондатје, Монталбан<sup>5</sup> – го зема името на другиот и зборува наместо него? Што се случува со неговото име и со неговиот авторитет кога некој друг вели ‘јас’ под лажен изговор?“ (Boldrini 2004: 245). Според неа, хетеробиографијата го поставува изборот меѓу двете позиции: или да се одбие присвојувањето на гласот на другиот, оставајќи го обезгласен, или да му се даде можност другиот да има сопствена верзија на историјата што ја репрезентира, но по цена да го замени својот глас со туѓиот, присвојувајќи го на тој начин и туѓиот идентитет (Boldrini 2012: 118). Оттаму, првичната дилема околу тоа дали авторот има право (засновано врз биографскиот факт) да говори како/наместо другиот (историската личност), дополнително се усложнува со оглед на случаите кога одделните историски контексти ѝ ја одзеле можноста на историската фигура од автентичен глас со кој ќе го соопшти сопственото искуство и ќе го вербализира низ/во сопствена приказна. „Но што ако некој субјект немал можност за себепрезентација во својот живот, со својот сопствен глас – робот, неписмениот, одметникот – чијшто глас законски нема право да се чуе? Што ако само преку гласот на другиот тој може да биде чуен?“ (Boldrini 2012: 253). Несомнено, изборот на субјектот во хетеробиографиите станува клучен бидејќи етичките импликации од присвојувањето глас на личноста која имала историска можност да говори за себе и да вербализира сопствена приказна се сосема различни од случаите на присвојување на приказната/гласот на некој кој ја немал таа можност-било поради подредена политичка или општествена позиција, било поради неможноста да се обезбеди (за)пишана артикулација на приказната. „Ако репрезентацијата е политичка категорија колку и естетска, па и правна, тогаш каде таа ја наоѓа својата легитимација кога мртвиот субјект можеби не дал право за неа?“ (Boldrini 2012: 21). Барајќи ги одговорите на овие етички дилеми Болдрини го посочува двојниот авторитет од каде што црпат авторите на хетеробиографиите. Од една страна, станува збор за авторитетот што доаѓа од историјата: од фактот дека станува збор за довршеност и за неменливост на историското

---

<sup>5</sup> Тоа се автори чиишто романи Болдрини ги толкува низ призма на хетеробиографскиот жанр: *An Imaginary Life* (1978) на Дејвид Малуф, *Mémoires d'Hadrien* (1951) на Маргерит Јурсенар, *The Collected Works of Billy the Kid* (1981) на Мајкл Ондатје, *Autobiografía del general Franco* (1992) на Мануел Васкез Монталбан.

минато, следствено и за заокруженоста на животот на историската личност. Од друга страна, станува збор за авторитетот што произлегува од смртта. „Зборовите на умирањето над живеењето имаат моќ што доаѓа од нивната финалност, од нивното пристапување кон моментот кога времето кое веќе истекува повеќе не може да тече... Романите со кои се занимавам се романи кои се поставуваат себеси и своите субјекти на работ од смртта – можеби единствениот начин на кој мртвата личност може ‘вистински’, иако низ дејството на другиот, да го изрече исказот ‘јас сум мртов’ и да ја постигне комплетноста што автобиографијата ја негира, но која субјектот постојано ја посакува“<sup>6</sup> (Boldrini 2004: 246).

Теориските описи на хетеробиографијата упатуваат на нејзината жанровска комплексност и на можноста од различни интерпретативни контекстуализации коишто ги имаат предвид „текстовните и вонтекстовните релации“, во онаа смисла во која говори Јуриј Лотман (2005: 85–88): толкување не само низ призма на иманентните, формално-структурните аспекти на текстот, туку и низ призма на контекстите на создавање и на толкување на романите; низ призма на архитектсуалните релации со жанровските модели (биографските и автобиографските); низ призма на интердискурзивните релации со историјата и со философијата, вклучително и толкувањата низ призма на комуникациската оиска автор-дело-читател, која, исто така е редефинирана во/преку хетеробиографските текстови.

## 2. Интерпретативни контекстуализации

„Разговор со Спиноза“ (2002) на македонскиот автор Гоце Смилевски е парадигматична хетеробиографија во современата македонска книжевност во чијшто фокус е историска личност, холандскиот философ Барух де Спиноза (1632-1677). Комплексната наративна структура ја оголува тензијата меѓу хетеро/авто/био-графското: Спиноза е нараторот кој ја раскажува својата животна приказна од раѓањето до смртта и тоа двапати, во двата дела на романот кои на ниво на (авто)биографска

---

<sup>6</sup> Посочувајќи го „лоцирањето на автобиографското во другиот“, Болдрини упатува на поимот *otobiography* на Дерида, според кого потписникот на автобиографскиот дискурс не е јас, туку другиот: „Увото на другиот е она што потпишува. Увото на другиот ми вели мене јас и го конституира *autos* на мојата автобиографија“ (Derrida 1985: 51).

фактографија се идентични, но се варира наративниот зум.<sup>7</sup> Еднаш, раскажувањето е од позицијата на Спиноза „обестрастено битие водено од разумот“ кое го минува животот во согласност со своите философски убедувања. Вторпат, раскажувањето е од позицијата на Спиноза кој го изживува својот живот филтриран низ интензивната емотивно-афективна визура. „Во првиот дел од романот постои еден Спиноза кој мисли, еден типичен хомо интелектуалис, кој во вториот дел се претвора во хомо сентименталис; оној кој во првиот дел мисли во вториот чувствува. Токму заради оваа подвоеност на Спиноза се решив на подвоеност на романот на прв и втор дел, од што следеше паралелен однос на сите поставки и дефиниции од *Етиката* кои како што беа поставувани во првиот дел така беа разнишувани во вториот дел“ (Смилевски 2008: 163). Токму некаде кон средината на романот, во поглавјето насловено *A Portrait of Philosopher as a Young Man*<sup>8</sup> и *портретот со матен поглед* е оголена двојната перспектива и приказна на Спиноза, доловени како своевиден наративен диптих.<sup>9</sup> „На ѕидот од левата страна на прозорецот е обесен твојот портрет направен кога имаше нешто повеќе од дваесет години, на ѕидот од десната страна на прозорецот е твојот портрет направен една година пред твојата смрт. Меѓу двата портрета стоиш ти... Го гледам твојот портрет, Спиноза, портретот на философот во младоста, и не би можел да речам дали е тоа човек кој е ослободен од афекти, но со сигурност можам да кажам дека портретираниот, философот во младоста, е решен да нема афекти, решен е да се бори со афектите. А на другиот портрет направен само дваесетина години подоцна по првиот, како да е некој сосема друг човек, Спиноза... Интересно е она што до

---

<sup>7</sup> Слична постапка Смилевски применува и во последниот роман *Враќањето на зборовите* (2015).

<sup>8</sup> Недвосмислена е алузијата на романескниот првенец на Џејмс Џојс *Портрет на уметникот во младоста*.

<sup>9</sup> „*Етиката* е напишана двапати, вели Делез, и таа двојност тече паралелно, но ако е напишана двапати, и ако во едни нејзини делови преовладува разумот, а во други ‘дисконтинуитетната вулканска линија’ која го ‘изразува сиот бес на срцето’, тогаш е напишана од човек кој бил двоен, човек кој бил поделен длабоко во себе, и во кого се бореле разумот и страстите, човек кој живеел во очај заради таквата поделеност. За очајот на Спиноза, навистина, немам никаков друг доказ освен неговиот портрет направен неколку години пред неговата смрт. Но има ли поголем сведок за животот на еден човек од изразот на неговото лице, особено на човек кој постојано говорел за очајот како за негативен афект, а сепак не можел да го сокрие дури ни кога го портретирале?“ (Смилевски 2008: 162)

сега ми го раскажуваше, Спиноза... Јас би сакал уште еднаш да го чујам твојот живот, Спиноза, би сакал да го чујам раскажан од човекот со матните очи, оној кој не е слободен, Спиноза, оној кој е обземен од афекти, од оној Спиноза кој знае што се очај и тага“ (Смилевски 2008: 71, 72–73).

Алтернациите ефектуирани низ двата ракурса на посматрање на сопствениот живот дополнително го нагласуваат двојството, односно мултиплицитетот на јас што произлегува од структурно имплицираниот хетеро- однос: на раскажувачот од првиот и од вториот дел, на субјектот на/во нарацијата, на фикцискиот лик и на историската личност, на холандскиот философ Спиноза и на македонскиот писател Смилевски. Умножувањето продолжува со оглед на тоа дека на почетокот од романот се појавува уште еден наративен глас, најавен и во воведниот паратекст од страна на романсиерот: „Нишките на овој роман се исткаени од разговорот меѓу Тебе и Спиноза. Затоа секаде каде што има празно место во говорот на Спиноза, изговори го твоето име и впиши го во празнината“ (Смилевски 2008: 12). Оттаму, иницијалното раскажувачко јас во романот кое му припаѓа на ликот-читател, може да се поистовети и со читателската позиција на секој подоцнежен (емпириски) читател, според авторската инструкција, вклучително и со позицијата на авторот како читател, инспириран од философијата на Спиноза, од читањето на неговите философски расправи, но и од бројните подоцнежни толкувања на неговото учење,<sup>10</sup> поттикнат романсиерски и романескно да реактуализира одделни аспекти од животот и од делото на претставникот на философскиот рационализам. Конвертираната читателско – авторска позиција е видлива и понатаму низ текстот како интерогативна позиција од којашто му се упатуваат прашања на Спиноза, од којашто се бараат дополнителни елаборации и објаснувања на неговите философски категории, на неговите животни одлуки, но и од којашто му се предочуваат можните, алтернативните насоки во неговиот живот, обусловени од ненаправените избори. „Чувствуваш ли некаква тага поради ненаправените нешта, Спиноза? Но сè би можело да биде поинаку, Спиноза... Те замислувам како почнуваш да им се радуваш на

---

<sup>10</sup> Текстуалната посредуваност и достапност на Спиноза за современоста ја истакнува и авторот: „Најпрво ги читав само неговите дела, потоа и биографиите за него – од неговите современици: Jean-Maximilian Lucas и Johan Colerus, а потоа и од нашите современици Margaret Gullan-Whur и Steven Nadler, како и писмата на и до Спиноза. Најнакрај дојдоа на ред и објаснувањата на неговото учење“ (Смилевски 2008: 161)



минливите нешта, како престануваш да се плашиш од минливоста... Те гледам како се грижиш за синот, како си покрај него кога проодува... Колку би бил поинаков твојот живот доколку само ти би потврдил дека преку сетилата постои вистинско спознавање на нештата, откако таа би дошла во твојата соба“ (Смилевски 2008: 31, 152, 46, 53)

Во согласност со тезата на Болдрини дека хетеробиографиите се типично „полифонични, дијалошки романи“ (2012: 15), кои, патем, ги отвораат и наратолошките прашања, поврзани со гласот, со нараторот и со модусот на известувањето на говорот, *Разговор со Спиноза*, како што е назначено и во насловот, ја користи и формално структурата на дијалогот („разговорот меѓу тебе и Спиноза“), интериоризирајќи еден комуникациски модел во кој се ротираат позициите на адресантот и на адресатот. Романот, практично, започнува со гласот, со увото и со окоото на ликот-читател, со оној кој ја вербализира својата глетка, којшто е текстуализиран и како адресат-слушател на исповедта на ликот, како соговорник кој активно ги коментира кажувањата на философот-раскажувач, поттикнувајќи ги низ дополнителни (под)прашања и сугестии. „Ти лежиш мртов на креветот и јас полека ти се приближувам... Го гледам твоето мртво тело, од оваа далечина, стотици години по твојата смрт... Нема солза на моето лице, \_\_\_\_\_. Блиску си, \_\_\_\_\_, на само чекор од моето тело, но сепак доволно далеку – стотици години по мојата смрт“ (Смилевски 2008: 13–14). Празните линии, пак, на кои според авторското упатство дадено на почетокот, може да се впише името на конкретниот читател, ја нагласуваат фатичката функција на комуникацијата (Jakobson 1966: 293), правејќи го видлив нејзиниот канал. Михаил Бахтин ја посочува исповедната форма како пример на интензивна внатрешна дијалогизација, во смисла дека исповедниот говор се обликува под влијание на антиципираната туѓа реч. Во романот на Смилевски дијалошката релација јас-ти/другиот е интериоризирана и структурно-наративно видлива како средба на двајца соговорници, на една свест со друга, на една реч со друга. „Да се биде, значи да се општи дијалошки... Два гласа се минимум за живот, минимум за постоење... сопоставување на еден човек на друг, како сопоставување на 'јас' на 'другиот' (Bahtin 1967: 334). Романот, главно, е структуриран како долг директен говор, како исповедно известување на Спиноза, обликувано не само низ прашањата на соговорникот туку и низ потребата да ги дополни или да ги побие претпоставките и погрешните сознанија на свеста наспроти себе. Практично, Спиноза „ја слуша секоја туѓа реч за себе... тој е чист

глас, ние го слушаме“ (Bahtin 1967: 109),<sup>11</sup> го следиме неговиот напати полемично интониран разговор со другиот „на тема самиот себе“ (Bahtin 1967: 315). Неговата реч, во Бахтинова смисла, е „реч-обраќање“, „упатена реч“, „реч за речта“ која „дијалогски се допира со другата реч“, така што голем број од репликите на нараторот се антиципативно обликувани: „Ти навистина помислуваш дека јас би се препуштил на минливите нешта кои се восприемаат преку сетилата“? (Смилевски 2008: 51). Дијалогот меѓу соговорниците во романот е адекватниот наративен модус за да се потенцира „граматичкото прво лице како место на средба меѓу историските, фикциските и авторските субјективитети“ (Boldrini 2012: 1). Прво, тоа е начин да се фокусира удвојувањето на јас – кое раскажува и јас за кое се раскажува, како и интерпретативно-спознајната дистанца меѓу нив. Второ, така се потенцира другоста на читателот-лик во романот, кој ја има почетната нараторска позиција во текстот, а потоа и соговорничката/слушателската позиција во дијалогот, вклучително, да се нагласи и другоста на емпирискиот читател кој може да се конкретизира низ себеименувањето на графички обележаните празни линии во апелативниот говор на ликот-наратор. Трето, да се потенцира и авторското јас чијшто „имагинарен“ дијалог со историската фигура го мотивира говорот/раскажувањето како/наместо другиот (историската личност од XVII век), рефлектирајќи врз „писателите кои се проектираат себеси во текстовите низ нивните наратори, во дијалогот со историските фигури чии хетеробиографски зборови ги скицираат“ (Boldrini 2012: 178). Впрочем, во завршниот паратекст Смилевски, упатува и на овој аспект, освестувајќи дека пишувањето „можеби е и потреба од разговор. Токму затоа и овој разговор. Токму затоа и *Разговор со Спиноза*“ (2008: 169).

Ова умножување на јас е присутно на две рамништа во романот. Од една страна, тоа се тематизира, станувајќи дел од рефлексите на Спиноза на тема сепство, една од неговите клучни философски категории, елаборирани и во двете варијанти на неговата приказна: „Кое јас, \_\_\_\_\_? Она што го нарекуваме јас е само идејата за нашето тело и нашата душа кога претрпуваат делување предизвикано од други тела и други души... Кој јас, што јас? Од каде и кон каде јас? Зошто јас? Но,

---

<sup>11</sup> Во контекст на Бахтиновото поимање на многугласието, да потсетиме на тоа дека и Маргерит Јурсенар го именува својот роман *Мемоарите на Хадријан* како „портрет на гласот“ (1963: 275), токму како што и Гоце Смилевски во својот роман му дава предност на гласот на историски замолчениот Спиноза.

пред сè: кој јас?... Кое јас да се избере од сите јас расцепкани во времето и расфрлени по просторот?“ (Смилевски 2008: 34, 138–139). Од друга страна, умножувањето е илустрирано и наративно и структурно низ романот (обликуван токму како автобиографија за/на другиот), преку играта со гласовите и со перспективите. Во вториот паратекст на крајот од романот, насловен *Зошто Спиноза-наместо поговор*, Смилевски ја објаснува авторската намера, го објаснува истражувачко-читачкиот процес како подготвителна фаза што ѝ претходи на творечко-писателската; ги објаснува и наративните постапки употребени во текстот, како и своите етички дилеми во однос на романсиерскиот потход. Оваа „надворешна комуникација“ што авторот ја води од позиција на читател на текстовите од/за историската личност од XVII век, потоа ќе биде конвертирана во една романескно интериоризирана комуникација меѓу ликот-наратор и ликот-читател. Наспроти двојното/автобиографското јас на субјектот кој раскажува и за кој се раскажува, се поставува и двојното јас на авторот и како читател (авторот кој пишува роман за Спиноза и читателот кој води дијалог со философот),<sup>12</sup> но и како глас кој говори како/наместо другиот. „Затоа јазикот и наративот треба да ја земат перспективата на првото лице и во истовреме да овозможат надворешна перспектива што ќе ни овозможи да го посматраме јас кое се посматра себеси и светот во вид на една парадоксална омнисцентност во првото лице“ (Boldrini 2012: 32). Токму врамувањето на првото лице низ авторскиот поговор постојано го потсетува читателот на двојството на јас, фатено меѓу историчноста и фикционалноста, односно го упатува на гласовите на Спиноза и на Смилевски, вклучени во играта на коегзистирање и на сопоставување на наративите (приказната раскажана од Спиноза и поговорот на авторот со експлицитни референции кон различни епохи), како и во пролиферацијата на перспективите. Удвојувањето и паралелизмите се ефектуирани и на останатите наративни рамништа, како што впрочем открива и авторот во завршниот паратекст: „Меѓусебно паралелни се и ликовите на Клара Марија фан ден Енден и Јоан Казеариус. Поврзувањето на Клара Марија со вечноста/минливоста и на Јоан со бескрајот/ограниченоста беше воспоставено

---

<sup>12</sup> „Во секој случај толкувањата на Делез ми беа од голема помош. До таа мерка што на мигови, додека работев на делото, имав чувство дека книгата ја пишуваат три раце – две десни (на Спиноза и мојата) и една лева (Делез велат бил леворак)“ (Смилевски 2008: 166).

според тоа каде овие ликови (освен ликови и личности) го завршиле животот“<sup>13</sup> (Смилевски 2008: 163).

На повисоко рамниште, дијалошкиот формат во романот ја илустрира онтолошката трансгресивност меѓу минатото и сегашноста, дистанцата, но и релацијата меѓу субјектите на/во нарацијата,<sup>14</sup> меѓу историската фигура од минатото и авторската/читателската фигура од сегашноста. Конечно, формално дијалошката и дијалогизираната структура ја потенцира и тензијата меѓу можното случување во минатото, претпоставено од актуелната перспектива (на авторот/читателот) и фактичкото, веродостојното, она кое се случило/доживеало/искусило од страна на Спиноза: „Мислам дека ти дозволив сосем доволно, \_\_\_\_\_! Мислам дека нема зошто да продолжиш понатаму со претпоставките. Време е да продолжам да ти кажувам што навистина се случуваше во Рајнсбурх“ (Смилевски 2008: 59). Дополнително, тоа ја илустрира и жанровската трансгресивност меѓу хетеро/авто/био-графското во рамките на еден романескен текст, потврдувајќи ги „вметнатите жанрови како еден од основните и најважните облици на воведување и на организација на говорната разновидност во романот“ (Bahtin 1989: 81). Конечно, тоа ја оголува и трансгресивноста меѓу „историските, фикциските и авторските субјективитети“ (Boldrini 2012: 1), ефектуирајќи го мултиплицирањето на субјектите и паралелизмите меѓу ликот и читателот, меѓу историските личности на философот и на романсиерот. „Па така таму и Спиноза од ова дело се среќава со Спиноза кој е од крв и месо, и читателот од романот се поклопува со читателот кој ја чита книгата, но во истовреме настанува и потполна средба на линиите во таа апсолутна паралелност: настапува потполна идентичност меѓу двајцата Барух и читателите и авторот“ (Смилевски 2008: 167–168).

Во теориските дескрипции на жанрот, Болдрини ги елаборира и етичките импликации, не само во смисла на авторската одговорност во однос на присвојувањето/давањето глас на другиот, следствено и во однос на присвојувањето на неговиот идентитет, туку и во смисла на

---

<sup>13</sup> Покрај веќе посочените удвојувања и мултиплицирања, своја функција во таа насока има и мотивот на огледалото, односно на себеогледувањето, присутен во двата дела од романот.

<sup>14</sup> Дваата паратекста на авторот, на почетокот и на крајот од романот, ја оголуваат играта со границите меѓу текстовите и световите, односно посредувањето меѓу стварноста и романот.

сопоставување на етичките хоризонти на „тогаш“ и „сега“: „Дали мора да ги разликуваме, но и дали може и до кој степен да ги одделиме нашите современи и субјективни перспективи од онаа на историскиот субјект кој сега се реконструира? Дали е можно објективното етичко читање?“ (Bol-drini 2022: 21). И Смилевски, во паратекстуалните белешки на крајот од романот споделува идентични етички дилеми, токму од позиција на автор на хетеробиографија, оголувајќи ги прашањата за етичката одговорност на инвенцијата, за легитимноста на (авто)биографскиот наративен дискурс: „Би можело, во согласност со учењето на човекот кој сиот живот се повикувал на етичноста (и неговото најзначајно дело се вика *Етика*) да се праша дали е етички да се пишуваат парчиња од неговиот живот кои можеби не се случиле? Етички ли е да се пишува за нечија страст, очај, надеж, кои можеби и не постоеле? Сè што ми паѓа на ум е само онаа мисла на Мигуел де Унамуно кој вели ‘Дон Кихот не е помалку вистинит од Сервантес, ниту пак Хамлет и Магбет се помалку вистинити од Шекспир’. Така и Спиноза кој живее во овој роман не е помалку вистинит од Спиноза кој живеел од 1632 до 1677 година, исто како што и читателот од книгата е не помалку вистинит од оној кој ја држи книгата в рака“ (Смилевски 2008: 167–168). Двојниот авторитет од каде што според Болдрини црпи хетеробиографијата (од минатото и од смртта, од довршеноста и неменливоста на слученото и од заокруженоста на животот, не само во смисла дека главните ликови/наратори во романите се историски личности од минатото, веќе покојни, туку и во смисла на тоа дека ликовите честопати се прикажани во миговите на сооченост со сопствената смрт) е илустриран и во *Разговор со Спиноза*. Романескната приказна за философот започнува со констатацијата: „Ти лежиш мртов на креветот“. Потоа, во двата дела од романот, во Спинозовата вербализација на животната приказна, е фокусиран и мигот на соочувањето со смртта: „Претчувствувај дека доаѓа смртта, но не мислев на неа, бидејќи последно нешто на кое мисли слободниот човек е смртта... Велиш дека си претчувствувал дека доаѓа смртта, но не си мислел на неа, бидејќи таа е последното нешто на кое мисли слободниот човек. Слободен, од што?“ (Смилевски 2008: 69–70). Но, во/преку романот се упатува и на другата страна од етичката дилема што, според Болдрини, ја отвора хетеробиографијата поврзана со обврската/одлуката да се „оживеат“ нечуените, замолчените гласови во историјата, „наративно и политички да ги репрезентираме оние кои не можеле да се репрезентираат себеси“ (Boldrini 2022: 22). Смилевски, земајќи го философот кој ја искусил социјалната маргинализација и обезгласеноста,

во романот му го доделува гласот, но и многугласието на историски замолчениот, давајќи му ја можноста да го оствари посакуваното: „А во тој миг посакував, ако сè уште можев да посакувам, некаква нова можност за постоење, како кога писател кој лошо напишал книга посакува да ја напише уште еднаш“ (Смилевски 2008: 157). Етичките дилеми што ги освестува романсиерот се аспектирани во приказната и со оглед на тоа што Спиноза бил екскомунициран од еврејската заедница, поради неговите философски идеи, кои биле осудени од рабинскиот совет, кој, практично, го иницира и официјално го изрекува херемот (во 1656 година). Епизодата со изопштувањето е присутна и во двете приказни во двата дела од романот, а за неа говори и авторот во завршниот паратекст, експлицирајќи ги постапките што ги применил во романескното претставување на тој дел од животот на Спиноза: „Причината за екскомуникацијата на Спиноза од еврејската заедница е непозната и како што вели еден негов биограф ‘скриена за нас веројатно засекогаш’. Никако не можев да се досетам што треба да наведам како причина за тоа што Барух бил проколнат од рабините, причина која овие старци ја премолчеле во прогласот (херемот)... На крајот се досетив дека најлесно би можел да огорчи свештеници така што би проповедал знаења кои би биле прифатени некаде во иднината, а никако во тоа време. И така го воведов ликот на Аксипитер Бигл од кого Спиноза добива забранети знаења. Знаењата се, секако, преземени од теоријата за еволуцијата на човечкиот род од Charles Darwin и од книгата A Brief History of Time од Stephen Hawking“ (Смилевски 2008: 167). Објаснувањата на авторот се во дослук со постапките што во теоријата се именувани како апокрифна историја и креативен анахронизам (иако тој не ги користи овие категории во поговорот). Според Брајан Мекхејл, апокрифната историја „операира во ‘темните места’ на историјата“, фокусирајќи ги оние аспекти за кои „официјалните“ записи не известуваат: „Внатре во тие ‘темни места’ романсиерот има релативно слободни раце... Некои романи го третираат внатрешниот живот на историската личност како темно место, што е логично бидејќи ‘официјалниот’ историски запис не може да известува за она што се случувало внатре во историската фигура без да фикционализира во одредена мера. Романсиерот е слободен да ги интроспектира своите историски ликови, дури и да измислува внатрешни монолози за нив“ (McHale 2001: 87). Креативниот анахронизам, пак, е постапка која ја реализира фикциско-романсиерската интервенција во материјалната и/или во интелектуалната култура или идеологија на минатото (McHale 2001: 88). Овие две постапки структурно се артикули-

рани и во „Разговор со Спиноза“, а потоа се потврдени во паратекстуалните објаснувања: „Тогаш се почувствував сосем слободен и јас да си поиграам – во романот е нарушена хронологијата на настанокот на некои од концептите на Спиноза: кога тој им говори за нив на Клара Марија и Јоан, овие концепти уште биле во зародиш. Но, реков, целта беше игривоста, значи раскажувањето на приказката... Тоа е и една од задачите на секој автор – да биде слободен и игрив кога пишува, и да ги даде нештата од своја точка на гледање... Во една книга ми падна в очи насловот на една друга, таму само наведена книга – *Anatomy of Melancholy* од Robert Burton, објавена во Лондон 1621. Посакав да ‘се појави’ таа книга во ‘Разговор со Спиноза’... некои од поглавјата од оваа фасципатна книга ме инспирираа во создавањето на ликот на Спиноза. Помислив дека би било слатко да цитирам една наша современичка, а насловот на книгата и авторот да бидат оние од пред скоро четири века. Значи, секаде каде што има цитат од ‘Анатомија на меланхолијата’ на Роберт Бартон, всушност стојат реченици од ‘Црно сонце – депресија и меланхолија’ од Јулија Крстева“ (Смилевски 2008: 165–166).

Романескните постапки и романсиерските објаснувања на нивната функција упатуваат на хетеробиографската димензија на романот: да се говори наместо/како другиот, да се испише автобиографската приказна на/за веќе отсутниот (историската фигура од XVII век) од позиција на другиот (историската фигура од XXI век). На тој начин, романот ја оголува осцилацијата меѓу референцијалното и историски веродостојното, од една страна, и фикцискиот, но и метафикцискиот слој на текстот, од друга страна, навестен на почетокот и експлицитно поставен на крајот од романот. На почетокот, во поглавјето насловено *Една февруарска ноќ во Амстердам*, обезбедувајќи ја историската контекстуализација, раскажувачот ја внесува епизодата на започнување на ликовното дело на холандскиот сликар Рембрант.<sup>15</sup> „Буден е и еден сликар, кој, на само неколку куќи од домот во кој ќе се родиш, стои со скици околу себе, и се подготвува да слика на платното пред себе. Неговото име е Рембрант... ‘Како да се почне, со што да се почне’, се прашува младиот сликар – има 26 години и вешт е во сликањето, но има страв од започнувањето и завршувањето на сликите, а твоите родители токму во тој миг завршуваат со твоето зачнување“ (Смилевски 2008:

---

<sup>15</sup> Станува збор за едно од раните ремек дела на Рембрант – *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* (1632).

15–16).<sup>16</sup> Во завршното поглавје, пак, насловено *Центарот на пајажината* (кое во структурно-наративна смисла е комплементарно со првите два дела од првото поглавје *Прва нишка*), во првиот дел *Умирање*, Спиноза раскажува за соочувањето со смртта, а во вториот дел *Раѓање* раскажувачката позиција ја презема ликот-читател: „Ноќ е, Спиноза, и јас го завршувам читањето на овој роман. Ноќ е, подеднакво густа како и онаа ноќ на дваесет и четвртиот ден од ноември кога беше роден, таа иста ноќ Рембрант го завршува ‘Часот по анатомија на професорот Тулп’. Ноќ е Спиноза, и се чувствувам некако безживотно, онака како што можеби и Рембрант се чувствувал безживотен, завршувајќи ја својата слика; полека ја испуштам книгата од рацете, и Рембрант ја испушта четката во мигот кога го завршува оној дел од кој сакаше да почне, но кој го остави за крајот... А ти си во таа, а воедно и во оваа ноќ, најжив, Спиноза, токму во овој миг се раѓаш, таа а и оваа ноќ... Те вадат од утробата на твојата мајка, Спиноза, а и јас, мил мој, и јас се појавувам, дотрчувам од некаде со ножици во раката, со истите оние ножици кои на сликата на Рембрант ги држи Николас Тулп, дотрчувам на кратко, толку колку да ти ја пресечам папочната врвца, и да се изгубам одново од другата страна на страниците на оваа книга, пожелувајќи ти среќен живот“ (Смилевски 2008: 158–159). Овој наративен паралелизам меѓу почетокот и крајот на романот и аналогјата меѓу творечките процеси/постапки на сликарот и на романсиерот, ги нагласуваат релациите меѓу раѓањето и смртта, меѓу почетокот и крајот на еден живот, меѓу почетокот и крајот на романот за тој живот, меѓу почетокот и крајот на пишувањето на романот (индицирани со двата авторски паратекста), меѓу почетокот и крајот на читањето на романот (индицирани и на почетокот и на крајот од романот со давањето глас на ликот на читателот). Експлицитното признание на ликот-читател дека чита книга за Спиноза, метафикциски ги оголува онтолошките трансгресии на границите меѓу световите во/вон романот: не само световите на фикцискиот лик и на историската личност, туку и световите на читателот во/вон романот („и да се изгубам одново од другата страна на страниците на оваа книга“), кои се дополнително нагласени и со последната реплика: „Завршено на 24 ноември 2002“. Но, во духот на мултипликациите и на паралелизмите како наративна доминанта, останува двосмисленоста: дали ликот-читател, во метафи-

<sup>16</sup> Во оваа сцена е илустриран креативниот анахронизам: сликата е создадена во 1632, настанот што послужил како нејзина предлошка се случил на 31.1.1632 година, додека Спиноза е роден 24.11.1632.



кциски дух, го означува мигот на завршеност на чинот на читањето книга/роман за историска фигура од којашто и самиот е дел или, пак, авторот како читател, повторно во метафикциски манир, го означува мигот на завршеност (напишаност и прочитаност) на романот за Спиноза,<sup>17</sup> што го читаме, односно го оголува фикцискиот, книжевниот и книшкиот статус на своето дело, како што во еден конкретен миг од времето се замислува и над прашањата за почетокот и за крајот на сликата, односно за творечкиот чин/процес, воопшто.

### 3. Заклучок

Толкувањето на романот „Разговор со Спиноза“ од Гоце Смилевски низ теоријата на хетеробиографијата ги потврдува двете појдовни тези: 1. Тезата за комплементарниот, реципрочниот и интерактивниот однос меѓу книжевната теорија и книжевната практика: романескната продукција од средината на XX и од почетокот на XXI век го поттикнала теориското промислување низ толкувањата на конкретни (хетеробиографски) текстови кои, пак, ја потврдуваат интерпретативната валидност на теориските модели на хетеробиографијата, верификувајќи ја нивната апликативност, но во одредена смисла и дополнувајќи ги. 2. Тезата дека современата книжевност, вклучително и македонската, е во знакот на интердискурзивните и на жанровските хибридизации кои ги трансгресираат и ги преиспитуваат границите меѓу жанровите и меѓу дискурсите и, во крајна линија, меѓу книжевноста и стварноста.

### Литература

Димова – Ѓорѓиева, Марија (2017) Теоријата на книжевност во (интер) акција, Македоница литера, Скопје.

Лотман, М. Јуриј (2005) *Структура на уметничкиот текст*, Македонска реч, Скопје.

Смилевски, Гоце(2008) *Разговор со Спиноза*, Микена, Битола.

Bahtin, Mihail (1967) *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd.

Bahtin, Mihail (1989) *O romanu*, Nolit, Beograd.

---

<sup>17</sup> Информацијата за завршеноста коинцидира со датумот на раѓање на Спиноза.

- Boldrini, Lucia (2004) „Allowing It to Speak Out of Him’: The Heterobiographies of David Malouf, Antonio Tabucchi and Marguerite Yourcenar“, *Comparative Critical Studies*, 1, 3, pp. 243–263.
- Boldrini, Lucia (2009) „Heterobiography, Hypocriticism, and the Ethics of Authorial Responsibility“, *Primerjalna Književnost*, 32, pp. 85–95 (in Slovenian); pp. 249–259 (in English).
- Boldrini, Lucia (2012) *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*, Routledge, New York, London.
- Boldrini, Lucia, Novak, Julia (Eds.) (2017) *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, Palgrave, Basingstoke.
- Boldrini, Lucia (2022) „Biofiction, Heterobiography and the Ethics of Speaking of, for and as Another“, *Interdisciplinary Studies of Literature*, 6, 1, pp. 18–37.
- Jakobson, Roman (1966) *Ligvistika i poetika*, Nolit, Beograd.
- Derrida, Jacques. 1985. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Translated by Peggy Kamuf. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- Lejeune, Philippe (1980) *Je est un autre: L’autobiographie, de la littérature aux medias*, Seuil, Paris.
- McHale, Brian (2001) *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York.
- Yourcenar, Marguerite (1963) *Memoirs of Hadrian, and Reflections on the Composition of Memoirs of Hadrian*, Translated by Grace Frick, Penguin, London.

## SUMMARY

Marija Gjorgjieva-Dimova

### TO SPEAK AS / INSTEAD OF THE OTHER

Starting from the theoretical descriptions of heterobiography (Lucia Boldrini), this text aims to interpret the novel *Conversation with Spinoza* by the Macedonian writer Goce Smilevski as a paradigmatic heterobiography in contemporary Macedonian prose. The interpretive focus is placed on three levels: 1 on the narrative procedures in the novel; 2 on genre and interdiscursive transgressions between fiction and history, between literature and philosophy, and ontological transgressions between worlds and texts; 3 on the ethical implications of heterobiography through the prism of the ethical and legal responsibility of the author to “borrow” the voice of another historical person.

**Keywords:** *heterobiography; literature-history relation; Macedonian novel; Goce Smilevski*

## SAŽETAK

Marija Gjorgjieva-Dimova

### GOVORITI KAO NETKO DRUGI / UMJESTO DRUGOGA

Polazeći od teorijskih opisa heterobiografije (Lucia Boldrini) odnosno autobiografije napisane od drugoga, ovaj članak ima za cilj tumačenje romana *Razgovor sa Spinozom* makedonskog autora Goce Smilevskog kao paradigmatičke heterobiografije u suvremenoj makedonskoj prozi. Interpretativni fokus postavljen je na tri razine: 1. na narativnim postupcima u romanu; 2. na žanrovskim i interdiskurzivnim transgresijama između fikcije i povijesti, književnosti i filozofije te ontoloških transgresija između svjetova i tekstova; 3. na etičkim implikacijama heterobiografije kroz prizmu etičke i pravne odgovornosti autora da preuzme glas druge povijesne ličnosti.

**Ključne riječi:** *heterobiografija; književnost – povijest; makedonski roman; Goce Smilevski*