

ТОЛКУВАЊЕ НА НОВЕЛАТА *ФИГУРАТА ВО КИЛИМОТ* ОД ХЕНРИ ЏЕЈМС НИЗ КОМПАРАТИВНА КНИЖЕВНА ПЕРСПЕКТИВА

Ведран Диздаревик
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
vdizdarevic@yahoo.com

Во овој труд ќе ја интерпретираме новелата *Фиџурајџа во килимој* (1896) од Хенри Џејмс низ неколку интерпретативни визури. Во воведот ќе го поставиме историскиот и биографскиот контекст на создавање на новелата, низ вкрстеното читање на биографијата на Џејмс и белешките во неговите тетратки. Во главниот дел ќе ја читаме новелата од гледна точка на текстуалните стратегии што авторот ги користи при конструкцијата на приказната и на сижето (во контекст на наратолошката теорија на Питер Брукс), како и специфичната употреба на јазикот, како средства за заведување и за одложување на смислата (врз фонот на коментарите на Цветан Тодоров и на Гилберт Кит Честертон). Читањето ќе го оствариме во дијалог со белешките на Џејмс, извлечени од тетратките и од предговорите на неговите дела во њујоршката едиција. Во третиот дел ќе ја поставиме новелата во компаративен интерпретативен контекст – најпрво во корпусот на самиот автор, а потоа и во контекст на влијанијата од страна на француските писатели, особено на Флобер. Дополнително, ќе упатиме и на неколку, според нас, наивни и површни читања на оваа новела. Во заклучокот ќе ја констатираме лиминалната положба на Џејмс како автор на прагот меѓу книжевноста на XIX и книжевноста на XX век.

Клучни зборови: Хенри Џејмс, книжевна херменевтика, компаративна книжевност, сиже, приказна, наратологија

A COMPARATIVE INTERPRETATION OF HENRY JAMES'S NOVELLA *THE FIGURE IN THE CARPET*

Vedran Dizdarevikj
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
vdizdarevic@yahoo.com

This paper focuses on the interpretation of Henry James's novella *The Figure in the Carpet* (1896) through a series of interpretative models. In the first part of this paper we place the writing of this novella in the context of James's autobiography and his *Notebooks*. In the second part we read *The Figure in the Carpet*, from the author's view on textual strategy, mainly from the aspect of the construction of the *story* and the *plot* (by applying Peter Brooks's theory of narratology), and also by James's use of language as a medium for seduction and delay of meaning and sense (with the help of Gilbert Keith Chesterton's and Tzvetan Todorov's comments). The novella is read in constant dialogue with James's remarks from his *Notebooks* and his *Prefaces* from *The New York Edition* of his works. In the third part we place *The Figure in the Carpet* in a comparative perspective; firstly, in the context of James's other works, and secondly, in the context of influences, mainly from French writers, especially from Flaubert. Moreover, some naïve readings are detected, mainly as a counterpoint to our reading of the novella. In the conclusion we position James as a liminal figure functioning as a bridge between the literature of the 19th century and the one of the 20th century.

Keywords: Henry James, literary hermeneutics, comparative literature, plot, story, narratology

1 Вовед

Новелата¹ *Фиџураиџа во килимој* (1896) настанува во специфичен период од животот и кариерата на Хенри Џејмс. Станува збор за периодот од 1890-тата до 1895-тата, во кој Џејмс не пишувал проза, туку драми: напишал седум драми, од кои две успеале да стигнат до сцената. Промовирајќи се како неуспешен драматург, особено бил погоден од катастрофалната рецепција на драмата *Гај Домвил*, во која вложувал многу надежи, а за која добил единствено подбивни реакции од публиката. Ова фијаско го одвлекло од театарот и го вратило кон прозата, продолжувајќи таму каде што застанал со успешните новели *Документисти Асијерн* (1887) и *Ученикој* (1891). Леон Едел, прочуениот биограф на Џејмс, забележува дека тој

сега напиша серија приказни што се очевидно автобиографски и кои на испревртен начин се занимаваат со писатели што се свесни дека поседуваат големина во своето перо, но никако не можат да ги исполнат едноставните и несуптилни потреби на читателите и на критичарите. Во периодот меѓу неуспехот на *Гај Домвил* и крајот на векот, во фикциите на Хенри Џејмс можеме да видиме како тој постојано експериментира, но, исто така, и како избира теми што ја одразуваат кризата во неговата кариера: немирното чувствување дека е 'изгубен' автор, непосакуван од индиферентниот и неписмен свет (Edel 1963: 28–29).

Фијаското во театарот не го оставило како скршен човек, туку напротив, како што покажуваат и записите во неговите тетратки од овој период,² тој почнал да трага по експерименти и иновации во прозата. Уште на 24 октомври 1895-тата година, во своите тетратки ја забележува идејата за *Фиџураиџа во килимој*,³ а веќе наредната година новелата излегува во јануарскиот број на списанието *Космојолис*. Новелата на Џејмс ќе ја читаме од гледна точка

¹ Го употребуваме терминот новела, наспроти поконвенционалниот термин расказ од неколку причини: 1. должината на *Фиџураиџа во килимој* изнесува нешто над 15000 зборови, што, според некои класификации, го прави текстот новела, а според некои новелета, но никако расказ (на пример, жирито на престижната книжевна награда „Небула“ смета дека „новелетата“ се движи меѓу 7500 и 17500 зборови, а „новелата“ меѓу 17500 и 40000). 2. Џејмс во тетратките го именува делото како *nouvelle*, користејќи го францускиот збор. 3. Со терминот новела се потенцира француското книжевно влијание во делата на Џејмс, значаен факт што се елаборира во третото поглавје од овој труд.

² Неколку месеци по неуспешната поставка на *Гај Домвил*, на 23 јануари 1895-тата, Џејмс во тетратките забележува: „Повторно го земам пенкалото – пенкалото на сите мои незаборавни напори и свети напрегања. Денес не морам да си кажам ништо повеќе. Голема и полна и висока се отвора иднината. Конечно, сега можам да ги остварам моите животни дела. И, ќе ги остварам“ (Edel, Powers 1987: 109).

³ „Како да гледам една мала тема во оваа идеја за автор на одредени книги за кој се знае дека чува – и да им соопшти, *au besoin*, на неколкуте со кои комуницира – дека неговите ракописи содржат многу убави и вредни, многу интересни и корисни тајна, или латентна намера, за оние што го читаат со вистинска интелигенција – кои во прегледот носат одредено перцептивно чувство“. Подоцна, на 4 ноември, додава: „Размислувам да се обидам со малата *sujet de nouvelle* што ја забележав пред некој ден во Торки“ (Edel, Powers 1987: 136, 143).

на текстуалните стратегии што ги користи при конструкцијата на приказната и на сижето (главно врз фонот на наратолошката теорија на Питер Брукс и врз некои забелешки за Џејмс од страна на Цветан Тодоров), а во дијалог со белешките на Џејмс, извлечени од тетратките и од предговорите на неговите дела во њујоршката едиција. Потоа, фокусот ќе се постави врз неколку влијателни толкувања на оваа новела (Френк Кермоуд, Форд Медокс Форд и Перси Лабок), како и врз компаративната интерпретација, првин во контекст на корпусот на Џејмс, а потоа во контекст на влијанијата од страна на француските писатели, особено на Флобер. Во заклучокот ќе ги сумираме добиените сознанија, со цел да се потенцира специфичноста на *Фиџурајџа во килимој* во рамки на опусот на Џејмс, но и во однос на местоположбата на ова дело и на англо-американскиот автор во рамките на историјата на книжевноста.

2 Толкување на новелата *Фиџурајџа во килимој*

Нарацијата во новелата се одвива во прво лице еднина, преку еден фокализатор/рефлектор, кој не е именуван, а кој по професија е книжевен критичар. Еден друг критичар, Џорџ Корвик, му нуди да напише рецензија за новото дело на познатиот романсиер Хју Верекер и тој прифаќа, свесен дека тоа ќе ја унапреди неговата кариера. Корвик бара од нараторот да напише рецензија со која ќе успее да го открие тоа *нешито* што е од централно значење во делото на Верекер: „За волја на Бога, обиди се да го зграпчиш (to get at him)... тој ми дава толку ретко задоволство; чувство на’ – малку се подзамисли – ‘ова или она’“ (James 1996: 573). Нараторот, полн со ентузијазам, поминува цела вечер со делото на Верекер, пишувајќи ја рецензијата што излегува во списанието, но Корвик не е премногу задоволен од рецензијата на нараторот и смета дека тој „воопшто не го кажал тоа што Верекер му го доловува“ (ibid., 574). Поминуваат неколку дена и нараторот е повикан на настан во вилата на леди Џејн, каде што е гостин и писателот Верекер. За време на вечерата рецензијата станува тема на разговор и Верекер, кој во меѓувреме ја прочитал, со очигледен потсмев, помеѓу залаци, вели: „Ох, па не е лошо – вообичаените чкртки“ и во разговорот со леди Џејн додава дека ниту еден критичар досега „ништо не забележува“, односно дека не го разбираат неговото дело. Нараторот, секако, е навреден и тргнувајќи кон својата спална соба го сретнува Верекер, кој е полн со извинувања за неумесните коментари и го повикува на разговор. Сцената на разговорот е типична за делата на Џејмс и сите околности се наредени за да се предизвика што поголем ефект – индикативна е споредбата на оваа сцена со почетокот на новелата *Свршување на навршката* (1898). Третото поглавје е клучно во оваа новела, зашто во дијалогот меѓу нараторот и Верекер се открива главната идеја на приказната. Во низа од метонимии, метафори и споредби, писателот се обидува да му објасни на соговорникот дека ниеден критичар досега не успеал да ја долови и да ја разбере главната движечка сила на неговата уметност:

Под мојата мала поента подразбирам – како да го наречам? – она конкретно нешто поради што ги имам напишано моите книги. Нели има нешто конкретно од овој вид кај секој писател, нешто што го тера да се даде најмногу, нешто без

чиј стремеж за достигнување воопшто не би ни пишивал, најголемата страст на неговите страсти, делот од работата каде што, за него, огнот на уметноста гори најсилно? Е, па, ова е токму тоа... постои идеја во моите дела без која воопшто не би се трудел околу целата работа. Тоа е најистенчената, најполната интенција во целината и мислам дека нејзиното исполнување беше триумф на трпеливост и остроумност. Се протега, овој мој мал трик, од книга во книга и, во споредба со него, сè друго е игра на неговата површина (*ibid.*, 579)

Нараторот го испрашува за деталите на оваа тајна: дали е „мал трик“, дали е „езотерична порака“, дали е нешто апстрактно или нешто конкретно, емоција или порака, филозофија или, пак, нешто во јазикот, но Верекер, кој не сака да каже ништо конкретно, продолжува со фигуративен јазик уште повеќе да го потпалува:

За мене е исто толку опиливо колку мермерот на овој оцак... Конкретно е како птица во кафез, мамка на јадица, парче сирење во стапица за глупци. Заглавено е во секој том, како што твоето стапало е заглавено во твојот чевел. Ја раководи секоја реченица, го избира секој збор, става цртка на секое к, ја сместува секоја запирка (*James 1996: 581*).

Верекер елегично додава дека изгубил надеж дека некој ќе ја сфати неговата тајна, јадрото на неговото творештво и го советува нараторот да се откаже од потрагата, посочувајќи му со мал потсмев дека никогаш нема да го најде тоа што го бара. Се разбира, тоа е само уште поголем поттик и мамка, и од тој момент тој станува манијакално преокупиран со „скриеното богатство“ во делото на писателот.⁴ По разговорот започнува херменевтичката потрага, која трае околу еден месец и која, секако, завршува неуспешно. При средбата со Корвик, кој сè уште не успеал да стапи во брак со Гвендолен, неговата идна свршеница, му го пренесува разговорот со Верекер. Херменевтичкото лудило се префрла на Корвик, кому му е потврдена претпоставката дека во делото на Верекер има нешто навистина специјално. Значи, нараторот го „заразува“ Корвик, а Корвик веднаш ја „заразува“ и Гвендолен – која и самата е романиерка – а, тоа ќе има големи последици. Набргу по разговорот со Корвик нараторот добива покана за средба од Верекер, на која тој го замолува да не ја споделува „тајната“ од нивниот разговор со некој друг, но нараторот искрено му признава дека веќе разговарал со Корвик, а дека тој речиси сигурно ја пренел на својата идна сопруга. Нараторот додава дека тие двајца се вљубени и дека можеби „двајцата заедно ќе откријат нешто“, а на оваа информација Верекер реагира интересно: „Велиш дека ќе се венчаат?“ , ќе праша и, откако ќе добие потврден одговор, ќе додаде, „Тоа може

⁴ Особено се интересни сите метафори со кои Верекер истовремено ја артикулира и ја прикрива централната смисла на своето дело. Во нашето читање забележавме околу дваесетина што ги наведуваме со цел да се забележат различните регистри во кои се артикулира празнината во делото на Верекер: „little point“, „the particular thing“, „the very passion of his passion, the part of the business in which, for him, the flame of art burns most intensely“, „an idea in my work“, „the fullest intention of the lot“, „this little trick of mine“, „an exquisite scheme“, „a secret in spite of itself“, „esoteric message“, „some idea about life, some sort of philosophy“, „some kind of game“, „something you’re after in language“, „general intention“, „a sort of buried treasure“, „joy of my soul“, „the loveliest thing in the world“, „the mystery“, „something like a complex figure in a Persian carpet“, „the very string that my pearls are strung on“, „the real thing“, „Vereker’s idea“, „the idol“, итн.

да им помогне“, заклучи тој, „но мора да им дадеме време!“ (ibid., 586). По забелешката на Верекер, што навестува дека можеби љубовта и бракот претставуваат начин преку кој може да се открие „неговиот мал трик“, нараторот уште еднаш се обидува од авторот да извлече каква било трага во однос на тајната:

Тоа беше нешто, претпоставувам, во првобитниот план; нешто како комплексна фигура во персиски килим. Тој (Верекер) ја одобри оваа слика кога ја употребив, а тој самиот употреби уште една. „Тоа е самата врвка“, рече тој, „на која се нанижани моите бисери“ (ibid., 586).

Ова е последната средба на нараторот со Верекер, така што со четвртото поглавје завршува главната експозиција на проблемот или на „енигмата“, според Ролан Барт. Новелата продолжува во постојаната динамика меѓу проајеретичкиот и херменевтичкиот код, а енигмата што го влече дејството напред е конструирана на повеќе нивоа: таа е истовремено присутна во *приказната* и во *зајлешој/сижето* (*story and plot/syuzhet*),⁵ но и во самиот *јазик*, иако овие два аспекти не можат да се одвојат во поетиката на Џејмс. Сижето е така конструирано што значењето на „енигмата“ е постојано блиску до нас, но и веднаш се одложува, па таа динамика на приближување и на оддалечување е постојано присутна во наративот. Јазикот, пак, е исто толку недофатлив колку и тајната во приказната. Џејмс, преку „армија метафори и метонимии“, ја прикажува и ја крие тајната на Верекер. Тоа се однесува на промената во употребата на јазикот кај „доцниот Џејмс“, кога изразот станува сè поелиптичен, индиректен и недофатлив, а синтаксата е отежната од бројните апозиции, запирки и точки запирки.⁶ Честертон, помалку грубо, но точно, во однос на стилот на Џејмс забележува дека „може да се нарече попречен или трка со пречки, во кој читателот постојано се сопнува од запирките и од релативните реченици и во кој смислата постојано се условува за случајно да не означува премногу“ (Chesterton 1913: 229–230). Ваковиот јазик, заедно со структурата на сижето, доведува до многу специфична ситуација во текстот, зашто, како што забележува Тодоров,

⁵ Во употребата на овие два термина се повикуваме на теориите на Питер Брукс, елаборирани во студијата *Reading for Plot: Design and Intention in Narrative*. „Заплетот, како термин што го сакаме и што ни треба како концепт што ги опфаќа дизајнот и интенцијата на наративот, структура за тие значења што се развиваат низ временска сукција или, пак, уште подобро: структурирачка операција што е извлечена и која им е потребна на значењата што се развиваат низ сукцесија и низ времето“. Брукс ја изведува својата наратолошка теорија од Ролан Барт, понудена во *C/3*, главно од забелешките на Барт во однос на проајеретичкиот и херменевтички код. Така, во продолжение, бартовски додава: „Тогаш најдобро е да се каже дека заплет, всушност, претставува ‘прекодирање’ на проајеретичкиот код со херменевтичкиот код, вториов структурирајќи ги дискретните елементи на првиот во поголеми интерпретативни целини, разработувајќи ја нивната игра, значење и смисла.“ Клучната доблест на Бартовата теорија, смета Брукс, е тоа што преминала од статичниот концепт на структура кон динамичниот концепт на структурација (Brooks 1984: 12). Брукс забележува дека терминот *зајлеш* (*plot*) кореспондира со терминот *сиже* (*syuzhet*) на руските формалисти (францускиот еквивалент, пак, е *discours*) (1984: 13). Бидејќи терминот *зајлеш* во македонскиот јазик означува нешто сосема друго, во продолжение на текстот ќе го употребуваме терминот *сиже*.

⁶ За споредбата меѓу раниот и подоцнежниот стил на Џејмс може да се види во петтото поглавје на книгата *Хенри Џејмс додека работи* од неговата секретарка и дактилографка Теодора Босанк (Bosanquet 2006: 43).

Џејмс никогаш не сака директно да ја именува „вистината“ или „битието“; тие постојат само во облик на најразлични привиди. Таквото определување длабински ќе влијае врз организацијата на неговите дела и ќе го одвлече неговото внимание врз техниката на „гледистето“, на она што самиот ќе го нарече „that magnificent and masterly indirectness (таа величественост и мајсторска индиректност)“ (Todorov 1996: 123–124).

Тајната на Верекер целосно го окупира вљубениот пар и ги изолира во потрагата. Во меѓувреме Верекер ја напушта Англија, а потоа Англија ја напушта и Корвик, кој оди во Бомбај како дописник за списанието на својот роднина. Додека Корвик е во Индија на нараторот му стигнува писмо од Гвендолен со покана за посета и со информација дека Корвик ја открил „идејата на Верекер; Тој ја откри, тој ја откри!... Неговата генерална намера. Џорџ ни испрати порака од Бомбај“, но дека Корвик не сакал да го напише своето откритие во писмо, туку дека сакал да ѝ го раскаже очи в очи:

Тој не се впушти во неа, сигурна сум; тоа е стварта по себе, шест месеци оставена сама со себе, што самата скокна од него како тигрица од џунгла. Тој не понесе книга со себе – и тоа со намера; всушност не ни му требаше – ја знае секоја страница на памет, исто како што и јас што ги знам на памет. Сите тие работеа заедно во него, и некој ден, некаде, кога не мислеше, се наредија во својата врвна сложеност, во единствената, вистинска комбинација (James 1996: 592).

Во однос на вистината до која стигнал Корвик (ако воопшто стигнал до некаква вистина во новелата, со оглед на тоа дека фокализацијата во новелите и во расказите на Џејмс е беспрекорна и бескомпромисна), можат да се забележат неколку важни работи. Џејмс, и во тетратките и во предговорот на њујоршката едисија на своите дела⁷ забележува дека тајната не е присутна во текстот, туку дека читателот треба да ја надополни со својата имагинација. Сиџето на новелата е така конструирано што ги поставува и нараторот и читателот во „референцијална манија“ – слично како еден од јунаците во расказите на Набоков за кого „everything is cipher (сè е шифра)“ (Nabokov 2018: 25). Таквата наративна стратегија го принудува читателот да учествува со своите компетенции во конструкцијата на делото.⁸ На тој начин празнината во јадрото на новелата – тајната на Верекер – не може да се открие, зашто ни самиот Џејмс немал намера да ја пополни

⁷ Во тетратките за новелата забележува дека „постои генерална идеја *qui s'en degage*: тој не кажува што е – останува на читателот да открие“ и додава дека за тајната ќе зборува на долго и нашироко, „но без ронка вистинска информација“ (Edell, Powers 1987: 136–137). А, во предговорот додава: „Фасцинантниот случај... на Хју Верекер и неговата неоткриена или, подобро кажано, тајна што не може да се открие“ и експлицитно потенцира дека „на читателот е оставено да заклучи“ (James 1984: 1234–1236).

⁸ „Заплетот/сиџето (*plot/syuzhet*) е организирачката тенденција и интенција на наративот, најдобро замислена како активност, како структурирачка операција иницирана од читателот, кој сака да создаде смисла од тие значења кои единствено се развиваат во текстуална и во темпорална сукцесија. Заплетот/сиџето, од оваа гледна точка, им припаѓа на ‘компетенциите’ на читателот и на неговата ‘изведба’ – читањето на наративот – и го оживува процесот на создавање смисла: станува збор за клучна компонента на ‘страста за смисла’, за која Барт вели дека не ‘пали’ додека читаме“ (Brooks 1984: 37).

со нешто повеќе од „одредена заводливост и илузија на самите ознаки“ (Brooks 2005: 183). Нараторот и читателот се во иста, безнадежна состојба. Тодоров, и во однос на еден друг текст на Џејмс и во однос на оваа новела, ќе забележи:

На крајот на книгата не сме сигурни дека ја знаеме вистината: попрво би рекле дека од примарното незнаење сме преминале на некое помало незнаење... само привидот ја задржува смислата, а вистината е недостижна (Todorov 1992: 123).

Така, единствено е важно да запомнине дека Корвик ја поседува вистината и дека таа вистина ќе ѝ ја пренесе на Гвендолен откако ќе стапат во брак. Оттука може да се сумира остатокот од новелата: Корвик пред да се врати во Англија сака да се сретне со Верекер и не сака да ја обелодени вистината во ниедно списание „сè додека не ја поднесе неговата концепција пред врховниот авторитет“. Тој се сретнува со Верекер, кој му ја потврдува вистината: „Само што се сретнав со Верекер, ѝ пишува Корвик на Гвендолен, – сите ноти се на место. Ме притисна на градите – ме задржа цел месец“ (James 1996: 594). „Врвниот авторитет“ на Верекер ја потврдува вистината, а успехот на Корвик и Гвендолен е целосен. Мајка ѝ на Гвендолен, која не го одобрувала бракот, починува, а Гвендолен, нормално, веднаш ја прифаќа понудата на Корвик. Тој, пак, пишува книга за Верекер, која треба да биде „најголемиот книжевен портрет некогаш насликан“, во која ќе ја обелодени фигурата во килимот, и го замолува нараторот да не го потпрашува, туку да почека до објавувањето на книгата. Но, во тој момент, токму во климаксот на откритието и на љубовта, се случува голема трагедија – Корвик починува во сообраќајна несреќа за време на медениот месец, а Гвендолен е само полесно повредена и останува жива. Книгата што Корвик ја почнал останува незавршена и, иако според почетните скицирани поглавја ветувала, не кажува ништо важно. Нараторот, кој е морбидно преокупиран со вистината на Верекер, едвај се воздржува да помине пристојното време на жалост и веднаш оди да ја замоли Гвендолен да му ја каже тајната. Од неа добива едно големо не. „Чув сè“, му вели Гвендолен „и планирам да го задржам за себе“ (ibid., 599). Болната опсесија на нараторот не завршува со ова одбивање; тој дури и се прашува дали би било паметно и неопходно да ѝ понуди брак на Гвендолен само за да ја дознае тајната. Можеби има нешто во бракот? Можеби само бракот и љубовта го овозможуваат откривањето на тајната? Џејмс ја расплетува приказната во неколку кратки поглавја: Хју Верекер умира, неколку недели пред него умира и неговата сопруга, а Гвендолен стапува во брак со друг критичар, извесен Дрејтон Дин. По некое време излегува последниот роман на Верекер и фигурата повторно не е таму, а ја нема ниту во вториот роман на Гвендолен, кој излегува речиси во исто време. Нараторот, исто така, будно ги следи писанијата на Дрејтон Дин, чекајќи да напише нешто за Верекер, очекувајќи дека тој ја дознал тајната по брачна линија, но и тоа не се случува. Новелата завршува со смртта на Гвендолен, која починува по раѓањето на второто дете. Нараторот, бескрупулозно како и претходно, се обидува да ја дознае тајната од Дин, но сфаќа дека тој не знае ништо. Тој првпат слуша дека имало нешто такво како

фигура во килимот, генерална интенција или скриено богатство во делата на Верекер. Тајната, според зборовите на нараторот, умира заедно со Гвендолен.

3 *Фиџураиџа во килимој* низ компаративна книжевна перспектива

Новелата *Фуџураиџа во килимој* е многупати анализиран и поврзуван со автобиографијата на Џејмс. По неуспехот на драмата *Гај Домвил* следуваат низа новели и раскази во кои Џејмс интензивно се занимава со прашањето на односот меѓу уметникот и општеството, уметникот и публиката, уметникот и критиката итн. Френк Кермоуд, на пример, во една позната антологија, ја сместува новелата *Фиџураиџа во килимој* заедно со *Авџороиџа на Белџрафио* (1884), *Поукаџа на мајџороиџа* (1888), *Привајниоиџа живоџа* (1892), *Средниџа џодини* (1893), *Смрџиџа на лавоџа* (1894), *Следниоиџа џаџа* (1895) и *Дон Делавоџа* (1898) и додава дека на оваа група текстови типолошки џа припаѓа и новелата *Документџиџа Аџџерн* (1888). Во предговорот тој забележува дека неуспехот на *Гај Домвил*

го потврдил неговиот (Џејмсовиот) скептицизам во однос на постоењето на позначајна писмена јавност и публика, публика на чија соработка авторот би се надевал, и додава дека во оваа група текстови се тематизира страдањето на уметниците, сиромаштијата на Џорџ Гисинг и Џозеф Конрад, потрошениот талент на Арнолд Бенет и, секако, интензивното влегување на пазарните вредности во доменот на книжевноста (Kermode 1986: 7).⁹

На прв поглед толкувањето на Кермоуд го потврдува и Џејмс во предговорот кон новелата, кога вели дека

ние, како „јавност“ не сме гребнати од ништо, а уште помалку од вистината дека не знаеме ништо за таквите вредности – а, најмалку, пак, како што мојот пријател ми даде до знаење, сме подобни да бидеме свесни за таквите (оние од областа на книжевната еминентност) каков што е мојот Нил Парадеј во Смртта на лавот, како мојот Хју Верекер во *Фиџураиџа во килимој*, а најмногу како мојот Ралф Лимберт од Следниот пат, кои се различни и ненадминливи херои и маченици на уметничкиот идеал... (James 1984: 1180).

Сместувањето на *Фиџураиџа во килимој* во погоре елаборираниот контекст е точно единствено доколку се гледа сличноста во темите што се застапени. Но, доколку се навлезе во подлабока анализа на поединечните текстови, се наидува на сериозни проблеми. Најпрвин, овој автобиографски пристап кон делата на Џејмс многу лесно преминува од генералниот контекст на животот на авторот кон специфичната приказна и сижето на делото. Тоа довело до мноштво наивни толкувања, особено поттикнати од тајната на Верекер, на поистоветување на авторот со скриеното богатство, со самиот Џејмс. Кермоуд смета дека новелата е инспирирана од тоа што Џејмс сметал дека неговото време не му овозможило доволно вешт критичар, кој би ги разбрал идеите зад неговото дело (*ibid.*, 25). Со

⁹ Еден друг критичар, пак, забележува дека *Фиџураиџа во килимој* спаѓа во многу важната група параболни приказни за уметници и писатели, кои најчесто доаѓаат од деведесеттите години на XIX век (Hocks 2003: 425).

други зборови, расказите и новелите за писателите и за уметниците се толкуваат како општо место каде што можат да се пронајдат личните ставови на Џејмс во однос на овие проблеми (Duree, Beach 1945: 92–104), а конкретно новелата *Фиџураиџа во килимоџ* се претвора во *алеџорија* на животот и делото на Џејмс. Во оваа замка се фатиле голем број критичари и книжевници, меѓу кои и теоретичарот Перси Лабок (Duree, Lubbock 1945: 54–69) и романиерот Форд Медокс Форд (Duree, Ford 1945: 47–53). Овие толкувања се целосно разбирливи, зашто искушението е навистина преголемо. Но, токму од тие причини во овој есеј се обидовме да покажеме како функционира оваа новела и каков е односот меѓу приказната, сижето и јазикот, а тие, пак, ни кажуваат нешто сосема друго.

Конструкцијата на сижето и на јазикот што Џејмс го употребува – постојаното одлагање на смислата во приказната, како и „таа чудна сексуалност на јазикот“ (Kermode 1986: 25–26) – нè водат до промена во перспективата и до потрага по одговорот на друго место. Прво, ставовите на Џејмс во однос на тоа како го преработувал примарниот материјал нè одвлекуваат од ова толкување. Во предговорот од њујоршкото издание тој забележува дека новелата е иронична по својата природа и дека Верекер не е некоја конкретна личност, туку генерална идеја, односно дека бил единствено зародиш (germ), кој подоцна „станал нешто различно, и, благодарение на таа ретка алхемија, нешто подобро“ (James 1984: 1237–1229). Второ, тематски гледано, новелата навистина може да се стави во контекст на другите дела од антологијата на Кермод, но уште на прво читање забележуваме суштински разлики. На пример, во текстот *Авиџорџ на Белџирафио* се зборува за делото на авторот Марк Амбиент, а нараторот исто така има фанатична опсесија со романите на овој автор. Но, интересот на Џејмс во овој текст е на друга страна – Амбиент е естет и неговата сопруга смета дека неговите дела се неморални. Динамиката во новелата се движи околу проблемот на авторот, неговото дело и неговиот брак, а и јазикот не е толку тежок и недофатлив. Слично е и со другите текстови, во кои на различни начини се проблематизираат „уметнички“ теми. Од друга страна, „заводничката“ структура, сижето и јазикот на *Фиџураиџа во килимоџ* нè водат многу повеќе кон *Сврџување на наврџкаџа*, *Свероџ во џунџлаџа* и *Во кафезоџ*, новели од доцниот период на Џејмс, кои имаат привилегирано место кај критичарите и кај книжевните историчари. Во овие дела современата критика, особено поструктуралистите и деконструктивистите, констатираат дека Џејмс е преокупиран со смислата. Брукс забележува:

Текстовите какви што се *Сврџување на наврџкаџа*, *Фиџураиџа во килимоџ*, *Шџо знаеше Меџи* и *Свероџ во џунџлаџа*¹⁰ ни прикажуваат речиси епистемолошка драма, каде што тоа што мислиме дека го знаеме секогаш се порекнува и се става под знак прашалник, без можност за никаков стабилен принцип на кој можеме да изградиме стабилна оптика (Brooks 2005: 180–181).

Тоа го забележува во своето толкувањето на новелата *Во кафезоџ*, а аргументот во деконструктивистичкото толкување на *Сврџувањето на наврџкаџа* од Шошана Фелман се движи во сличен правец. Во есејот *Henry*

¹⁰ Сите тие датираат од периодот на деведесеттите години на XIX век.

James: Madness and Risk of Practice, таа се обидува да покаже како смислата постојано се лизга и бега, како на читателот така и на ликот на гувернантата во текстот. Оној што цврсто ќе ја зграпчи и самиот умира, а и ја убива вистината, слично како и ликовите во *Фиџурајџа во килимоџ*, иако Фелман не прави споредба меѓу новелите на Џејмс (Felman 2003). Во секој случај, овие паралели кажуваат многу повеќе отколку сведување на новелата на алегорична за животот и делото на Џејмс. Во овие дела „рефлекторите“ на Џејмс, и покрај нивната чувствителност и внимателност, никако не можат да стигнат до вистината – таа е секогаш тука некаде, на дофат на раката, но премногу далеку за да ја доживеат во вистинска смисла на зборот. Неретко тоа доведува и до смрт. Во случајот на *Фиџурајџа во килимоџ*, трагањето по вистината во делата на Верекер доведува само до разочарување, зашто артикулацијата на темата во оваа новела не е толку сериозна и темна, а темпото е повеќе игриво, шеговито и фарсично (Kermode 1986:7). Во секој случај, фактите (коментарите на Џејмс, структурата на текстот) посочуваат дека тајната на Верекер не може да се извлече од текстот.

Но, од каде потекнува оваа наративна техника во делата на Џејмс и зошто се јавува токму во овој специфичен период од неговиот живот? Постојат две објаснувања. Прво, тука е неговата работа во театарот, која, според Едел, ги поттикнала неговите експерименти во прозата. Како елементи и техники што од театарот влегле во неговата фикција, Едел ги посочува „откривањето на дејството преку сцена, употребата на дијалогот како нарација, отстранувањето на сезнаечкиот наратор како снабдувач на информации и коментатор. Тоа, исто така, значело и наметнување на товарот врз читателот, тој самиот да открие што се случува во приказната. Со други зборови, го конвертира читателот во автор и го сместува кај прозорецот на авторот во ‘куќата на фикцијата’“ (Edel 1963:31). Второ, познато е дека, иако Џејмс им припаѓа на каноните на англиската и на американската книжевност, тој главно, бил инспириран од и под влијание на француските писатели. Џејмс сметал дека англиската книжевност е несериозна и неуредна, па неговата намера била да внесе малку француска рефлексивност во критиката и во прозата. Дополнително, новелата како форма (“*The beautiful and blest nouvelle*“, како што ја нарекува самиот) потекнува од француската книжевност и многу тешко наоѓа конгенијална почва во англиската книжевност (Blackmur 1934: XXVI). На листата на француски писатели кои му влијаеле на Џејмс во прв ред влегуваат Балзак, Флобер, Мопасан, но и рускиот автор Тургењев.

Сепак, без двојба, (тој) научил најмногу од Флобер... нешто околу радикалните употреби на перспективизмот во претставувањето на приказната и за епистемолошките несигурности кои се појавуваат кога се обидуваме да ги дознаеме животите на другите (Brooks 2005: 180–181).

За влијанието на Флобер врз модерната книжевност се напишани многу книги¹¹ и тука ќе го потенцираме природниот континуитет што води од *Мадам*

¹¹ Ќе наброиме само три што ги консултиравме: 1. Поглавјето посветено на францускиот реализам, насловено *Во куќата на де Ла Мол* (Auerbach 1978: 446–489). 2. Поглавјето *Флобер и модерниот нарајив* (Woods 2008: 39–47). 3. Поглавјето *Флобер и скандалоџ на реализмоџ* (Brooks 2005: 54–71).

Бовари, *Сенџиментално восџийџание*, па дури и *Искушениџаџа на св. Анџионџи* кон доцните новели на Џејмс. Тој, меѓу другото, пишува есеи за овие дела, во кои го фалел тоа што му се допаѓало, а ги критикувал аспектите за кои мислел дека може да бидат остварени подобро.¹²

4 Заклучок

Во ова толкување на новелата *Фиџураџа во килимоџи* се обидовме длабински да го исчитаме делото и преку примената на соодветни наратолошки теориски модели (оние на Брукс, Барт и Тодоров) да ја потенцираме наративната и јазична стратегија во текстот на Џејмс. Толкувањето го следеше „празното јадро“ во текстот, односно „вистината/тајната“ во делата на фиктивниот автор Хју Верекер, кое Џејмс го артикулира и го одложува преку заводничката структура, преку сџето и јазикот, како и коментарите на авторот во тетратките и во предговорите. Потоа се соочивме со неколку толкувања на *Фиџураџа во килимоџи* од канонски автори и критичари (Кермоуд, Лабок, Форд), кои ги темелат своите интерпретации на биографијата на авторот (неуспехот во театарот и двоумењето во своите писателски компетенции, недостигот од еманципирана публика итн.) и ја сведуваат новелата на алеџорија на животот и делото на самиот Џејмс или, пак, ја потенцираат неговата поврзаност со другите новели и раскази за писателите и уметниците. Анализата покажа дека и двете групи интерпретации не обрнуваат детално внимание на наративната структура на текстот и коментарите на самиот автор (затоа ги нарековме површни) и прават директен и некритички скок од биографијата на авторот кон самото дело и со тоа ја губат од вид суштинската важност на овој текст, која е многу поголема. Од друга страна, нашето толкување обрна внимание на наратолошките аспекти на текстот и го позиционираше покрај друга група на новели и раскази од доцната творечка фаза на Џејмс (*Сврџување на наврџкаџа*, *Свероџи во џунџлаџа*, *Во кафеџоџи*), дела полни со „празнини“, во кои авторот интензивно се занимавал со проблематизирање на перспективата, на вистината и на стварноста. Целта беше да покажеме дека во *Фиџураџа во килимоџи* станува збор за нешто многу повеќе од трансформација на личните искуства на авторот во уметничко дело: дека се работи за револуција во структурата на јазичниот израз и на книжевноста по себе, главно извршена под влијание на француските писатели од XIX век, а особено под влијанието на Флобер. Не може да се порекне дека празнината во јадрото на овие доцни новели на Џејмс кореспондира со многу познати празнини во западноевропската модернистичка книжевност – без разлика дали зборуваме за карактерот на Курц во *Срџеџо на џемнинаџа* (1989) од Џозеф Конрад, за пештерите Марабар во *Паџи кон Инџија* (1924) од Е.М. Форстер, за *Кон свеџилникоџи* (1927) на Вирџинија Вулф или за бројните празнини во романите и расказите на Франц Кафка. Со оваа интерпретација

¹² Првиот есеј го напишал рано, во 1874-тата година, и е рецензија на *Сџраџаџа на св. Анџионџи*. Вториот го пишува во 1893 г. и се однесува на објавените писма на Флобер, но Џејмс отвора поширока дискусија за авторот. И третиот го пишува во 1902-рата, текст што е предговор на новото издание на *Маџам Бовари*, а кој е најдолг и се однесува на целокупното творештво на Флобер (James 1984: 289–346).

го потврдилме статусот што критиката му го придава на Џејмс и го определува како лиминална фигура, односно како „писател што стоел на прагот меѓу старото и новото“ (Matz 2004), меѓу книжевноста на XIX век и книжевноста на XX век, која конвенционално се нарекува *модернисџичка*.

Библиографија

- Auerbah, E. (1978). *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u Zapadnoj književnosti*. Beograd: Nolit.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. Malden: Farrar, Straus and Giroux.
- Blackmur, R. P. (1934). Introduction. In James, H. *The Art of The Novel: Critical Prefaces by Henry James*, vii–xxxix. New York: Charles Scribner's Sons.
- Bosanquet, T. (2006). *Henry James at Work*. Ann Arbor: The University Of Michigan Press.
- Brooks, P. (1984). *Reading For The Plot: Design And Intention In Narrative*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Brooks, P. (2005). *Realist Vision*. New Haven and London: Yale University Press.
- Chesterton, G. K. (1913). *The Victorian Age in Literature*. New York and London: Henry Holt and Company.
- Ford, M. F. (1945). The Old Man. In Dupee F.W. (ed.). *The Question Of Henry James: A Collection Of Critical Essays*, 47–53. New York: Henry Holt And Company.
- Lubbock, P. (1945). The Mind of an Artist. In Dupee F.W. (ed.). *The Question Of Henry James: A Collection Of Critical Essays*, 54–69. New York: Henry Holt And Company.
- Beach, J.W. (1945). The Figure in the Carpet. In Dupee F.W. (ed.). *The Question Of Henry James: A Collection Of Critical Essays*, 92–104. New York: Henry Holt And Company.
- Edel, L. and Powers, H. L. (eds.). (1987). *The Complete Notebooks of Henry James: With Introductions and Notes by Leon Edel and Lyall H. Powers*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Edel, L. (1963). *Henry James: University of Minnesota Pamphlets on Great Writers No. 4*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Felman, S. (2003). *Writing and Madnass: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. California: Stanford University Press.
- James, H. (1984). *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces of the New York Edition*. New York: The Library of America.
- James, H. (1996). *Complete Stories: 1892–1898*. New York: The Library of America.
- Hocks, R. A. (2003). James and the Art of Short Fiction. In Wonham, H. B. (ed.). *Tales of Henry James: The Texts of the Tales, The Author on his Craft, Criticism*. New York and London: W.W. Norton and Company.
- Kermode, F. (1986). Introduction. In James, H. *The Figure In The Carpet And Other Stories*, 7–31. London: Penguin Books.
- Matz, J. (2004). *The Modern Novel: A Short Introduction*. Main Street, Malden: Blackwell Publishing.
- Nabokov, V. (2018). *Lance*. London: Penguin Books.
- Todorov, C. (1992). Dva načela pripovednog teksta. In Biti, V. (prir.). *Suvremena teorija pripovedanja*, 116–129. Zagreb: Globus.
- Woods, J. (2008). *How Fiction Works*. Ferrar, New York: Straus and Giroux.
- Nebula Awards: Science Fiction and Fantasy Writers of America. *Nebula Rules*. [Online]. Available from: <https://nebulas.sfw.org/about-the-nebulas/nebula-rules/> [Accessed: March 6th, 2020]

