

КНИЖЕВНИОТ ТЕКСТ КАКО ХЕРМЕНЕВТИЧКА ПАРАБОЛА

д-р Марија Ѓорѓиева Димова
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: интерпретација, книжевна херменевтика, метафикција, иронија, пародија

Keywords: interpretation, literary hermeneutics, metafiction, irony, parody

А, што ако една интерпретација може да се
вреднува преку пишувањето фикција?

Софи Рабо

Теориски контекстуализации

Книжевната херменевтика ја добива својата *differentia specifica* како дисциплина во системот на книжевната наука, меѓу другото, благодарение и на нејзиниот двоен статус: од една страна, како теорија на интерпретацијата, која ги кодифицира методите, конвенциите и принципите на толкувањето; од друга страна, како интерпретативна практика, која учествува во апликативната артикулација и верификација на теориски втемелените интерпретативни модели. Ова иманентно двојство на книжевната херменевтика го генерира и комплексот прашања за односот меѓу теориските модели и интерпретативните практики и, поконкретно, прашањето за границите на толкувањето, во смисла: дали интерпретациите на книжевните текстови подразбираат (апсолутна) слобода или, пак, тие се оптимално рестриктивни, со оглед на ограничувањата што произлегуваат од конвенционалната природа на книжевноста, но и на интерпретацијата? Дополнителните прашања и дилеми се однесуваат на утврдувањето на

херменевтичките параметри што ќе ја обликуваат интерпретативната рамка, со цел таа да овозможи валидно толкување на книжевниот текст. Во таа смисла, Ерик Д. Хирш, имајќи ја предвид „онтолошката нееднаквост на сите протолкувани значења“, како доказ дека херменевтичката теорија ги санкционирала прифатливите норми на легитимност при толкувањето, ќе констатира важен аспект во релацијата теорија – практика на толкувањето: „Толкувачките норми, навистина, не произлегуваат од теоријата и теоријата ги кодифицира *ex post facto* интерпретативните норми што ние веќе однапред ги преферираме“ (Хирш, 2003: 75).

Двојството на книжевната херменевтика е илустрирано и преку толкувањата што се интериоризирани во рамките на даден книжевен текст, за што говори студијата *Крајќка средба со Хомер: интерпретација, фикција и факти во Висјинската приказна на Лукијан* на Софи Рабо. Насловната тријада ја синтетизира појдовната дилема на студијата: до која точка определен факт може да ја потврди или да ја поништи интерпретацијата и до кој степен интерпретацијата може да се потпира врз фактот, односно прашањето дали и колку толкувањето може да биде потврдено и докажано со фактите што постојат надвор од фикцијата? Одлучувајќи се за текст што проблематизира историографски, биографски и книжевноисториски прашања (Хомер и хомерското прашање), Рабо, всушност, го елаборира начинот на кој еден фикциски текст ја генерира интерпретацијата што би била компетитивно поставена во однос на историскиот факт, но и во однос на другите интерпретации во историографски контекст, со оглед на тоа што хомерското прашање е актуелно и во книжевната историографија¹. Следствено, интерпретацијата што е направена во фикциски контекст, во исто време се позиционира и метаинтерпретативно. Елаборирајќи ги начините на кои една фикција може да заснова определена интерпретација, односно начините на кои фикцијата може да се употреби како средство за интерпретација, авторката ја констатира нужната поврзаност меѓу

¹ Свест за интерпретативната природа на сопствената приказна постои и кај Лукијан, кој ја дефинира како ироничен коментар на постојните интерпретации на Хомер: „Свратив до поетот Хомер, па, меѓу другото, го прашав од каде е, бидејќи тоа кај нас и денес најмногу се истражува ... Го потпрашав и за стиховите што му се одрекуваат, дали ги напишал сам? Рече дека сите се негови. Затоа им забележав на граматичарите, следбениците на Зенодот и на Аристарх, на нивните силни брбореза“ (Lukijan, 2002: 281).

фикцијата и интерпретацијата. Во текстот на античкиот автор Лукијан, таа го следи рамништето на кое, низ карикирана хиперболизација, се демонстрира фикциското втемелување на одредена интерпретација, која, конструирајќи самата за себе сопствени факти, парадоксално, се претставува себеси како многу повалидна, па и поубедлива одошто интерпретациите на коментаторите (историчарите на книжевноста). Провокацијата лежи во фактот што Лукијан помалку се потпира врз сопствениот авторитет на уметник, а многу повеќе врз преиспитување на авторитетите на коментаторите на Хомеровите текстови и, пошироко, толкувачите на секој книжевен текст, кои, за да го аргументираат толкувањето и разбирањето на текстот, честопати прибегнуваат кон фикционализација. „Ако често се случува знаењето да ѝ претходи на интерпретацијата, не е ретко ни тоа кога интерпретацијата води кон градењето податоци за кои ништо не знаеме“ (Рабо, 2005: 274). Оваа димензија на интерпретацијата идеално функционира во рамките на фикцијата, со оглед на тоа што таа „самата за себе е свој факт“ (2005: 280). Поставувајќи ја интерпретацијата во средиштето на вниманието, Рабо упатува на границите на интерпретацијата како херменевтичка стратегија, притоа отворајќи го просторот за фикционализација на извесни форми на интерпретација: потврдата на една интерпретација не може и не мора да се одвива само преку нејзината умешност, ниту, пак, само преку нејзината моќ да ги реконструира фактите, туку и преку функцијата на нејзината инверзна симетрична моќ да „предизвика“ фикција. Можноста една фикција „да се заснова врз една интерпретација“, односно една форма на интерпретација „да биде продолжена со фикциски средства“, за Рабо претставува доволен доказ за наклонетоста на интерпретацијата кон измислување. Уште повеќе, станува збор за употреба на капацитетите на фикцијата да биде маскирана во непоколеблив факт. „Интерпретацијата, дури и да најде свој *terminus ad quem* во фикцијата, можеме да се обложиме дека без потребата за интерпретирање нема воопшто да има потреба од фикција за Хомер или за други автори. Фикцијата може да ѝ се закани на работата на интерпретацијата, но без интерпретација нема да има фикција. Токму и во оваа смисла, интерпретацијата е уметност“ (Рабо, 2005: 285).

Владимир Бити, говорејќи за перманентната криза на интерпретацијата, која, во исто време, трага по своите теориски претпоставки и по својата употребливост – нејзината конвертибилност и валидност, во

смисла на можноста премисите на една интерпретација да бидат применливи врз различни текстови, ги посочува книжевните, посебно наративните текстови како „привилегиран предмет на интерпретација“, токму поради нивната авторефлексивност, односно капацитетите да го свртуваат вниманието врз механизмите на произведување на своето значење, станувајќи и „модел според кој треба да се организира интерпретативниот текст“ (Biti 1997: 151).

Интерпретативни контекстуализации

Расказот *Шарайџа на џејихој* (*The Figure in the Carpet*) (1896) на Хенри Џејмс (1843 – 1916) е една од раните илустрации на овој вид интериоризирани книжевни толкувања². Имплицирајќи мноштво прашања, актуелни во однос на двојството на книжевната херменевтика, но и во однос на херменевтичките параметри на толкувањето, расказот може да се чита и како херменевтичка парабола. Имено, приказната се темели врз типично херменевтичка ситуација сочинета од елементарниот интерпретативен триаголник: авторот (романсиерот Хју Верекер), читателот (критичарите што се фокусирани врз толкување на романот на Верекер, односно врз неговото романескно творештво) и текстот што се толкува (романот на Верекер, а подоцна и неговиот опус). Младиот критичар „во подем“, инаку неименуваниот наратор во прво лице, по барање на колегата, етаблираниот книжевен критичар Џорџ Корвик, ќе напише рецензија за најновиот роман на афирмираниот писател Хју Верекер, објавена во реномираното списание *The Middle*. Набргу потоа се случува средбата меѓу критичарот наратор и романсиерот, кој признава дека ја прочитал рецензијата, коментирајќи ја како „вообичаено брборчење“ (James, 2015: 8), со оглед на тоа дека толкувачот, како и многумина пред него, не успеал да го открие она што романсиерот го нарекува „мојата мала поента“ (James, 2015: 11): „Под мојата мала поента мислам на – како да го наречам тоа? – она посебно нешто поради кое ги пишувам моите дела. Зарем не постои кај секој автор таков вид посебно нешто, нешто што му овозможува да се изрази себеси? Нештото без кое тој воопшто не би пишувал, вистинската

² Во постмодернистичката проза оваа постапка е поетичка доминанта и е мошне инвентивно употребена во романите *Блед оџан* (1962) на Владимир Набоков, *Нисалојто на Фуко* (1988) на Умберто Еко, *Пайокој на свейој* (2001) на Венко Андоновски.

страст на неговата страст... Нештото од кое избива уметничкиот оган. Јас можам да говорам за себе: постои една идеја во моето дело... таа е најдобрата, најполна интенција од целината и нејзината примена беше, мислам, триумф на трпението, на ингениозноста. Оставам тоа да го каже некој друг; но токму тоа што никој не го кажува е она за што говориме овде. Овој мал трик се провлекува од книга во книга... Композицијата, формата, текстурата на сите мои книги еден ден, можеби, ќе претставуваат иницијатива за комплетна репрезентација. Природно, тоа е нештото по кое треба да трага критичарот“ (James, 2015: 11–12).

Поттикнат од автопоетичките експликации на романсиерот, нараторот ја започнува херменевтичката потрага по она што самиот тој го нарекува „закопано богатство“ (James, 2015: 16), односно по она што романсиерот го именува како „исклучителна шема“ (James, 2015: 13) и „радост на мојата душа“ (James, 2015: 16). Во интерпретативната пловидба, опишана од раскажувачот како „постапување според советот на Верекер“ (James, 2015: 33), се вклучува и неговиот колега Корвик, кој со телеграма од Бомбај ја известува свршеницата Гвендолин (инаку и самата писателка) дека ја решил мистеријата во романите на Верекер, односно дека ја открил „општата интенција“ (James, 2015: 31), но дека тоа ќе ѝ го соопшти на венчавката. Во меѓувреме, Корвик и Верекер умираат, па нараторот се обраќа за помош до Гвендолин, која „има намера тоа да го зачува за себе“ (James, 2015: 43), отворајќи му ја на нараторот дилемата: „Дали шарата на тепихот можеше да биде следена и опишана само за сопругниците – за љубовниците што се врвно обединети?“ (James, 2015: 44). Конечно, по нејзината смрт при породувањето тој се обраќа до нејзиниот втор сопруг, критичарот Дрејтон Дин, кој не може да му помогне, бидејќи не поседува никакви информации. На крајот, нараторот критичар решава да се откаже од потрагата, убеден дека Верекер, од позиција на афирмиран автор, си поигрувал со него и го исмејувал. „Не само што не успеав да ја сфатам општата намера, туку ми недостасуваа и подредените интенции во кои претходно уживав. Неговите книги останаа и без оние шармантни нешта што претходно ги поседуваа за мене. Наместо да ми донесат задоволство, тие станаа еден извор помалку; не можев да ги следам авторските знаци и сметав дека е работа на чест да го користам моето професионално знаење... На крајот дури и ја објаснив мојата конфузија – перверзно допуштам – со идејата дека Веркер направи будала од мене. Закопаното

богатство беше лоша шега, генералната интенција е монструозна *ѝоза* (James, 2015: 18).

Читателот, кој низ нарацијата се идентификува со ликот наратор и со неговата интерпретативна потрага, еднакво се соочува со дилемата: дали постоела, воопшто, „шарата на тепихот“ како интерпретативен предизвик? Впрочем, самиот расказ ги поддржува ваквите интерпретативни дилеми. Од една страна, постојат индиции дека „шарата на тепихот“, сепак, е присутна, како што ќе констатира и нараторот, коментирајќи ги изјавите на Корвик дека „кај Верекер има многу повеќе од она што може да се види... нештото беше сликовито присутно. Нештото што е на примарен план, нештото како комплексната шара на персиски тепих“ (James, 2015: 22): „Да се следи шарата на тепихот низ секое движење, да се репродуцира во секоја нијанса. Резултатот, според мојот пријател, ќе биде најголемиот книжевен портрет што воопшто бил насликан некогаш и она што го бараше од мене е да бидам добар и да не го вознемирувам со прашања сè додека не го закачи тоа ремек-дело пред мене (James, 2015: 39-40).

Дополнителен индикатор е што Корвик своето интерпретативно откритие го приопштува егзалтирано, но и загадочно, со триумфалниот Архимедов извик: „Еурека. Монументално“, додавајќи дека и самиот романсиер му го потврдил откритието. Но, бидејќи никаде во расказот не е прикажана средбата меѓу Корвик и Верекер, останува неизвесно дали романсиерот навистина го потврдил интерпретативниот успех на толкувачот. Конечно, индикативно е што целиот толкувачки чин во расказот е сведен на интересубјективната комуникација меѓу толкувачот и романсиерот (нараторот и Верекер), односно меѓу толкувачите и нивните коментари (нараторот и Корвик, чии разговори ни се прекажани од страна на нараторот), без увид во текстот/текстовите што се предмет на интерпретативниот интерес и без увид во содржината на толкувањето. Меѓутоа, нараторот поттикнува дополнителен сомнеж кога констатира дека Корвик во моментот на откритието го немал текстот пред себе: „Не ја понел книгата со себе – намерно; и немало потреба од тоа, ја знае секоја страница, како и јас, напамет. И некој ден никаде, кога нема да размислува... шарата на тепихот ќе се појави“ (James, 2015: 32).

Овие индиции во текстот допуштаат расказот на Џејмс да се чита и како наративна метаинтерпретација: тој многу повеќе упатува на дилемите околу рамките на интерпретативниот чин (на интерпретативната практика

или на применетата херменевтика) и на неговите херменевтички параметри, одошто на толкувањето на конкретен (романескен) текст³. Самиот Џејмс во кустиот есеј *The Science of Criticism*, објавен во 1891 година (пет години пред да го објави расказот), ја констатира „вулгарноста, суровоста, глупавоста на ноншалантните рецензии, кои немаат ништо заедничко со уметноста на критиката“ (James 1984: 24). Несомнено, *Шарџа на џејм-хоџ* повеќекратно ја потврдува својата херменевтичка параболичност: го демонстрира функционирањето на еден толкувачки модел, интегриран во наративен текст, истовремено демонтирајќи го низ (авто)пародија⁴ и, на тој начин, упатувајќи на односот меѓу интерпретативната практика и нејзината теориска втемеленост. Во таа смисла, расказот ја потврдува тезата на Софи Рабо за можноста фикцијата „да се заснова врз една интерпретација“, т.е. можноста одредена форма на интерпретација „да биде про-должена со фикциски средства“.

Расказот не само што е една од раните афирмации на метафикциските постапки во книжевноста, туку на извонреден начин ги антиципира и прашањата за херменевтичките параметри на толкувањето, кои подоцна се дел од теориските расправи на Умберто Еко, кој говори за интерпретативните ингеренции, меѓу другото, имплицирани и од дисциплинарното двојство на книжевната херменевтика. Еко е приврзаник на тезата за неопходното ограничување на интерпретативната слобода, воведувајќи јасни критериуми што ќе ја обезбедат валидноста и адекватноста на книжевните интерпретации, а потрагата по параметрите на валидна интерпретација ќе го одведе до постулирањето на тријадата интенции, која го подразбира толкувањето како потрага по авторската интенција (*intentio auctoris*), толкувањето како потрага по *intentio operis*, т.е. интенциите на текстот и толкувањето како наметнување на читателската интенција (*intentio lectoris*). Тоа, практично, значи толкувачка координација меѓу структурата на текстот, хипотетичката намера на авторот и читателската компетенција. „Иако

³ Еден модел на интериоризирани интерпретации нуди и романот *Блед оџан* на Владимир Набоков. За разлика од расказот на Џејмс, во романот ја следиме напоредноста и на песната што е предмет на толкување, но и на самиот интерпретативен текст, притоа следејќи ја дискрепанцијата меѓу текстот што се толкува и интерпретативниот метатекст.

⁴ На овој начин извонредно се демонстрира функционирањето на пародијата, која подразбира паралелна афирмација и проблематизација на текстот, на жанрот или на конвенцијата, кој е предмет на пародичен третман.

може да се каже дека еден текст може да поттикне бројни толкувања, со тоа, сè уште, не е утврдено дали бесконечноста на толкувањето зависи од *intentio auctoris*, од *intentio operis* или од *intentio lectoris*“ (Есо, 2001: 23). Овој заклучок Есо го изведува имајќи ги предвид мноштвото интерпретативни варијации на кои може да се подложи истиот текст, во зависност од интенциите што ќе се употребат како примарна или како доминантна толкувачка призма: на пример, текстот што е еднозначен од аспект на авторските интенции може да се чини повеќе значаен од аспект на интенциите на читателот или, пак, текстот што е еднозначен според *intentio operis* сугерира бескрајни толкувања од аспект на читателските интенции и, конечно, текстот што е двосмислен од гледна точка на авторската намера станува еднозначен од гледна точка на читателот. Меѓутоа, врз основа на теориските елаборации на трите интенции понудени од страна на Есо, очигледно е фаворизирањето на интерпретативната отсечка текст – читател, т.е. на толкувачкиот модел како спрега од *intentio operis* – *intentio lectoris* (макар што приоритетот, сепак, му се доделува на текстот), а на сметка на нивелирање на авторските интенции. Поточно, станува збор за занемарување на инстанцијата емпириски автор, кој, наспроти релевантноста што ја има во рамките на една „психологија на креативноста“, станува безначаен во однос на семантичката теорија на толкувањето: „Еден текст, кога ќе се одвои од својот испраќач (како и од неговите интенции) и од конкретните околности во кои е испратен (а, со тоа и од својот интендиран референт), лебди (така да се рече) во празнината на еден потенцијално бесконечен простор на можни толкувања. Оттаму, нема текст што би можел да се толкува врз основа на утопијата за некаква авторизирана, дефинитивна, оригинална и конечна смисла“ (Есо, 2001: 6).

Интерпретативните модуси, втемелени врз можноста да се толкува во согласност со текстовните интенции, т.е. според „објективната“ структура што му е дадена на читателот, независно од авторот, во мигот кога текстот се вклучува во процесот на книжевноуметничката комуникација, се однесуваат на препознавање на „семиотичката стратегија на текстот“. Есо ја оправдува и ја илустрира интерпретативната рамка, легитимирана од потрагата по *intentio operis*, преку дистинктивното поставување на толкувањето во однос на употребата на текстот и во однос на нагаѓањата/претпоставките направени за текстот. Од една страна, толкувањето, сфатено како потрага по *intentio operis*, е сопоставено на употребите на текстот со цел изведување

заклучоци, на пример, за приватниот живот на авторот, потпирајќи се врз биографските податоци надвор од текстот: „Да се брани толкувањето насprotи употребата на текстот, не значи дека текстовите не можат да бидат употребени. Меѓутоа, нивната слободна употреба нема никаква врска со нивното толкување, иако и интерпретацијата и употребата претпоставуваат упатување на изворниот текст, ако не поинаку, барем како изговор“ (Есо, 2001: 38)⁵. Од друга страна, толкувањето на текстот е сопоставено на селектирањето претпоставки за текстот. „Читателската иницијатива се состои во нагаѓање по повод *intentio operis*. Ова нагаѓање мора да го потврди целиот текст како органска целина“ (Есо, 2001: 34). Тоа значи дека потенцијалната бесконечност на интерпретативните претпоставки имплицира можност од бројни интерпретации на текстот, но во толкувачкото исходште тие нужно треба да се потврдат врз основа на текстуалната кохеренција, која ќе ги отфрли неодржливите и нелегитимните претпоставки. „Толкувањето на дел од текстот се прифаќа само ако тоа се потврди на друг дел од истиот текст или барем не се доведува во прашање“ (Есо, 2001: 34). Низ призма на толкувањето изведено како потрага по текстовните интенции, Есо го промовира двојниот статус на текстот: прво, како „параметар на валидноста на сопствените толкувања“ (иако секое ново толкување, нужно, го збогатува актуелното разбирање на тој текст, т.е. иако текстот е збир на својата линеарна манифестација и на нејзините толкувања) и, второ, како „предмет создаден низ толкувањето“, така што, во принцип, секое ново толкување го збогатува значењето на текстот (Есо, 2001: 35).

Меѓутоа, аргументирајќи ги интерпретативните принципи втемелени врз *intentio operis*, Есо, сепак, не ја елиминира интерпретативната валидност и на читателските интенции: впрочем, самиот факт дека текстот, како предмет на толкување, се создава во чинот на селектирањето

⁵ Како пример за интерпретација на текстот Есо го посочува психоаналитичкото читање на *Украденојто исмо* на Едгар А. По, направено од страна на Дерида (кое, патем, е имплицитна полемика со Лакан), со аргумент дека станува збор за толкување на несвесното во текстот (а, не во авторот), при што неговото толкување е поддржано и од текстот на По. Наспроти тоа, читањето на истиот расказ од страна на Мари Бонапарт е пример за употреба на текстот, со оглед на тоа дека текстот го користи за изведување заклучоци за приватниот живот на По, „внесувајќи во дискурсот докази што ги пронашла во биографските податоци надвор од текстот“ (Есо, 2001: 32). Како илустрација за употребата на текстот Есо ги посочува и неадекватните интерпретации на *Божестивенајта комедија* на Данте од страна на Г. Розети.

интерпретативни претпоставки од страна на толкувачот, ја потврдува тесната поврзаност меѓу интенцијата на текстот и интенцијата на читателот. „Јасно е дека се обидувам да ја зачувам дијалектичката врска меѓу *intentio operis* и *intentio lectoris*. Проблемот е што, ако се знае што означува ‘интенцијата на читателот’, се чини, потешко е да се дефинира апстрактно она што се подразбира под ‘интенција на текстот’. Интенцијата на текстот не е реализирана преку текстовната површина. Или, пак, ако е реализирана, тогаш тоа е во смисла на ‘украденото’ писмо. Некој треба само да одлучи да го ‘види’. Оттаму, можно е да се говори за интенцијата на текстот единствено како резултат на претпоставката направена од страна на читателот. Иницијативата на читателот се состои во правењето претпоставки за текстовната интенција“ (Есо, 2001: 64).

Игнорирањето на емпирискиот автор како релевантен фактор во толкувањето на текстот честопати води до погрешни заклучоци во насока на нивелирање на авторската интенција како дел од интенционалниот триаголник. Сепак, *intentio auctoris* е дел од толкувачкиот процес, дотолку повеќе што теориските промислувања на интерпретацијата од страна на Еко ја заговараат корелативноста меѓу стратегијата на авторот и одговорот на моделот – читател. Според Еко, „авторот по пишувањето на своето дело би можел да умре за да не му пречи на текстот“ (а, во расказот на Џејмс романсиерот умира, како и еден од толкувачите на неговото дело), бидејќи „романописецот не е должен да дава толкување околу сопственото дело, инаку не би пишувал роман, кој е машина за генерирање различни толкувања“ (Есо, 2007: 2). Овие изјави на Умберто Еко, секако, се во насока на проблематизирање на емпирискиот автор (односно на неговата претекстуална намера што го иницира создавањето на делото) како легитимен параметар на валидното толкување.

Расказот на Хенри Џејмс недвосмислено ги зумира авторските интенции што единствено експлицитно се изнесени во текстот, како дел од разговорот меѓу романсиерот и критичарот: имено, Верекер ги коментира своите интенции говорејќи за „радоста на мојата душа“ (James, 2015: 16), паралелно изразувајќи го потценувачкиот однос кон толкувачите на неговите дела токму поради тоа што тие не се сведени на откривање на неговата „мала поента“, на „генералната интенција“ и на „исклучителната шема“ што се провлекува низ сите негови дела. Кога Верекер говори за потребата толкувачот да го открие неговиот авторски мал трик, нараторот

му го поставува прашањето: „Дали не мислите дека треба да му помогнете на критичарот?“, на што романсиерот одговара: „Па, што правам со секој потег на своето пенкало? Му ја извикувам мојата интенција право пред неговото големо безизразно лице (James, 2015: 13). – Целиот мој луциден напор му дава траги – секоја страница и линија од напишаното. Нештото кое е толку конкретно како птица во кафез, како мамка на јадица, како парче сирење во примка за глувци“ (James, 2015: 15). Меѓутоа, расказот го проблематизира и толкувачкиот модел применет од страна на нараторот, кој почива врз одредени шаблонизирани толкувачки координати, па дури и стереотипи, недвосмислено навестени во прашањата што тој му ги поставува на авторот во врска со рамништето каде што треба да се постави интерпретативниот фокус: „Дали е тоа езотерична порака? Дали е тоа нешто во стилот или нешто во мислата? Дали е елемент на формата или елемент на чувствата? Дали е тоа некаква идеја за животот, некој вид филозофија?“ (James, 2015: 15).

Во крајна линија, расказот сопоставува два интерпретативни модела – оној што го практикува нараторот и оној што го применува неговиот колега Корвик, според кого кај Верекер „секогаш има многу повеќе од она што може да го види окото“, а на забелешката на нараторот дека „окото го гледа она што е отпечатено на страницата“, Корвик го обвинува дека станува злобен и фрустриран поради неуспехот во толкувањето. Во таа смисла, толкувачкиот модел на Корвик е многу поблизок до очекувањата на романсиерот за тоа како би требало да се интерпретираат неговите дела. Притоа, читателите на расказот немаат увид ниту во текстот што се толкува (романот на Верекер), ниту во текстот што е резултат на толкувањето (објавената рецензија на нараторот), што во голема мера ја мистифицира приказната која е сведена на потрагата по авторската интенција (индикативно е што објаснувањето на своите намери романсиерот ги дава во разгранета фигуративна рамка, со бројни метафори што ја хиперболизираат авторската интенционалност), но и по нејзината интерпретативна и текстовна потврда – откривањето на „малата поента“ во текстот, како „шара на тепихот“⁶. Со ваквата асиметрија во интерпретативниот

⁶ Интересна е оваа синтагма на критичарот, која може да се чита и како алузија на исткаената природа на персискиот тепих и во таа смисла како сугерирање на аналогијата со текстовната исткаеност (што се врзува, впрочем, и за етимологијата на поимот текст).

чин, т.е. со префрлувањето на тежиштето врз авторските интенции⁷ и со признавањето на интерпретативниот неуспех од страна на нараторот толкувач, расказот, пародично, ја сугерира нефункционалноста на толкувањето, па дури и неговата излишност, доколку тоа не се реализира како потрага по авторски интендираното значење, т.е. по „шешмата“ проектирана од страна на авторот и, во крајна линија, доколку толкувањето не е прифатливо за авторот на текстот што се толкува. Затоа, добивајќи ја информацијата за смртта на Верекер, нараторот ќе забележи: „За жал, кој друг освен него го има авторитетот?“ (James, 2015: 52).

Метаинтерпретативната фокусираност на расказот не само што е сугерирана преку метафикциската тема (прашањето за статусот на текстот и за неговите можни интерпретации) туку е сугерирана и преку наративните постапки. Имено, Џејмс користи типично метафикциска постапка на удвојување на идентичната комуникативна и интерпретативна ситуација внатре во расказот и надвор од расказот. Станува збор за постапка што Марк Кари ја типологизира во т.н. „граничен случај на метафикција“, кога книжевниот текст содржи „интегрирана драматизација на надворешната комуникација меѓу авторот и читателот“, односно „ја интернализира релацијата меѓу авторот и читателот, меѓу фикцијата и критиката“ (1995: 4). Артикулирајќи ја интерпретативната комуникација на еден автор (Верекер), толкувачите/критичарите (нараторот и Корвик) како читатели на еден книжевен текст и текстот (романот/романите на Верекер), расказот, всушност, ја рефлектира реалната интерпретативна комуникација меѓу авторот (Хенри Џејмс), читателите и толкувачите на неговиот расказ и расказот како текст – предмет на толкување. И, како што ликот наратор од позиција на толкувач на романите на Верекер се соочува со неизвесноста на интерпретативниот чин (во еден миг тоа го именува како огорченост, конфузија и понижување, а неговиот колега како фрустрација), на повисоко рамниште, читателите и толкувачите на расказот на Џејмс се доведени во интерпретативен „кор-сокак“, соочени со можноста од неколку различни интерпретации. Низ призма на овој паралелизам може да се насети и автопародичниот поттекст на Џејмс,

⁷ Ролан Барт својата теза за смртта на авторот ја аргументира со потребата да се ослободи текстот од авторитетот на авторот, како негов сопственик и татко, кој е одговорен за вонвременското/универзалното значење проектирано во текстот како негова интенција, сведувајќи ја критиката на детектирање на авторски проектираното значење.

кој остава простор за сомневање дека Верекер во автопоетичките експликации пред толкувачот демонстрира пародирање на интерпретативниот процес (имајќи го предвид ставот на Џејмс од неговиот есеј *The Science of Criticism*). Тематизирајќи ги и структурно демонстрирајќи ги херменевтичките параметри на толкувањето, но и самиот интерпретативен чин, расказот ги актуализира дилемите со кои се соочува теоријата на книжевната херменевтика, а кои директно рефлектираат и врз интерпретативната практика. Наративната⁸ и интерпретативната неизвесност илустрирана во расказот и преку него ја антиципира актуелноста на херменевтичката неизвесност на што нè упатуваат и дел од современите херменевтички концепции (бесмисленото трагање по конечното и по единственото значење на текстот, особено она кое е авторски интендирано), но подеднакво и апсолутизацијата на интерпретативната слобода, која ја фаворизира толкувачката позиција. Меѓутоа, (авто)пародичниот поттекст на расказот упатува на уште една херменевтичка теза, дека авторската интенција, сепак, има извесна релевантност во интерпретативниот процес. Прашањето на авторската интенција не треба да се сведува единствено на биографските контексти на авторот (кои не само што се ирелевантно мерило за интерпретацијата туку може да јс доведат и до погрешни заклучоци или „нагаѓања“, како што ги нарекува Еко), туку да се доведе во корелација со текстовната структура. Имено, толкувачките констатации дека текстот кохерира извесна целина и дека таа текстуална кохерентност е релевантен параметар на интерпретативна валидност, имплицира дека текстот, во крајна линија, претставува интенционално дејствување. „Во случајот на фикциските универзуми, без сомневање, знаеме дека тие имаат порака и дека авторскиот ентитет стои зад нив како креатор, но и внатре во нив како збир од инструкции за читање“ (Еко, 2005:1).

Впрочем, релевантноста на авторската интенција и нејзината дистинктивност во однос на емпирискиот автор стануваат очигледни и функционални во рамките на одреден број постапки и жанрови (на пример, иронијата, сатирата, пародијата, пастишот), кои имплицитно, поттекстуално, значи интенционално, упатуваат на одреден претекст и ја добиваат

⁸ Наративната несигурност е ефектуирана и преку неименуваниот лик наратор во прво лице, како средишна свест (она што Џејмс во теориските расправи го именува како лик рефлектор), која сите случувања ни ги посредува и ни ги филтрира низ својот рестриктивен фокус.

својата смисла само врз тој фон, т.е. како интендирано, интерпретативно (коментаторско – пародично) реконтекстуализирање на предлошката. Впрочем, една таква авторска интенција препознаваме и во иронијата што ја вклопува Џејмс во својот текст.

Заклучок

Расказот *Шарайџа на џејихоџи* го илустрира двојството на книжевната херменевтика како научна дисциплина, отелотворено во комплементарните релации меѓу теоријата на толкувањето и практиката на толкувањето, со оглед на тоа што во наративниот фокус ја поставува реализацијата на конкретен толкувачки чин. Дополнително, расказот на Џејмс го проблематизира и теорискиот аспект на толкувањето, односно херменевтичките параметри на валидното толкување, сопоставувајќи неколку различни толкувачки модели, втемелени врз интенциите на авторот и врз интенциите на читателот. Меѓутоа, потенцирајќи го интерпретативниот неуспех на професионалните толкувачи како резултат на редуцирањето на нивната интерпретација на потрага по авторската интенција, Џејмс недвосмислено ја сугерира потребата од толкување кое нема да апсолутизира одделни учесници во книжевната комуникација (било авторот, било читателот/толкувачот), туку ќе ја следи дијалошката отсечка текст – толкувач и коешто ќе го афирмира текстот и како предмет, но и како параметар на толкувањето. Во таа смисла, расказот на Хенри Џејмс претставува одлична книжевна, „практична“ илустрација и потврда на две важни теориски тези. Од една страна, расказот ја потврдува тезата на Софи Рабо дека толкувањето на книжевните текстови може да се реализира во книжевен, фикциски контекст. Од друга страна, тезата на Брајан Мекхејл дека книжевниот текст може „да перформира чин на интерпретативна критика“, што му дава дополнителна „дидактичка функција“, во смисла „да нè научи колку интерпретацијата е опасна работа, колку сме склони кон погрешно читање“ (2002: 87).

Конечно, нудејќи една наративна интериоризирана интерпретација, расказот *Шарайџа на џејихоџи* ја потврдува неизбежната интеракција и заемното, реципрочно дополнување меѓу книжевната практика и книжевната херменевтика (како книжевнонаучна дисциплина), меѓу теоријата на толкувањето и интерпретативната практика.

Литература:

Кирилица

- Еко, У. (2005). *Шест ирошејки низ нараџивније шуми*, Скопје, Култура.
- Еко, У. (2007). „Постила кон *Имејо на розајџа*“. *Мираж*, Скопје, Филолошки факултет, бр. 18 (достапно на www.mirage.com.mk).
- Рабо, С. (2005). „Кратка средба со Хомер: интерпретација, фикција и факти во *Висџинскајџа џриказна* на Лукијан“. Во К.Кулавакова, Ж.Бесиер и Ф.Дарос (прир.). *Дијалоџ на инџерџреџиаци*, Скопје, Ѓурѓа.
- Хирш, Е. Д. (2003). „Три димензии на толкувањето“. Во К.Кулавакова (прир.). *Херменевџика и џоеџика*. Скопје, Култура.

Латџиница

- Barthes, R. (1986). „Smrt autora“. In M.Beker. *Suvremene književne teorije*. Zagreb, SNL.
- Currie, M. (ed.) (1995). *Metafiction*. London and New York, Longman.
- Eco, U. (1995). „Intentio lectoris. Napomene o semiotici recepcije“. *Treći program hrvatskog radija*, br. 47.
- Eco, U. (2001). *Granice tumačenja*, Beograd, Paideia.
- James, H. (2015). *The Figure in the Carpet*, Penguin Random House.
- James, H. (1984). „The Science of Criticism“. In J.Henry. *Literary Criticism*. New York, The Library of America.
- Lukijan. (2002). *Djela*, Zagreb, Matica hrvatska.
- McHale, B. (2002). *Constructing Postmodernism*, London/New York, Routledge.

LITERARY TEXT AS A HERMENEUTIC PARABLE

Marija Gjorgjieva Dimova

Summary

The disciplinary duality of literary hermeneutics as a theory of interpretation and as an interpretive practice has numerous manifestations in both theoretical and literary contexts. One such confirmation also offers interiorized interpretations in specific literary texts, such as the Henry James's story *The Figure in the Carpet*. By interpreting it as a hermeneutic parable, the focus is placed on the interpretative models affirmed in the story (the triad intention *operis*, intention *lectoris*, intention *auctoris*) and on the procedures of parodic and autoironic undermining and problematizing of those models.