

Марија Ѓорѓиева Димова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје
marija.gorgieva@flf.ukim.edu.mk

(ПО)ТРАГИТЕ НА МИНАТОТО

Клучни зборови: биографска метафикција, интертекстуалност, интердискурзивни релации.

„Колку е поголем романсиерот, толку се помокни ликовите што тој или таа ги создава, толку се постварни и поживи во нашата фантазија и во секавањето, па, секако, помалку би требало да нè интересираат бледите фигури кои некогаш чекореле по земјата и од коишто тие трајни ликови на некој начин и потекнале. Но, тоа ‘би требало’ и во литературата не е помалку делотворно одошто во историјата“.

Џулијан Барнс, *Човекој во црвениот калџи*

Во трансжанровски обликуваниот корпус на британскиот автор Џулијан Барнс (1946), кој се потпира врз интердискурзивните и интертекстуалните поигрувања со границите меѓу световите/текстовите/жанровите, секогаш на различен и авторски автентичен начин ги реактуализира своите тематски константи – релациите меѓу книжевноста и историјата, меѓу фактот и фикцијата, меѓу минатото и сегашноста, меѓу уметноста и стварноста/животот. „Мислам дека романот е многу великодушна и флексибилна форма, а јас ја следам приказната каде и да ме води таа, честопати преку старомодните граници; па среќен сум што можам фикцијата да ја мешам со историјата, со историјата на уметност, со биографијата, со автобиографијата – со сето она што приказната ќе го кажува

на најдобар можен начин¹. Оваа творечка тенденција Барнс ја потврдува и во своето најново остварување, интердискурзивниот и жанровскиот хибрид, *Човекој во црвениот кајут* (*The Man in the Red Coat*, 2019)².

Насловот метонимски упатува на два референти: на главниот лик, францускиот хирург и гинеколог Самуел Жан Пози (1846–1918) и на неговиот портрет, *Д-р Пози во својот дом* (1881), изработен од американскиот сликар Џон Сингер Сарцент (1856–1925), а на којшто тој е насликан во долга црвена наметка. Ова двојство е сугерирано и на првата страница од романот, кога нараторот ја споделува дилемата: „Не е ли сепак поприкладно да се започне од капутот, наместо од човекот во него? Но, токму тој капут или, многу повеќе, неговата слика е она по што денес го паметиме тој човек, ако воопшто го паметиме“ (Barns 2020: 9). Оваа дилема ги најавува и комплексните метафикциски теми кои се поетичка константа и доминанта и во романите на Барнс, но и во современиот роман воопшто: прашањето за начините на кои уметничките репрезентации ја посредуваат, ја (пре)обликуваат и ја (пре)осмислуваат стварноста, но и конструираат текстуализирана верзија за неа која, впишувајќи се во просторот на семиосферата, добива статус на една од мноштвото текстуални траги за минатото³. Релевантноста на оваа тема не се поврзува само со традиционалните миметички концепции на книжевноста, туку и со прашањето за репрезентациите на историската стварност во современите варијанти на историскиот роман, како и со актуелните концепции за меморијата, сфатена како „медиум за паметење, како објект на паметење и како медиум за перципирање на продукцијата на културната меморија“ (Erlil, Rigney 2006: 111–115).

Токму портретот на Пози, со кој започнува и завршува романот (чијашто репродукција е поместена на дванаесеттата страница), изложен во Националната галерија на портрети во Лондон, во 2015-тата година, е првичната „средба“ на Барнс со Пози, но и непосредниот повод за

¹ Basinsky, Pavel. „An Interview with Julian Barnes“. *Russia Beyond*. Nov. 29, 2016 (Достапно на: <https://www.rbth.com/arts/literature>).

² Во меѓувреме, во 2022-та година го објавува и романот *Елизабет Финч*.

³ Оваа димензија на уметничките репрезентации одлично е илустрирана во романот *Историја на својот во 10½ поглавја*, во поглавјето под наслов *Бродолом*. Да се види: *Романескниот фабулаши на историјата*. Во: Марија Ѓорѓиева Димова. *Интердискурзивните дијалози на книжевноста*. Скопје: Македоника литера, 2021, 32–47.

создавање на *Човекој во црвениот кајут*. Експлицитното објаснување на поттикот да пишува за човекот од чијшто портрет бил восхитен, особено од декадентната експлозивност на црвената боја, но и од контрадикторните претстави за неговиот приватен живот, е дадено некаде кон средината на книгата: „Мојата прва средба со доктор Позе е остварена со посредство на оној величествен портрет на Сарцент. На плочката покрај сликата пишуваше дека е гинеколог. Пред тоа, во својата лектира за францускиот XIX век, никогаш не сум наишол на него... А, потоа, од едно списание за уметност дознав дека ‘не само што бил татко на француската гинекологија, туку и докажан сексуален зависник’... Ме заинтересира тој очигледен парадокс: лекар кој им помага на жените, но истовремено ги искористува. Човек од науката кој носи утеха и олеснување од духовната и од физичката болка, чиишто иновации и техники на многу жени им го спасиле животот, но кој во приватниот живот се однесувал како карикатура на префинет Французин“ (Barns 2020: 131–132). Посочувањето на тој парадокс како творечка мотивација ја имплицира и авторската интенција: потребата да се преиспитаат постојните претстави и сведоштва за личноста која живеела пред повеќе од еден век, но, уште повеќе, потребата да се разбие илузијата за непроблематичниот пристап кон минатото, како и заблудите за обезбедувањето конечни, фактографски верификувани вистини, дури и во биографско-историографски контекст.

Романот на Барнс може да се чита врз фонот на биографската метафикција, жанровски модел што тој веќе го практикувал во романите *Флоберовиот ѝаѝаѓал* (1984) и *Шумој на времето* (2016), кои зборуваат за францускиот писател Гистав Флобер, односно за советскиот композитор Дмитриј Д. Шостакович⁴. Џон Кинер ја употребува синтагмата биографска метафикција⁵ за романите што не само што ги „присвојуваат методите на биографијата“ туку и „самосвесно ја проблематизираат“, а самосвеста е манифестирана преку присуството на ликот/нараторот биограф (Keener 2001: 198). Посебна жанровска варијанта претставува комбинацијата од „вметнат или имплицитен биографски наратив“ и „врамувачкиот наратив

⁴ Да се види: *Шумој на историјата, шејојот на уметноста*. Во: Марија Ѓорѓиева Димова, *Интелектурални дијалози на книжевноста*. Скопје: Македоника литера, 2021, 66–83.

⁵ Ансгар Нининг зборува за биографска метафикција или за фикциска метабиографија (Nünning 2005: 199).

на биографот“⁶, создаван во процесот на неговото истражување, т.е. комбинацијата меѓу „продуктот и процесот на биографијата“ (Keener 2001: 197). Ако идентитетот е точката во којашто фикцијата и историјата во форма на биографија се пресекуваат меѓу себе, тогаш наративните и структурните одлики на биографската метафикција ги актуализираат токму прашањата за односот меѓу историјата, фикцијата и биографското пишување и, посредно, го актуализираат и прашањето за идентитетот. Во функција на овие проблематизации се поставени и жанровските микстури меѓу биографијата, (мета)фикцијата и детективската структура. Имено, „вметнатиот биографски наратив“ е организиран според наративниот модел на (детективска) потрага по минатото на субјектот на биографијата, бидејќи токму „конвенциите на детективската приказна, видена како епистемолошки жанр *par excellence*, се погодни за да се репрезентираат проблемите околу достапноста на минатото“ (Wesseling 1991: 90). Оваа потрага се реализира и на текстуално и на метатекстуално рамниште, па „врамувачкиот наратив на биографот“, сочинет од експлицитните коментари за биографскиот жанр и за личниот идентитет, ги афирмира и епистемолошките импликации на потрагата: (не)можностите за стекнување биографско знаење и проблемите на идентификација на другиот (субјектот на биографијата). Проблематизациите на биографскиот жанр, актуализирани во 60-тите години од XX век, се реализираат врз фонот на постструктуралистичките теориски премиси (за фрагментацијата на знаењето, за фрагментарната природа на субјективитетот, за наративните конструкции), како и врз фонот на постмодернистичките преиспитувања на границите меѓу световите (книжевност – историја, факт – фикција, минато – сегашност)⁶ и меѓу текстовите и жанровите (книжевни – некнижевни). Во биографската метафикција овие проблематизации на класичната биографија се реализираат на неколку рамништа: преку биографската авторефлексивност; преку интертекстуалните референции и жанровските микстури; преку воспоставувањето историска дистанција меѓу биографот и субјектот на биографијата; преку освестувањето на тешкотиите со коишто се соочуваат процесите на пишување за животот и процесите на (ре)конструкција

⁶ Една индикација на тие промени е проширувањето на биографскиот интерес за фигури чиишто животни приказни претходно биле исклучени од официјалните дискурси на историографијата.

на идентитетот на другиот. Потрагата на биографот, меѓу другото, има и херменевтички импликации, со оглед на тоа што таа не е фокусирана само врз истражувањето на можноста од (ре)конструкција на индивидуалното минато од сегашна перспектива, туку се фокусира и врз иманентно проблематичните интерпретативни процеси што се дел од биографските истражувања⁷, а коишто се двојно индикативни. Од една страна, фактите го обезбедуваат материјалот за биографскиот запис, но тие стануваат биографска вистина единствено преку херменевтичките процедури на разбирање, објаснување и толкување. Од друга страна, текстуално посредуваната достапност на персоналното минато го отвора просторот за толкување, оголувајќи го „парадоксот на реалноста на минатото и неговата текстуализирана достапност за нас денес“ (Наџион 1996: 114).

Човекојќи во црвениот кајут го демонстрира двојното рамниште на биографската метафикција – наративното и метанаративното. Имено, првото, враменото наративно рамниште, ја следи животната, приватната и професионалната траекторија на Пози, вкрстувајќи ги бројните официјални, полуофицијални и неофицијални траги од и за неговиот живот: цитати од биографии, дневници, мемоари, приватни писма и белешки, од весници и списанија, од медицински студии, од судски документи, фотографски сведоштва и озборувања/гласови. Портретирајќи го францускиот лекар со италијанско потекло низ мноштвото социјални релации, кои оставаат впечаток дека „Пози едноставно бил насекаде“ (Barns 2020: 46), Барнс создава и панорамска слика на епохата која ретроактивно е именувана како бел епок (*Belle Époque*) (1870–1914), притоа воспоставувајќи повремено паралели со сегашноста⁸ и, особено, потенцирајќи ја нејзината амбивалент-

⁷ Постмодернистичката истриографија (Франк Анкерсмит, Хејден Вајт) констатира дека интерпретацијата станува дел и од историографските репрезентации: во изборот на наративната стратегија, на експланаторната парадигма и во идеолошкиот поттекст.

⁸ „(Мала напомена за Англичанките. Во Франција во тоа време, тие биле предмет на неминовно исмејување: ги гледат како крупни, румени, трапави, машкуданести, упадливо јадни во споредба со Французинките, посебно парижанките, кои претставуваат совршени примероци на својот вид... Се сеќавам, се затекнав во Париз набргу откако се проширија озборувањата дека принцот Чарлс бил во врска со Камила Паркер Боулс за сето време додека е во брак со ‘леди Ди’, како што тоа го изговараат Французите. ‘Колку е чудно да си одбереш за љубовница жена која е многу помалку привлечна од сопругата’, често ги слушав тие денови во Париз овие промрморени зборови)... И како што романописците во

ност: „Бел епок: друго име за епохата на мир и задоволство, гламур со нагласена арома на декаденција, последниот процут на уметноста и последниот процут на стабилното високо општество, пред да, со задоцнување, таа нежна фантазија ја оддува челичниот, неумолив XX век... Меѓутоа, ‘убавата епоха’ била епоха на невротична, дури и хистерична национална загриженост, преполна со политичка нестабилност, криза и скандали. Во такви задишани времиња, предрасудите умеат брзо да метастазираат во параноја... Денес може да ни се чини очигледно – очигледно бидејќи е вистинито – дека бел епок е времето на големиот триумф на Франција“ (Barns 2020: 28, 31). Романот создава мозаично-колажна структура во која се испреплетуваат епизоди од животот на Пози, на неговото семејство и на неговите пријатели, со приказите на културно-историските специфики на тој fin-de-siècle: бројните информации за дендизмот, за двобоите, за (хомо)сексуалноста, за „парискиот театар, кој во тоа време беше она што еден век подоцна ќе биде Холивуд: машина за правење пари која дејствува неуморно“ (Barns 2020: 116), за ликовната уметност⁹, за книжевноста (анализите на романите *Насироџи* на Жорис-Карл Уисманс и *Сликаџа на Доријан Греј* на Оскар Вајлд), за судските процеси на Вајлд и на Драјфус, за односите меѓу Франција и Англија. Фокусирајќи се врз интелектуалецот кој живеел во специфичен период, кој се афирмирал со космополитизмот, со научното и со професионалното усовршување и, на тој начин, со придонесот не само кон сопствената епоха туку и кон човечката цивилизација, бидувајќи секогаш „на вистинската страна на историјата“, Барнс го осведочува враќањето на оптимизмот во еден специфичен политички контекст во којшто го создавал делото – Брегзит, потврдувајќи дека секој облик на враќање кон минатото, подразбира извесна мотивираност и авторска интенционалност. Во *Авџорскаџа најомена* на крајот од книгата, Барнс, поаѓајќи од цитатот на Пози „шовинизмот е вид тупавост“, вели: „Ја пишував оваа книга за време на последните дванаесетина месеци пред безумното, мазохистичко излегување на

денешно време задишано се надеваат дека книгите ќе им бидат адаптирани во филм, во тоа време се продавале драмите“ (Barns 2020: 17, 19, 116).

⁹ Барнс се осврнува и кон сликарството на епохата (Моро и Дега), како и кон скандалот предизвикан од сликата „Мадам Икс“ на Сарцент на која е прикажана позната мажена жена која позира заводливо.

Британија од Европската заедница. Изреката на доктор Пози често ми доаѓаше во свеста додека англиската политичка елита, неспособна да се замисли себеси како изгледа во очите на Европејците (или неволна или премногу глупава да го направи тоа), непрекинато се однесува како да е едно исто она што таа го сака и она што навистина ќе се случи“ (Barns 2020: 203). Токму пишувањето за „еден вид херој“, како што е наречен Пози од страна на авторот, е сфатено како начин на надминување на песимизмот поттикнат од актуелните случувања поврзани со евроскептицизмот, доживувајќи го Пози како „глас на рационалноста и на разумот“, „како разумен човек во едно дементно време“ (Barns 2020: 133). Во романескно претставената спрега меѓу поединецот и епохата се назира авторската намера да се апострофира европското културно наследство, да се потсети на некогашната културна размена меѓу Франција и Англија, дури и како своевиден модел за сегашноста.

Човекој во црвениот кајут упатува на уште една важна книжевнотекстуриска и книжевнохерменевтичка димензија: поставувајќи ги релациите меѓу текстот, сфатен во широка семиотичка смисла (книжевниот, биографскиот, ликовниот) и контекстот во којшто е создаден текстот, но и контекстот во којшто се реципира, романот ја сугерира не само неопходноста од таа херменевтичка отсечка туку и можноста за доминантно поставување на контекстите и на контекстуализираните толкувања во однос на текстот. Овие прашања се актуализирани и во романот (преку упатувањето на толкувањата на романите *Насироџи* и *Сликаџа на Доријан Греј*, особено низ призма на нивните релации, како и на судските процеси на Вајлд на кои како докази се цитирале извадоци од книжевни дела)¹⁰, но и во констатацијата на нараторот: „Со време, книгите се менуваат; или барем се менува начинот на кој ги читаме... Кога во 1884 година е објавен романот *Насироџи*, Маларме, на 18 мај му испратил писмо на Уисманс и ја пофалил ‘оваа фина книга’... Нам, меѓутоа, како подоцнежни читатели, кои во овој роман гледаат Библија на француската декаденција и чудна, мрачна фантазија, некаков книжевен пандан на разузданата имагинација

¹⁰ „Тоа беше најчудното англиско судење на една француска книга, судење кое се занимаваше со влијанието на еден непреведен француски роман врз еден англиски роман и со прашањето дали врз основа на тоа влијание било исправно да се претпостави дека авторот на англискиот роман е ‘активен содомит’, како што гласеше познатото обвинение на лорд Квинсбери“ (Barns 2020: 20).

на Гистав Моро или на Одилон Редон, Маларме ни го нуди одмерениот поглед на првобитниот читател“ (Barns 2020: 36). Впрочем, таа релација Барнс ја осведочува и авторски, како дел од процесот на создавање на делото.

На второто, метанаративното врамувачко рамниште се поставени бројните коментари на нараторот/авторот, честопати и парентетички одделени од останатиот текст. Тие, главно, се однесуваат на неговите размислувања за конвенциите на биографскиот жанр, за епистемолошките стапици во спознавањето на минатото, за уметничките (книжевно-романескните и ликовните) прикази на настаните и личностите од минатото, за релациите меѓу биографијата и културната историја, за релациите меѓу животот/стварноста и уметноста.

1. Преку бројните коментари на постојните биографски текстуализации на животот на Поза, романот ги оголува ограничувањата на биографијата, а со цел да се проблематизира нејзината фактографска втемеленост и веродостојност, односно да се посочи трансгресивноста меѓу фактот и фикцијата. „Не може да знаеме“. Ако се користи штедливо, тоа е една од најсилните фрази во јазикот на биографот. Таа нè потсетува дека префинетата студија за нечиј живот која штотуку ја читаме, покрај сите детали, должината и фуснотите, покрај сите непорекливи факти и самоуверени претпоставки, може да се смета само за јавна верзија на еден јавен живот, делумно верзија на приватниот живот на таа личност... Биографијата е збирка на дупки нанижани на една нишка“ (Barns 2020: 90–91). Имплицитно, тоа ја сугерира и трансгресијата на границите меѓу биографските и книжевните претстави на минатото, соочени со идентични епистемолошки стапици, со наративните прикази на минатото и со ограничувањата што се наметнати од нив.
2. Автореференцијално-коментаторското оголување на романескниот, наративниот модус на прикажување на историското минато и на животот на една личност, со сите дилеми со кои се соочува романсиерот во процесот на пишување и сознанијата што творечки ги искусува: „Дел од работата на романсиерот е сосема безначајното, дури и неистинитото озборување да го претвори во блескаво извесна стварност; неретко се случува, што помалку

граѓа имате, тоа е полесно да направите нешто од неа“ (Barns 2020: 37–38).

3. Метатекстуално-коментаторските и метафикциските оголувања на релациите меѓу уметноста и стварноста/животот, што, пак, е дополнително нагласено со оглед на тоа што романот зборува за животот на една реална фигура која веќе добила бројни репрезентации и текстуализации. Тоа е присутно во коментарите на нараторот за ликовните, портретните претстави на личности од XIX век, односно за релациите меѓу моделот и неговиот објект, но и за наративните (книжевните, биографските, дневничките, мемоарските) репрезентации, а со цел да ги потенцира начините на кои сите тие претстави интервенираат во она што го прикажуваат, во согласност со своите жанровски конвенции, медиуми и поетички рамки, но и во согласност со *intentio auctoris*. Повикувајќи се на конкретни уметнички примери, романот ги нотира бројните двонасочни комуникации меѓу животот и уметноста: „Животот го подражава животот; уметноста исто така го подражава животот, секако; значително поретко, животот ја подражава уметноста... Тој капут, меѓутоа, нè потсетува на еден друг капут, насликан со раката на истиот уметник. Младиот човек му приговара на сликарот заради изборот на капутот. Сликаторот одговара – ги имаме забележано само неговите зборови, па не може да го одредиме нивниот тон на скалата од благо потсмешливо, преку професионално заповеднички до надмоќно презирлив: ‘Не сте важни вие, важен е капутот’. А вистината е, како и во врска со онаа црвена наметка, дека тој капут е запаметен повеќе одошто човекот во него... Уметноста трае подолго одошто каприците на поединецот, семејната гордост, правоверноста на општеството; времето е на страната на уметноста“ (Barns 2020: 82, 10). Во однос на портретот на Пози, аналитичко-коментаторскиот фокус на нараторот е поставен врз два момента: од една страна, начинот на кој сликарот ги претставил дланките и прстите, така што кај гледачот остава впечаток дека портретируваниот е „врвен пијанист“. Од друга страна, на портретот е констатирана уште една авторска визија на сликарот: „Десната рака е на градите, левата на бокот. Или можеби е присутивно: десната рака на срцето, левата на препоните. Дали тоа

било дел од сликарската намера?“ (Barns 2020: 11), се запрашува нараторот, алудирајќи на можноста сликарот во својата ликовна претстава да упатува на веќе постојните амбивалентни перцепции на д-р Пози и на неговата приватност. „Уметноста може да памети некого што послужил како модел, но може и да го промени, дури и да го поништи, и покрај желбите на двете страни. На најниското ниво на компетентно претставување, тоа и не е некој проблем. Но, кога вистинскиот талент или генијалноста ги вмешуваат прстите, тогаш сликарот создава лик што ќе претставува модел и по неговата смрт и на тој начин ќе ја замени живата личност“ (Barns 2020: 98)¹¹. Илустрирајќи ги моќта и ограничувањата на наративната репрезентација како модус на знаење и на објаснување, нејзината конструкција (а не рефлексивност) и интерпретација, Барнс, всушност, ја поставува репрезентацијата како една од метафикциските теми: тој упатува на релевантноста на уметничките конвенции коишто ја врамуваат репрезентацијата, односно упатува на нивното „деформирано влијание врз рамништето на *gestae*“ (Wesseling 1991: 120), што е особено видливо кога тие репрезентации имаат референцијална всидреност: „Уметноста може да направи да ја заборавиме историјата или барем да ја заборавиме вистинитата историја“, констатира Барнс¹², а тие сознанија се освестени и од страна на нараторот: „Врз основа на нивното држење, нивната облека и позадината донесуваме заклучоци кои може да се погрешни; можно е и да не сме упатени во сликарските конвенции на даденото време или во тоа дека уметникот на моделот (или моделот на уметникот) му наметнал некое формално барање“ (Barns 2020: 163). Всушност, овие коментари се во функција на оголување на репрезентацијата како процес/постапка „која не го доминира или го брише референтот, туку самосвесно го признава своето постоење како репрезентација, како интерпретација

¹¹ Барнс е автор на книгата *Keeping an Eye Open: Essays on Art* (2015), посветена главно на британски и француски сликари од XIX и XX век (Жерико, Курбе, Делакроа, Бонар, Сезан, Олденбург, Л. Фројд, Хоцкин) и на толкување на нивните дела. Но, есеистички толкувања на ликовни дела вметнува и во романите.

¹² Guingery, Vanessa. 2000. „History in question(s): An Interview with Julian Barnes“, *Sources* 8, 70.

(креација) на својот референт, а не како обезбедување директен и непосреден пристап до него“ (Hutcheon 2003: 32).

Играта меѓу наративните и метанаративните рамништа е најавена уште на почетокот, кога нараторот ги споделува дилемите околу можните почетоци на романот, предлагајќи шест варијанти, пред да се одлучи за конечната: „Средината на јуни 1885 година во Лондон пристигнуваат тројца Французи. Едниот беше принц, другиот гроф, а третиот плебеец со италијанско презиме... Приказната би можеле да ја започнеме и во Париз во летото претходната година, во времето на медениот месец на Оскар и Констанца Вајлд... А би можеле приказната да ја започнеме и со еден куршум и со пиштолот од кој е испукан. Тука нема грешка: строгото театарско правило вели дека ако во првиот чин покажете пиштол, во последниот чин тој сигурно ќе испука. Но, кој пиштол да го одбереме и кој куршум? Во тоа време, ги имаше на сите страни... Би можеле дури да започнеме и од другата страна на Атлантикот, во Кентаки, годината 1809, кога Ефраим Мекдауел, потомок на шкотските и ирските доселеници, ја оперираше Џејн Крофорд за да ѝ исчисти од јајниците циста која содржеше 15 литри течност. Таа нишка од приказната, ако ништо друго, има среќен крај... Или подобро е да почнеме од човекот кој лежи на постела во Булоњ на море – можеби со сопругата крај себе, можеби сам – и се прашува што да прави... А може да почнеме, прозаично, од еден капут. Со тоа што поправилно е да го наречеме наметка... Да почнеме тогаш, од тој пат во Лондон, во летото 1885“ (Barns 2020: 9). Наративната неодреденост што му е предочена на читателот уште на почетокот е двојно индикативна. Од една страна, автореференцијално го оголува процесот на наративизација на извесна историска стварност, како процес на „наметнување форма на приказна врз таа стварност“ (White 1990: 2), односно како процес на наметнување значење и на формално поврзување на хаосот настани во разбирлив и експанаторен наративен модус. Следствено, како што констатира Хејден Вајт, наративизацијата, која е во средиштето на човековото разбирање, го решава проблемот на транспонирање на знаењето во раскажување¹³. Токму тој процес на пренос го следиме во романот на Барнс. Од друга страна, ја

¹³ Зборовите наратив, нарација, да се раскаже/да се наративизира, етимолошки се поврзани со латинскиот збор *gnārus* (знаење, запознаени со, експерт, вешт), односно од санскритскиот корен *gnā* (знае), што е во корелација и со старогрчкото *γνώριος* (познат, познато).

сугерира релацијата меѓу *res gestae* и *historia rerum gestarum*, односно меѓу минатото и неговите наративни репрезентации¹⁴, притоа упатувајќи на доминацијата на ретроактивните наративни претстави на минатото и на нивните селективни и конструирачки аспекти, а со цел проблематизирање на претпоставената директна врска меѓу двете рамништа. На тој начин, романескниот фокус е врз „начините на кои тие настани се сфатени и објаснети ретроспективно“ (Wesseling 1991: 90).

Во континуирираниот романсиерски и романескен интерес за книжевните тематизации на минатото и за односите меѓу книжевноста и историјата, Барнс и во *Човекоџ во црвениот каџуџ* ги ситуира овие теми во епистемолошки рамки. Станува збор за регистар епистемолошки теми (достапноста и трансмисијата на знаењето, дивергентните структурирања на истото знаење, границите и ограничувањата на знаењето, проблемот на неспознатливост), кои во современиот роман се поставуваат на преден план преку употребата на соодветни наративни постапки – мултипликација и јукстапозиција на перспективите или фокализирање низ единствен центар. Оттаму, наративниот фокус кај Барнс е поставен врз потрагата по минатото, неговата достапност и спознатливост од ретроактивната позиција на сегашноста, сугерирајќи го епистемолошкиот скептицизам, како прашање за модусите на достапност на минатото и на облиците на стекнување знаење за него, присутен и во коментарите на нараторот, но илустриран и низ романескниот однос кон минатото. Романот ги истакнува процесите на разбирање и на осмислување на минатото кои, пак, се реализираат низ стратегиите на негово (ре)интерпретативно промислување. Посочувајќи ја детерминираноста на пристапите кон историјата од актуелните интереси, Барнс, всушност, ја потенцира и перспективистичката природа на знаењето: знаењето за минатото е прашање на негова репрезентација, интерпретација и конструкција, изведени од извесна перспектива. Оттаму, проблематизацијата на историското знаење се реализира како чин на интерпретација, којашто, нужно, е контекстуализирана. Врз фонот на епистемолошкиот скептицизам, романескната артикулација на животот на Поза се остварува низ мозаично поставените текстуални и

¹⁴ Тој однос станува актуелен и во историографски рамки, каде што се констатира дека „историјата повеќе не нуди информација за *res gestae*, туку таа е само игра на различните гледишта на *historia rerum gestarum*“ (Gros 2006: 592).

материјални сведоштва за него и низ перцепциите на неговите современици кои го нарекуваат „Доктор Бог; „Доктор Љубов“; „брилијантно суштество“; „одвратно згоден“, како и низ шпекулациите/озборувањата за неговиот приватен живот. Поставен меѓу сознанијата добиени од сведоштвата и своите обиди да ја сочини приказната за една интересна личност од преминот на векот, нараторот постојано изразува сомнеж во можноста да се обезбеди знаење за минатото какво што било: „Кога и што почнало, не може да знаеме, ни колку долго траело... За деталите, како и за бројните имиња може само да претпоставуваме... и дејствува веројатно (не може да знаеме)... Не се знае што се случило понатаму со тие предмети... (макар што не може сè да се знае)“ (Barns 2020: 25, 27, 139, 201, 203). Во делот поднасловен *Она што не може да го знаеме* во прашална форма таксативно се наведуваат дваесет прашања од/за минатото кои остануваат непознати и проблематични за актуелниот миг за да биде констатирано од страна на раскажувачот: „Сите тие прашања, се разбира, би можеле да се разрешат во некој роман“ (Barns 2020: 193). Оваа реплика недвосмислено ги афирмира романескните текстуализации како вид „апокрифни истории“ (McHale 2001: 90), кои проблематизирачки ги пополнуваат празнините и „темните места“ во официјалните историографски/биографски записи и, на тој начин, овозможувајќи ја слободата на романсиерот во процесите на фикционализација, ги сугерираат алтернативните верзии на минатото. „Не може да знаеме. Може само да претпоставуваме, со признание дека нашите претпоставки се од романсиерска природа и дека романот има исто толку различни облици колку и љубовта и сексот“ (Barns 2020: 92). Приказната ја потенцира токму јукстапозицијата меѓу она што мислиме дека го знаеме за минатото (извлечено од официјалните архивски извори и/или од персоналното сеќавање) со алтернативните репрезентации кои го истакнуваат епистемолошкото проблематизирање на природата на историското знаење. Дополнително, демонстрирајќи ги и коментирајќи ги процесите на претворање на настаните во факти, романот сугерира дека различните историски перспективи и контексти деривираат различни факти од истите настани и, на тој начин, упатува на релевантноста на прашањето кои и чии факти влегуваат во сочинувањето на дискурзивната целина.

Трансгресивните релации меѓу книжевноста и историјата како „компетитивни нарации“ (White 2003) одлично се илустрирани и во и преку

романот. Имено, нараторот постојано се повикува на цитати од веќе објавените биографии, но и ги коментира, укажувајќи на „пукнатините“ во нив: „Но, ако биографот е во право, тука постои уште едно необично совпаѓање... Оваа реченица на биографот вреди да се разгледа... Прашање за (покојниот) биограф на Монтеѕкју: ако грофот Грефил ‘ја изневерувал својата сопруга толку нескриено’ зошто тоа би се нарекувало изневерување?“ (Barns 2020: 23, 37–38, 40). Понатаму, илустрацијата на ваквиот однос меѓу книжевноста и историографијата/биографијата, но и меѓу фактот и фикцијата е понудена преку ликот на Робер де Монтеѕкју, еден од пријателите на Пози, во чијшто случај, нараторот забележува: „фикцијата ја изеде биографијата. Целиот живот тој морал да се натпреварува со паралелните, со измислените верзии на себе: од Уисманс (1884), преку Жан Лоран (1901), па Едмон Ростан во драмата *Шантјеклер* (1910), па сè до Пруст (1913). Кога пред крајот на животот почнал да ја пишува автобиографијата, почувствувал дека е распнат меѓу вообичаените конфликтни пориви: да ја зборува вистината, а да биде истовремено занимлив; да исправа некои познати податоци, а притоа да не изгледа ситничаво или огорчено... Во неговата автобиографија стои еден исконски порив – да ја рехабилитира својата автентичност“ (Barns 2020: 175). Конечно, таа релација е констатирана и во коментарот на нараторот по повод смртта на Пози, убиен од страна на незадоволен пациент: „Каква морална порака носи таа приказна? Во измислената приказна тоа би изгледало како вешто смислен детаљ. Но во вистинитите приказни допуштаме да се случи нешто – затоа што се случило – што е неуверливо и неверојатно и моралистичко“ (Barns 2020: 198).

Епистемолошкиот скептицизам во романот се манифестира и преку проблематизациите на прашањето за вистината, низ призма на преиспитување на нејзината конечност, аподиктичност и универзалност, а во насока на релативизирање и дисперзирање на нејзината монолитност и разоткривањето на начините на мултиплицирање и на генерирање на вистините како партикуларни верзии што се продуцирани од различни перспективи. „Приказната за тоа има две верзии... не може да ја знаеме вистината“ (Barns 2020: 69), вели нараторот кој, повикувајќи се на податоците во биографијата на Клод Вандерпутен (авторот на биографијата на Пози, објавена во 1992 година) и на податоците од дневниците на ќерката на Пози, Катрин, заклучува: „Вистината се наоѓа некаде меѓу овие два

суда. Освен, ако не постои вистина која во себе може да ги содржи двата суда“ (Barns 2020: 71).

Во создавањето романескна верзија за животот на Пози, Барнс недвосмислено ја зазема позицијата на проблематизирачко преиспитување на постојните сведоштва и верзии за неговиот живот, во насока на потенцирање на повеќекратно посредуваната достапност на минатото. Наидувајќи на парадоксалниот опис на Пози во едно списание за уметност како гинеколог и „докажан сексуален зависник кој рутински се обидува да ја заведе секоја своја пациентка“, раскажувачот се запрашува: „Кој го ‘потврдил’ неговиот статус? И од каде потекнува тоа ‘рутински’?“ (Barns 2020: 132). Во обидот да ја деконструира постојната слика за лекарот, но и да го проблематизира процесот на спознавање на минатото втемелено врз правењето (ре)конструкции, нараторот аргументира: „Не постои ниту една пишана трага за тоа дека некоја жена се пожалила на него. Како тоа, ниту една од неговите љубовници не спомнала ништо? Би можеле да кажеме дека тоа молчење е уште еден знак за моќта на мажите... Пози во дневниците и во писмата од тоа време се појавува како хирург, јавна личност, колекционер; но дури и Едмонд де Гонкур, чиј дневник е најдобриот можен водич низ сексуалните навикки, бележи само ситни докази за можните афери. Пози во документите од тоа време никогаш не се појавува како бездушен распусник, односно како ‘сексуален зависник’ – во каков што го претвора огрубеноста на јазикот и на сеќавањата во XXI век“ (Barns 2020: 132). Во овој коментар Барнс упатува на два важни аспекта во однос на секој обид и облик на навраќање кон минатото:

1. Го илустрира инверзивниот однос меѓу минатото (кое се поставува како предмет на интерес) и сегашноста (од каде што се анализира интересот и пристапот кон минатото), а како една спознајно и ретроактивно доминантна позиција која интерпретативно го (ре)конструира минатото и метаинтерпретативно се поставува кон неговите текстуализации. „Дури и кога се обидуваме да го разбереме минатото, ние сме луѓе обликувани од сопственото време и од околностите, така што минатото го гледаме низ призма на нашето предзнаење и на нашиот видокруг“ (Hutcheon 2003:

48)¹⁵. Свесен дека актуелните текстуализации на Пози зависат од тоа „како од оваа дистанца ќе го доживеат неговиот лик“ (Barns 2020: 10), раскажувачот коментаторски ја освестува инверзивната релација минато – сегашност: „Што е тоа што толку ја поттикнува склоноста на сегашноста да му суди на минатото? Сегашноста трајно се одликува со некаква невротичност поради која се смета себеси за надмоќна во однос на минатото, додека истовремено ја мори стравот дека можеби и не е така. А зад тоа демнее уште едно прашање: Кој е тој авторитет што ни дава право да судиме? Ние сме сегашност, тоа е минато: за повеќето луѓе тоа најчесто е доволно. А колку повеќе минатото се оддалечува, толку сме посклони да го посматраме поедноставено. Колку и да се големи нашите обвинувања, минатото никогаш не одговара, останува немо“ (Barns 2020: 131).

2. Ја илустрира текстуалната достапност и посредуваност на минатото, кое не само што го сугерира интерпретативниот однос кон него, туку го актуализира и прашањето за доверливоста и за достапноста на текстуалните траги од/за минатото. Според Елизабет Веселинг, романите честопати ги коментираат и структурно ги демонстрираат ограничувањата на пристапите кон минатото, фокусирајќи ги „парцијалноста на историското знаење и недоверливоста на изворите“, чијашто валидност може да биде предизвикана од три причини: „случајност (може да се има пристап само до изворите што преживеале и што се достапни за современоста)“, епистемолошка причина, во смисла дека „нашите увиди во минатото се детерминирани од видовите прашања што им ги поставуваме на изворите, па се селектираат оние податоци што се вклопуваат во сликата што сакаме да ја конструираме за минатото“ и политичка причина, која се должи на „фокусот врз поединците и колективите кои успеале да остават историски записи“ (Wesseling 1991: 126). „Субјективните интерпретации на запишаните настани затоа не обезбедуваат статус на повисока вистина,

¹⁵ Таа состојба е констатирана и во историографски контекст: „Сегашноста ја одредува историската свест, со тоа што историчарот му ги поставува на минатото прашањата кои му се чинат релевантни за актуелниот миг“ (Попов 1999: 23).

туку само ретроспективна интерпретација од страна на историчарот“ (Wesseling 1991: 125). Проблематизирајќи ја инертноста и невиноста на документот, Доминик Лакапра констатира дека тие имаат „критички и потенцијално трансформативни релации кон феноменот што е ‘репрезентиран’ во нив“ (LaCapra 1985: 38).

Човекоѝ во црвениоѝ кайѝ содржи комплексно интертекстуално упатување кое оперира во широк дискурзивен контекст, реферирајќи на различни траги од и за минатото кои имаат различен степен на веродостојност: официјални биографии, фотографии, архивски материјали, усни сведоштва, озборувања, имплицирајќи ги начините на кои тие го ограничуваат пристапот кон минатото и кон знаењето за него. Не само што за одредени случувања не постојат сведоштва и докази, туку и оние постојните се селективно еднострани или пак недоверливи, како што се озборувањата¹⁶: „Неговите писма до Сара Бернар не се сочувани; некои од оние што таа му ги пишувала се сочувани. Тешко е со посредство на тие писма да се проникне во суштината на нивната врска во тие рани години или да се дознае барем за зачестеноста на нивните средби... Нема записи за тоа како куршумот стасал во грофовата збирка... Што тргнало наопаку и тоа толку рано? Не располагаме со сведочењата на Тереза, туку само со објаснувањата на Пози... Во дневникот што почнал да го води една година подоцна, Пози пишува опширно за емоционалната конституција на Тереза, таква каква што тој ја гледал. Размислувањето на Пози, колку и да е луцидно, неминовно е и себично (а како и не би било?). Дали толкувањето на оваа ситуација од страна на Тереза би било исто како и неговото? Тоа е малку веројатно... Тереза останала главно нема, ако не ги земе предвид оние писма што по смртта на Пози му ги напишала на синот Жан. Влијателната г-ѓа Рот не оставила ни буква биографско сведоштво. Сите архивирани љубовни писма на Пози биле спалени, вклучително и

¹⁶ Во неколку наврати нараторот упатува на сведоштвата што ги класифицира како озборувања (еден дел е поднасловен *Озборувања на дело*), коментаторски осврнувајќи се врз нивната (не)прифатливост како валидни и веродостојни извори: „Озборувањата секогаш се тука: и колку е поголема славата, нив ги има сè повеќе... Озборувањето е вистинито доколку со него се повторува нешто во што некој верува или во што верува некој кого тој го познава или ако сето тоа сами го измислиле, а тоа е она во што би сакале да веруваат. Тоа значи дека озборувањето, ако ништо друго, е веродостојно во однос на лагата и дека навистина го открива менталитетот и карактерот на оној кој озборува“ (Barns 2020: 92).

писмата на Ема Фишоф, затоа нејзиниот глас може да се чуе само во патните дневници што ги пишувала заедно со Пози. Сара Бернар, која половина век го познавала Пози и го сакала, ниту еднаш не го спомнува во својата автобиографија“ (Barns 2020: 27, 13, 24, 58, 114).

Романот содржи бројни цитати од биографии (на пример, од биографот на Пози, Клод Вандерпутен, од биографот на Хенри Џејмс, Леон Едел, од биографот на Монтеѕкју, Филип Жилијен) и од дневници (дневникот на Пози, на неговата ќерка Катрин, на браќата Гонкур), но нараторот постојано проблематизирачки ја коментира нивната веродостојност и валидност на извори: „Секој значаен дневник претставува поткопување или дури и предавство на времето кое се обидува да го долови. Таквиот дневник е субверзивен како на микроиво – тој или таа не се такви примерни какви што се претставуваат – така и на макриво: нè предупредува на тоа дека за една епоха не смееме да судиме врз основа на тоа како таа се гледа себеси... На *Дневниците* треба да им пристапиме внимателно, додека не успееме да ги доловиме ставовите и мотивите кои постојат меѓу редови. А на дневниците на адолесцентите треба да им пристапиме уште повнимателно... да додадеме и тоа дека кога дете пишува дневник, тоа не го поседува целокупниот контекст и не е свесно за позадината што постои во односите... Колку е доверлив дневникот на Катрин: ако недостасува средината, до која мера треба да се има доверба во крајностите?“ (Barns 2020: 66, 189). Оттаму, тој цитатно интерполиран материјал во еден романескен (кон)текст е двојно индикативен. Од една страна, сугерира дека документарните извори не се транспарентни и објективни записи на минатото, туку се текстуално трансформирани траги од минатото, па секоја (зло)употреба на историските документи е на начин на кој се истакнува дискурзивната природа на тие репрезентации и наративизираните форми во кои ги читаме. Од друга страна, „ја нагласува и дискрепанцијата меѓу минатиот реален живот на оној за кого се пишува биографијата и запаметените и текстуализираните верзии на неговиот живот, истакнувајќи ја празнината меѓу животот на личноста и секоја напишана репрезентација на животот“ (Nünning 2005: 205).

Човекој во црвениот кайуџ на Џулијан Барнс е уште една реактуализација на интердискурзивните релации меѓу книжевноста и биографијата/историографијата, понудена во жанровскиот модел на

биографската метафикција, во насока на афирмирање на нивните заеднички интереси за минатото, во насока на сугерирање на заедничките епистемолошки стапици во пристапите кон минатото, како и на споделените наративни и реторички постапки. Интегрирајќи ја структурно наративната тензија меѓу врмениот и врмувачкиот наратив, романот на Барнс ја илустрира жанровската парадигматичност на биографските метафикции: нивниот фокус врз процесите во кои „проектот на биографијата, т.е. лоцирањето на идентитетот на човечкиот субјект – длабоко е поткопан“ (Keener 2001: 218).

Литература:

- Димова-Ѓорѓиева, М. 2021. *Интердискурзивните дијалози на книжевноста*. Скопје: Македоница литера.
- Попов, Ч. 1999. *О историји и историчарима*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Barns, Dž. 2020. *Čovek u crvenom kaputu*. Beograd: Geopoetika.
- Erl, A. and Rigney, A. 2006. „Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction“. *European Journal of English Studies* 10/2, 111–115.
- Gross, M. 2006. „O historiografiji poslednjih trideset godina“. *Godišnjak Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 38/2. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 583–609.
- Hačion, L. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Hutcheon, L. 2003. *The Politics of Postmodernism*. London /New York: Routledge.
- Keener, J. B. 2001. *Biography and the Postmodern Historical Novel*. Lewiston / Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- LaCapra, D. 1985. *History and Criticism*. Ithaca/New York: Cornell University Press.
- McHale, B. 2001. *Postmodernist Fiction*. London /New York: Routledge.
- Nünning, A. 2005. „Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres“. *Self-Reflexivity in Literature*. Ed. W. Huber, M. Middeke, H. Zapf. Würzburg: Königshausen and Neumann, 195–209.
- Wesseling, E. 1991. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Hayden, W. 1990. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Hayden, W. 2003. „Fabulacija povijesti i problem istine u reprezentaciji povijesti“. *K. Časopis za književnost, književnu i kulturnu teoriju*, 1. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu , 33–54.

Marija Gjorgjieva Dimova

TRACES/ING THE PAST

Summary

The aim of this paper is to analyze the conventions of biographic metafiction, as a dominant genre in contemporary fiction, in the novel *The Man in the Red Coat* by British author Julian Barnes. Starting from the theoretical models of biographic metafiction (John Keener, Elisabeth Wesseling), our interpretation of the novel will be conducted on two levels: 1. the metafictional topics and techniques in the novel that illustrate the relations between literature and history, art and life, fact and fiction; 2. the metatextual levels in the novel: autoreferential and metatextual comments on other texts, on literary tradition and on the genre conventions.

Keywords: biographic metafiction, intertextuality, interdiscursive relations.