

НЕКОИ ПОСТАПКИ НА ИСТОРИОГРАФСКАТА МЕТАФИКЦИЈА ВО РОМАНОТ ФЛОБЕРОВИОТ ПАПАГАЛ НА ЦУЛИЈАН БАРНС

Кристина Димовска
ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
amato.maya@gmail.com

Предмет на научна и на критичка опсервација во трудов се некои постапки на историографската метафикција во романот *Флоберовиоџ ѝаџагал* (1984 г.) на Цулијан Барнс. Главната хипотеза оди во насока на тоа да покаже како некои постапки на историографската метафикција употребени во романот *Флоберовиоџ ѝаџагал*, како што се фикционализирањето на биографијата на Гистав Флобер, преминот на биографијата на Флобер во автобиографија на нараторот Брајтвajt, мрежата од цитати и интертекстуалноста, го отеликуваат односот кон минатото, историјата, книжевноста и кон вистината. Хипотезата ќе се докажува преку општите методи на анализа и на синтеза. Заклучокот треба да упати на посредуваноста на минатото, на достапноста на минатото и историјата преку пишани текстови, на поигрувањето со фактот и фикцијата и создавањето нова творба во која тие наизменично постојат, на пародизирање на жанрот на биографијата, како и на сознанието дека не постои само една туку повеќе вистини во романот.

Клучни зборови: постапки, историографска метафикција, роман *Флоберовиоџ ѝаџагал*, Цулијан Барнс, толкување

**SOME TECHNIQUES OF HISTORIOGRAPHIC
METAFICTION IN THE NOVEL
FLAUBERT'S PARROT BY JULIAN BARNES**

Kristina Dimovska
“Marko Cepenkov” Institute of Folklore, Skopje
amato.maya@gmail.com

This research is based on the interest to critically analyze and elaborate some of the techniques of historiographic metafiction that are present in the novel *Flaubert's parrot* (1984) by Julian Barnes. The paper explores the hypothesis on how some techniques used in the aforementioned novel, such as fictionalizing Flaubert's biography, the leap from the intended biography of Flaubert to an “unintended” autobiography of the narrator Braithwaite, the mixture of different citations and intertextuality, reflect how the past, history, literature and truth are perceived.

The hypothesis uses the methods of analysis and synthesis. The conclusion should show us that the past and history are available in the form of written texts, that there is not just one, but many truths in the novel, that fact and fiction coexist and their borders are not erased, but rather blurred, and that a great deal of the book can be read as a parody of the biography genre.

Keywords: techniques, historiographic metafiction, *Flaubert's Parrot* (novel), Julian Barnes, interpretation

Историчарот и поетот се разликуваат не по тоа дали кажуваат нешто во стихови или во проза... туку разликата е во тоа што едниот го кажува тоа што станало, а другиот како би можело нешто да стане (Аристотел 1990: 1451b, 48–49).

1 Вовед во жанрот на историографската метафикција и конкретни постапки во *Флоберовиот ѝајајал*

Предмет на интерпретативен интерес во трудов се некои постапки на историографската метафикција како специфичен жанр, кои можат да се детектираат и соодветно критички да се коментираат во романот *Флоберовиот ѝајајал* (1984 г.) на англискиот автор Џулијан Барнс. Ваквиот пристап ќе овозможи да се испита главната хипотеза, која ја дава основата на истражувањето, а оди во насока на тоа да покаже како некои постапки на историографската метафикција употребени во романот *Флоберовиот ѝајајал*, како што е фикционализирањето на биографијата на Гистав Флобер, преминот на биографијата на Флобер во автобиографија на нараторот Брајтвјат, мрежата од цитати и интертекстуалноста, како и други постапки, каква што е пародијата на жанрот на биографијата, го отсликуваат односот кон минатото, историјата, книжевноста и кон вистината. Општите методи на анализа на делови од содржината на романот и синтеза на идеите за нив ќе послужат да се согледаат овие постапки.

Линда Хачион во вториот дел од својата студија *Поетиката на ѝосџмо-дернизмот: историја, теорија, фикција*, смета дека разидувањето, разделувањето и осамостојувањето на книжевноста и на историјата како засебни дисциплини биле поттик тие да се преиспитаат во постмодерната теорија и уметност. Она што е заедничко и за двете е што и книжевноста и историјата ја црпат својата сила повеќе од веродостојноста одошто од објективната вистина, и двете се јазични творби што се конвенционализирани во својата наративна форма, дека воопшто не се транспарентни ниту во поглед на јазикот или на структурата, и дека се подеднакво интертекстуални. Таа заклучува дека сите овие принципи подеднакво се однесуваат и на историографската метафикција (Hutcheon 2004: 105). Историографската метафикција „се обидува да го демаргинализира книжевното со тоа што го соочува со историското, и го прави тоа тематски и формално“ (Hutcheon 2004: 108).

Таа се надоврзува на погореспоменатата мисла на Аристотел и смета дека „историчарот може да зборува само за она што се случило, за детали од минатото; поетот, од друга страна, зборува за она што може или она што би можело да биде“ (Hutcheon 2004: 106). Оваа теза би можела да послужи како вовед во темата, која расправа за разликите меѓу книжевниот текст, фактот, фикцијата, биографијата, автобиографијата, историографијата, индивидуалното и лично-то, и како тие се претставени во романот.

За *Флоберовиот ѝајајал* имаат пишувано Линда Хачион, Умберто Еко, авторите наведени во овој труд, како и многу други, но и Катица Ќулавкова, Марија Ѓорѓиева-Димова, Славица Гацова на нашите простори. Сите овие анализи третираат некои од клучните прашања на историографската метафикција,

меѓу кои е и релацијата и односот меѓу вистината и лагата/измислицата, но и постоењето неколку вистини, односно романот на Барнс „отворено тврди дека постојат вистини во множина, и никогаш само една Вистина“ (Hutcheon 2004: 109). И самиот наратор ја загатнува дилемата околу ова кога вели: „Ако не знаете што е вистина, или што треба да биде вистина, тогаш вредноста на она што не е вистина, или што треба да биде вистина, се намалува“ (Барнс 2012: 78).

Друго прашање што го начнува *Флоберовиот ѝаџал* е дали станува збор за литераризирана биографија на Гистав Флобер, што подразбира мешање меѓу фактот и фикцијата и претставување на еден сосема нов текст (ако биографијата ја третираме како уметнички текст), кој постои на двојното меѓу фактот и фикцијата или, пак, станува збор за комплетна авторска творба, која, просто, користи историска личност, околу која создава измислен живот и која претставува нова и иновативна авторска креација. Барнс е заинтересиран за личноста и за делото на Гистав Флобер, меѓутоа во неговиот роман фактот се користи како подлога и основа врз него да се накалемат креативни, уметнички, авторски додатоци и податоци, па тој се моделира во книжевното дело на начин што ја проблематизира вистината, односно што е вистинито, а што е измислено.¹

Историографската метафикција е активно засегната од речиси сите прашања врзани за историографијата, иако во случајот со Барнсовиот роман немаме работа со некаква историографија, барем не во онаа смисла во која таа е засегната во некои други случаи (како во *Кланица 5* на Вонегат). Во фокусот е една фикционализирана и литераризирана биографија, а не историја или историографија во класична смисла на зборот, како еден „голем наратив“ (во смисла на теоријата на Лиотар). *Флоберовиот ѝаџал* не се занимава со третирање на историографијата на едно општо рамниште, туку повеќе се темели на проблематизирање на односот меѓу фактот и фикцијата во биографијата на Флобер, и со тоа го искушува читателот да ја распознае, ако умее, разликата меѓу „вистината“ и „измислицата“, меѓу стварното и возможното. Меѓутоа, иако одредена биографија е „вистинска“/„веродостојна“ на фактичко ниво, сепак, таа речиси секогаш инклинира кон тоа да биде „помалку уметничка, помалку добро структурирана, и помалку точна... од еден роман“ (Stott 2010: 125).

Дејството е предадено преку оптиката на нараторот, односно авторовото алтер-его Џефри Брајтвајт, кој е вдовец, а лекар по професија, и кој е решен да го претстави животот на еден од своите омилен автори – Гистав Флобер. Но, познатиот француски писател е претставен во едно малку поинтимно светло

¹ Добра илустрација за тоа како толкувањето на минатото може да произведе многу вистини е мислата од седмото поглавје: „Минатото е далечен брег што ни исчезнува од пред очи, а сите сме во ист брод. На крмата се наредени телескопи и секој од нив на одредена оддалеченост дава изострена слика на брегот. Ако бродот се закотви еден од телескопите ќе може да биде постојано во употреба: ќе ни се чини како да ни ја покажува целата и неизменлива вистина. Но ова е илузија: и кога бродот повторно ќе тргне, ние ѝ се враќаме на вообичаената активност, трчајќи од еден телескоп до друг, забележувајќи како изостреноста се губи водниот и чекајќи заматеноста да се избистри во другиот. И кога заматеноста навистина ќе се избистри, си замислуваме дека сме го постигнале тоа целосно по своја волја“ (Барнс 2012: 102–103).

од она што би се очекувало од една класична биографија, па, така, овој Флобер „не верува во напредокот: особено не во моралниот напредок“ (Barnes 1984: 97), кој смета дека е демократијата „демосрање“, „демокретенизам“ (Barnes 2011: 119); тој е човек што е вљубен во Ориентот, во егзотичното и во убавото, но тој е и човек заболен од сифилис. За легитимно да ја исполни задачата што си ја доделува, Брајтвajt ги користи дневниците на Флобер, наведувајќи цели одломки од нив, и го заобиколува класичниот пристап кон третирањето на биографските податоци на Флобер, претставувајќи, на тој начин, една поблиска верзија на Флобер како „обичен“, приватен човек, а не како автор на светски познатата *Мадам Бовари*. Ваквиот третман на темата, во извесна смисла, го афирмира ставот на Хачион дека „не можеме да го знаеме минатото, освен преку текстовите за него: документите, доказите за него (...)“ (Hutcheon 2004: 16) и дека „минатото како референт не е дадено меѓу загради или е избришано... туку е вклучено и изменето, и дадени му се нови и различни живот и значење“ (Hutcheon 2004: 24).

Во процесот на запишување и на конструирање на биографијата, Брајтвajt (или тоа е, сепак, Барнс?), во еден момент не си дава слобода апокрифно да ги пополни „празните“, односно „темните места“ од Флоберовиот живот (каков што е, да речеме, неговиот љубовен живот), на голема штета на историографската метафикција, која е особено заинтересирана за апокрифните дополнувања и авторски интервенции врз помалку познатите факти или на податоците што не се „официјално заведени“ во досието за нечиј живот. Не треба ни за момент да се заборави кој е тој што запишува еден настан и го презентира како таков, затоа што е тоа, сепак, само една верзија и едно лично и субјективно толкување на настаните, па така, и биографијата, во извесна мера, претставува авторова интерпретација на животот на субјектот за кој пишува. Како што вели Хачион, „историографската метафикција си поигрува со вистината и лагата во историското досие“ (Hutcheon 2004: 114). „Фактот“ е подложен на интерпретација и на реинтерпретација, па така, историографската метафикција „го афирмира реинтерпретативниот однос кон историјата, којшто е артикулиран како ревизија на одделните верзии на историјата, но и на концептот историја, како и метаинтерпретативниот однос кон историографските и кон книжевните проекции на историјата“ (Ѓорѓиева Димова 2017: 135).

Нараторот ја загатнува дилемата зошто објавените дела на еден писател честопати ги тераат читателите да се впуштат во потера по писателот, на што тој комично предлага дека писателот треба да се остави намира и, наместо тоа, фокусот да биде и да остане само на книжевниот текст како таков (Barnes 1984: 15; Барнс 2012: 12). Ова размислување е ехо на Бартовата теорија за „смртта на авторот“, но и на ставот на Еко дека, штом го завршил пишувањето, авторот треба да умре за да не го попречува одот низ текстот (Еко 2007 [1983]). Значи, фокусот е на авторскиот и на авторовиот третман на податоците врз кои тој го гради своето дело, но и на читателовиот влог и порив да „душка“ низ тие податоци и да бара и да открива што е измислено, а што не е, за сметка на авторот, кој се повлекува во сенка. Тука во игра влегува и постапката на пародизација, преку која Барнс симулира биографија, и оваа постапка е својствена за метафикциите, во кои пародијата честопати се разоткрива како

„отворен коментар на нараторот или внатрешно саморефлектирачко огледало (мизанабим)“ (Hutcheon 2000: 31), или пародијата е сугерирана преку присуството на друг текст (во случајов тоа се текстовите на Флобер, но и другите цитати), спроти кои новата творба (самиот роман) „имплицитно ќе биде проценета и разбрана“ (Hutcheon 2000: 31).

Ако се сложиме дека пародијата се изведува на три нивоа, односно на вербално, на стилско и на тематско ниво (Peković 1991: 571), тогаш романот тоа го изведува на сите три нивоа. На вербално ниво, кое упатува на „промена на одредени зборови, со кое се постигнува ефект или тривијализација или карикирање на дадениот предмет“ (Peković 1991, *ibid.*), нараторот уште од почетокот го тривијализира предметот што планира да го обработи, кога вели: „Живот! Живот! За да имаш ерекции!“ (Барнс 2012: 13), припишувајќи му ги овие зборови на Флобер; почетокот на седмото поглавје, со сите експресивни звуци од типот на: „Ратаратаратарата“ или „рататаратаратафатафатафатафата... (...)“ (Барнс 2012: 83), исто така ја доловува пародијата на ова ниво. На стилско ниво, „кое преку комично или иронично имитирање ја девалвира стилската вредност на текстот, јазикот, методот на создавање или манирот на еден писател“ (Peković 1991: 571), во романот се пародира пристапот на Инид Старки кон биографијата на Флобер и бојата на очите на Ема Бовари, но и начинот на кој нараторот го опишува нејзиното предавање:

Еднаш ислушав едно предавање на д-р Старки, и мило ми е што можам да ве известам дека францускиот акцент ѝ беше ужасен; една од оние дикции полни самодоверба од дамско училиште и без никаков слух, скршнувајќи ту кон еднолична исправност ту кон фарсична грешка, честопати во рамките на еден ист збор. Нормално, тоа не влијаело врз нејзината подготвеност да предава на Универзитетот на Оксфорд, зашто до неодамна тоа место претпочиташе да постапува со модерните јазици како да се мртви (...). И покрај сè, ми се стори чудно тоа што некој живее од француската книжевност би можел да биде толку катастрофално недораснат да направи основните зборови во јазикот да звучат онака како кога првпат ги изговориле нејзините предмети на проучување, нејзините јунаци (и оние што ѝ ја заработуваат платата, би можело да се додаде) (Барнс 2012: 76).

Но, можеби посоодветен пример за пародизација на стилско ниво е начинот на кој се конструирани речениците во поглавјето посветено на верзијата на Коле, кои се пократки, поотсечни, и во нив се јавува повисока доза на (фингирана) емоционалност, на потреба да се убеди слушателот во тоа што се кажува, без оглед дали е кажаното точно, на критика на мажот (Флобер) како провинцијалец и очаен во љубовта, наспрема супериорноста на жената (Коле). Исто така, именувањето на некои поглавја (на пример, на осмото поглавје: „Водич за Флобер на еден набљудувач на возови“), исто така, е пародија на стилско ниво. И на тематско ниво, „кое во својата транспозиција ја опфаќа темата на даденото дело, како и неговата форма“ и „има остар, сатиричен акцент, како своевидна критика на поетското (книжевно) дело“ (Peković 1991: 571), всушност, целиот роман го пародира можеби не толку опусот на

Флобер колку жанрот на биографијата, па затоа таа на моменти преминува и во автобиографија на нараторот.

Друго, не помалку битно прашање, е насловот на романот. Дали е тука применливо мислењето на Еко, според кое насловот самиот по себе претставува извесен интерпретативен клуч? Насловите во постмодернистичките романи (ќе се сетиме на *Ако една зимска ноќ некој џајџик* на Калвино или *Заклученото тело на Лу* на Корвезироска) и на некои романи и раскази од жанрот на историографската метафикција (*Сесираша на Зиџмунд Фројд* на Смилевски или *Жената која роди зајаци* на Донахју), се намерно и свесно конструирани за да предизвикаат внимание и да ни „паднат во очи“. Скот смета дека, ако се симплифицира, романот *Флоберовиот џајџал* претставува одговор на прашањето: „Кој е вистинскиот папагал кој седел на Флоберовата маса?“, имајќи предвид дека два различни музеи се натпреваруваат околу тоа кој го поседува „вистинскиот папагал“ (Scott 1990: 58). Дали загатката со пронаоѓањето на „вистинскиот“ Флоберов папагал е решлива загатка и ќе стави крај на дилемата која верзија на животот на Флобер е точна, односно „вистинска“? Во романот нараторот зборува за папагалот што стоел во работната соба на Флобер, бдејќи над него додека овој пишувал, и го претставува како единствениот сведок на Флоберовото пишување. По смртта на авторот, овојпат буквална, тој бил однесен во локалниот музеј, каде што бил помешан со педесетина други папагали и, бидејќи сите биле слични на изглед, тој го загубил својот „идентитет“ или, поправо речено, својата „оригиналност“. Насловот на романот сугерира на флуидноста на жанрот на историографската метафикција или на нејзината способност да се премостува од еден во друг жанр, па така, потрагата по вистинскиот папагал наеднаш се претвора во своевидна детективска приказна во која симболот на папагалот треба да се „декодира“, а декодираната порака ни кажува дека овој симбол е метафора за вистината, односно за фактот. „Постмодерната теорија го доведе во прашање авторитетот на пишувањето на историјата и на биографијата преку истакнувањето дека презентираниот 'факт' е субјективен избор и толкување на авторот. Историографските метафикции се 'романи што се силно саморефлектирачки, но тие, исто така, одново го воведуваат историскиот контекст во метафикцијата и го проблематизираат целото прашање на историското знаење“ (Hutcheon 1987: 298; цит. спор. Stott 2010: 48) и таа, „преку експлицитните метафикционални коментари, ги адресира прашањата коишто се поврзани со пишувањето на историјата“ (Горѓиева 2007: 227). Брајтвајтовата потрага по автентичниот папагал се претвора во истовремена потрага по вистинската верзија на Флоберовиот живот, која ќе биде онолку точна – или барем ќе биде доследна на една единствена, иако, сепак, субјективна точка на гледиште – колку што нема да дозволува апокрифни дополнувања ниту посебен креативно-имагинарен ангажман од страна на биографот, ако се сложиме дека ова второво е можно; биографот е, најпосле, само човек, а со тоа е и роб на понекогаш двосмислени ставови, идеи, интереси и точки на гледиште. Можеби Брајтвајт не може да биде онолку објективен колку што би можел да биде папагалот, ако вториов може да зборува. Сепак, сите овие дилеми се во игра и нема еден единствен одговор, од проста причина што, како што вели Еко, „романописецот не е

должен да дава толкувања на сопственото дело, инаку не би пишувајќи роман, кој е машина за генерирање разноразни толкувања“ (Еко 2007). Монтроуз смета дека немаме пристап до автентичното минато, до живата материјална егзистенција, непосредувана од зачуваните текстуални траги, кои и самите се подложни на дополнителни текстуални посредувања кога ќе станат „документи“ врз кои историчарите ги засноваат сопствените текстови, наречени истории (Монтроуз 2003: 113; цит. спор. Ѓорѓиева Димова 2016: 49).

Нараторот ја претставува Флоберовата биографија, односно хронологијата на Флоберовиот живот, во три дела. Првиот дел е речиси класичен пример на биографија, каква што вообичаено се среќава на крајот на еден роман или, во денешно време, на некоја од датабазите на Интернет. Составена од сурови, делумно естетизирани факти, и без речиси никаков личен влог од страна на нараторот, во оваа биографија се изложени општопознатите факти од животот на Флобер. Во вториот дел од биографијата не станува збор толку многу за животот на Флобер колку за неговото поблиско семејство, и е евидентирано раѓањето на Флобер „меѓу две умирања“, што ги направило скептични неговите родители за неговото преживување. Во овој дел, исто така, се наведени и првите книжевни искуства на младиот Флобер, но тука нема ништо што посебно би предизвикало внимание, освен самата постапка на инкорпорирање на нечија биографија во едно книжевно дело, без притоа да станува збор за типична биографија.

Она што е веројатно највоочливо е третиот дел од Флоберовата биографија, кој изгледа поавтобиографски отколку биографски, затоа што се темели на размислувањата на Флобер, но предадени низ посредуваната оптика на нараторот, и токму во посредувачкиот дискурс обележан од лични забелешки се јавува простор и се овозможува слобода за авторска интервенција. Прашањето што овој дел го поттикнува, сепак, е кој е оној што го пишува овој дел? Дали навистина Флобер оставил такви белешки во своите дневници, па тие оттука биле преземени, за авторот/нараторот (кои многу често се преплетуваат) да може многу лесно да ги вклучи во својата фикционална творба? Дури и цитатите да се преземени од Флобер, тоа не значи дека тие не се видоизменети и, иако дискурсот во третиот дел од биографијата е во Флоберов дух, тоа не значи дека стилот не може да се копира и да се имитира од оној што пишува за него, т. е. за писателот кому му се восхитува. Но, сепак, поголемиот дел од соопштените податоци, со исклучок на годините, се во најголема мера валидни, и тие лесно можат да се проверат.

Третиот дел од биографијата е, исто така, обележан од уште една интересна карактеристика, а тоа е авторефлексивноста, па и коментарот за Флоберовите книжевни постапки и норми. Последниот дел е практично мала пролегомена за пишувањето и за создавањето уметност, искажана преку зборовите на Флобер, сепак, повторно посредувани од нараторот, а ова е една од одликите не само на постмодернистичката поетика туку и на историографските метафигури во голема мера, така што она што го истакна Во, кога запиша дека „она што ги сврзува сите, инаку различни автори, кои најопшто би можеле да се наречат ‘метапрозаисти’, е тоа што сите тие ја истражуваат теоријата на прозата низ практиката на пишување проза“ (Waugh 2001: 2), е илустративно

претставено во овој трет дел од биографијата. Флобер не е постмодернист/ метапрозаист, но Барнс очигледно е, па неговата техника на вклучување на цитати и референци што тој лично ги избрал, а со тоа и ги посредувал низ својот роман, е во стилот и на постмодернистичките практики, но и на историографските метафикции.

Во *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал*, всушност, можат да се издвојат два наративни процеси: од една страна, тоа е „процесот преку кој нараторот Барнс опишува во еден пасус, а од друга страна, е процесот и целта на неговото [на нараторот, К. Д.] фикционално пишување опишано од Барнс. Вториот процес станува дел од приказната и дел од првиот процес. Ваквата вметната нарација индиректно ја поништува маргината на приказната и на дискурсот, рефлектирајќи ја авторовата саморефлектирачка свесност во процесот на пишување“ (Tang 2019: 180).

Подоцна нараторот конечно се среќава со Ед Винтертон, кој ќе го запознае со содржината на писмата меѓу Флобер и наводната Херберт, па на големо чудење на Брајтвајт, Винтертон ќе признае дека ги прочитал овие писма пред да ги спали, што, ќе се сложиме, е навистина умешен начин за решавање на случајот со „загубените“ писма на Флобер. Брајтвајт ќе се доведе во етичка дилема дали смее да си дозволи да објави нешто што не е фактички постојно и, колеблив каков што е како наратор, тој ќе одлучи да не ја премине границата на она што е „дозволиво“. Поради ова, приказната за Херберт, исто како и нејзиниот идентитет, ќе останат мистериозни, и таа како да паѓа во сенка на Луиза Коле, која била долгогодишна љубовница на Флобер и која, впрочем, е фактички лик од животот на францускиот писател.

Различните поглавја на романот *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал* се обележани од различен стил на пишување и во секое од нив дискурсот се менува или се менува пристапот кон третиралиниот материјал. Барнс, во една инстанција, ќе се оддели од нараторот, и ќе ѝ контрира на Инид Старки поради нејзината „неумесна“ забелешка за бојата на очите на Ема Бовари. Таа сметала дека нејзиниот творец воопшто не бил сигурен во бојата на очите на неговата јунакиња, па така, еднаш ги опишал како кафеави, другпат како длабоко црни, а третпат, пак, како сини, што ќе го натера Брајтвајт уште еднаш да го препрочита Флоберовиот роман за да детектира шест места каде што се споменува опис на очите на Ема Бовари, сакајќи да поентира со тоа дека бојата на очите на Флоберовата јунакиња е, всушност, променлива. Брајтвајт ја завршува својата вербална „одмазда“ кон д-р Старки (која е уште една епизода на пародизација на сите три нивоа истовремено), велејќи:

Се чини дека д-р Старки била спокојно несвесна за овој просветлувачки пасус. Сè на сè, тоа изгледа како самоволна немарност кон писателот кој, на ваков или онаков начин, сигурно ѝ платил многу од нејзините сметки за гас. (...) Би можел да се обидам да ви го опишам изразот на моите очи во овој миг; но премногу се побледени од гнев (Барнс 2012: 82).

Понатаму, во деветтото поглавје, се изложуваат „апокрифи за Флобер“, односно незавршените книжевни и некнижевни дела на Флобер. Овде како да станува збор за двојна апокрифност, бидејќи Брајтвајт ги коментира местата

од апокрифните записи на Флобер и самиот вметнувајќи апокрифни податоци, главно, за приватниот живот на Флобер. Тука станува јасна онтолошката доминанта на историографската метафикција, преку која е проблематизирана границата меѓу различните текстови и дискурси, но и епистемолошката доминанта, според која постои „сомневање во можноста за стекнување не-проблематичен пристап кон историската стварност и стекнување знаење за неа“ (Горѓиева Димова 2018: 120). Впрочем, втората доминанта е присутна и низ целиот роман.

Наредното, десетто поглавје, покажува дека не постои подобар начин да се одбрани писателот за кој некој толку многу се залага од тоа тој да се претстави во судница во која бранителот е самиот наратор/автор. Изложени се неколку точки на обвинението, меѓу кои и тоа дека Флобер го мразел човештвото, ја мразел демократијата и недоволно се занимавал со политика. „...за Брајтвјајт Флобер станал толку важен (би се рекло незаменлив) контекст на идентификација и толкување што првиот не може да се дефинира себеси без да не упати на својот сакан автор. Себството/јаството повеќе не е конструирано како унифицирана целина, туку, поправо, како децентриран и слободнолебдечки конструкт на мноштво текстови и дискурси. Затоа, на фигурата на Флобер може да се гледа како на една од силите што го конституираат идентитетот на Брајтвјајт“ (Drag 2007: 40). „Флобер е искористен истовремено за да го носи и да го открива Брајтвјајтовиот емотивен товар. Многу од епизодите од Флоберовиот живот, многу од напишаните или од изговорените зборови во тој живот, кажуваат онолку многу за биографот колку и за романописецот“ (Winsworth 2005: 9).

Ова поглавје и визуелно се одделува од другите и личи како да е „закрепно“, придодадено, како да е „крпеница“ или “patchwork”, што е добропозната техника на правење мешавина од различни цитати, референци и, генерално, различни видови текстови и дискурси. И во ова поглавје е содржана авторефлексивноста, која се однесува на пишувањето како процес, и на неговата форма. Некои размислувања – како она дека во уметноста сè зависи од тоа како нешто ќе се претстави, па така, приказната за една гнида може да биде исто онолку убава како некоја приказна за Александар Велики – укажуваат на тоа дека дури и непривлечното, грдото и одбивното, можат да станат привлечни и естетски убави, ако се доволно добро уметнички претставени.

Единаесетто поглавје ја нуди верзијата на настаните од Луиза Коле, давајќи ѝ глас на една ексцентрирана фигура од животот на Флобер, поставувајќи ја во ова поглавје во центарот, на сметка на „исчезнувањето“ или на „затскривањето“ на авторот наратор. Ова е типична техника на историографските метафикции да им даваат примат на децентрираните или ексцентрираните стојалишта или точки/агли на гледање. Во ова поглавје Луиза Коле ја дава својата верзија на љубовната приказна меѓу неа и Флобер, и авторот, иако заткулисен, сепак, успешно ја изведува својата травестија преку облеката на Коле, давајќи една верзија на настаните од женска перспектива. Барнс ја изнесува Коле на преден план, давајќи ѝ шанса и на „другата страна“ да проговори, а претставникот на другата страна не е кој било, туку позната поетеса на своето време, добитник на престижни награди за својот поетски опус, макар што се верувало дека тие

биле резултат на врските и познанствата што таа ги одржувала и ги негувала со познаници од највисоките општествени кругови, кои, просто, ѝ го трасирале патот до книжевната слава. Барнс толку успешно се прикрива, што за да си помогне за да остане што повеќе во сенка, користи инаков вокабулар од оној на Брајтвајт, и тој е типично „поженски“ во ова поглавје. Коле со револт пишува против Кучук Ханем, познатата египетска убавица со која Флобер, наводно, имал кратка љубовна авантура, што го поттикнува прашањето дали инкорпорирањето фактичка личност, како Ханем, ја прави исповедта на Коле поверодостојна? Дали присуството на фактичка личност го засилува ефектот на веројатност за вистинитоста на раскажаното да изгледа фактичко? Можеби наместо одговор на овие прашања треба да се истакне дека е Коле изневерената, понижена жена, а преку овие квалификативи, нејзиното писмо/сведоштво добива стереотипен предзнак, односно го предопределува читателовиот хоризонт на очекување и тој, читателот, тукуречи може да предвиди каков третман ќе добие Флобер преку „нејзините“ зборови. Дискурсот на Коле е изразено мемоарски и дневнички, и мешавината на различни дискурси, во извесен степен, ги релативизира и ги нивелира строгите дискурзивни, а со тоа и жанровски граници. Ако поглавјата во кои се расправаше за Флобер беа повеќе белетристички, тогаш дискурсот во „верзијата на Коле“ е понаелектризиран со емоции.

2 Заклучок

Романот *Флоберовиот ѝаѝаѝал* користи многу од постапките на историографската метафикција што го проблематизираат односот меѓу минатото, историјата, книжевноста и вистината, и упатуваат на нивната посредуваност, т. е. на нивното постоење како пишани текстови. „Значи, како да го зграпчине минатото? (...) Дознаваме повеќе, откриваме дополнителни документи, употребуваме инфрацрвена светлина за да пробиеме низ избришаното во преписките...“ (Барнс 2012: 102). Оваа мисла на Брајтвајт сведочи за посредуваноста на минатото и на сознанието дека со податоците, во извесна смисла, се манипулира, бидејќи тие се пишуваат, се препишуваат, се редактираат, така што не можеме да имаме јасна слика за минатото.

Во романот постојат повеќе точки на гледиште (Флобер, Коле), и постојат различни дискурси и стилови (второто поглавје е хронолошка биографија на Флобер; единаесетто е верзијата на Коле на настаните, итн.). Други постапки што се користат во романот се и присутната цитатност, создавањето интертекстуални мрежи во кои читателот се „губи“ меѓу текстот, контекстот и метатекстот, односно е сведок на „кршењето на рамката“ меѓу „фикцијата и емпирискиот свет“ (McHale 2004: 212; Горѓиева Димова 2014: 268). Читателот, исто така, е сведок на вториот од двата модуси на историографската метафикција, односно на т.н. „очигледно контролиран раскажувач“ (Горѓиева 2007: 228), но и т.н. мултиплицирана гледна точка, каде што очигледно е дека фокализацијата еднаш е на нараторот, еднаш на Луиза Коле, итн., што значи дека имаме работа со повеќе точки на гледиште.

Како што некои факти можат да се оспорат така и вистината може да биде оспорена или извртена. Ако се помеша со фикцијата, фактот ја губи својата чистота и станува дел од еден амалгам, кој е понекогаш конфузен за оној читател што сака прецизност и граници. „Една од доминантите на постмодерната проза претставува еден начин на проблематизација на утврдените граници, кодови и конвенции – сугерирајќи ја нивната условност, релативност и конвенционалност, т.е. постојаното преместување на фокусот“ (Ѓорѓиева Димова 2014: 275–276), така што, и да сака читателот да биде „начисто“ со ваквите текстови, тоа е речиси невозможно, од причина што проверката на *свиџе факти* е макотрпна и долга работа, а прашање е колку е исплатлива.

Врз основа на погореистакнатата главна хипотеза, може да се заклучи дека Барнс ги конфронтира визијата и верзијата за минатото и неговата посредуваност, односно достапност во пишана форма, си поигрува со фактот и фикцијата во создавањето на наводна биографија на Флобер и инкорпорира измислици во оваа биографија, потоа си поигрува со жанрот, со што биографијата за Флобер полека станува автобиографија на нараторот, и низ овие процеси се врши пародизација на вербално, стилско и тематско рамниште на предметот на интерес и на жанрот на биографијата. За Барнс, „минатото е автобиографска литература што се преправа дека е собраниски извештај“ (2012: 92).

Барнс, на крајот на краиштата, немал намера да напише биографија на Флобер и (упатениот) читател е свесен, пред да го земе неговиот роман, дека има работа со белетристика, а не со биографија. Неговиот роман сака на постмодернистички својствен начин да си поигра со трпението на остроумниот читател, кој понекогаш е преамбициозен во дисекцијата на фактот од фикцијата, но можеби фузијата на фактот со фикцијата, на кршењето на строгите граници меѓу биографијата и автобиографијата како жанрови, на изјавата дека „сè што ќе измислите е вистинито“ (Barnes 1984: 191), одат во прилог на тоа дека историографската метафикција е комплексен жанр и дека токму овие игри меѓу текстовите, нивното надоврзување и совпаѓање, како и врските меѓу она што е вистинито и она што е измислено или лажно, се кривки и дека треба да се прифатат како такви.

Библиографија

- Аристотел. (1990). *За поетиката*. Прев. од старогр. М. Д. Петрушевски. Скопје: Култура. [Aristotel. (1990). *Za poetikata*. Prevod od starogrčki M. D. Petruševski. Skopje: Kultura].
- Барнс, Џ. (2012). *Флоберовиот ѝаџал*. Прев. од англ. јаз. М. Џонс. Скопје: Магор. [Barns, Dž. (2012). *Floberoviot papagal*. Prevod od angliski M. Džons. Skopje: Magor].
- Ѓорѓиева, М. (2007). Историографска метафикција. *Поимник на книжевната теорија*. Кулавкова, К. (прир.). Скопје: МАНУ, 227–228. [Ĝorĝieva, M. (2007). *Istoriografska metafikcija*. *Poimnik na kniževnata teorija*. Kulavkova, K. (prir.). Skopje: MANU, 227–228].
- Ѓорѓиева Димова, М. (2016). (Кон)текстуални селидби, ко-текстуални средби. *Филолошки списуи*, годиште XIV, бр. 1, стр. 43–54. [Ĝorĝieva Dimova, M. (2016). (Kon)tekstualni selidbi, ko-tekstualni sredbi. *Filološki studii*, годиште XIV, br. 1, str. 43–54].

- Ѓорѓиева Димова, М. (2017). За атрактивноста на еден жанр (книжевните, книжевно-теориските и книжевно-историските импликации на историографската метафикција). Зборник на трудови од Втората меѓународна научна конференција *Филко, филологија, култура и образование*, 10–12 мај, Воронеж, 129–138. [Ѓорѓиева Димова, М. (2017). Za atraktivnost na eden žanr (knjževno-teoriskite i knjževno-istoriskite implikacii na istoriografskata metafikcija). Zbornik na trudovi na Vtorata meѓunarodna naučna konferencija *Filko, filologija, kultura i obrazovanie*, 10–12 maј, Voronež, 129–138].
- Ѓорѓиева Димова, М. (2018). Интердискурзивните перформанси на книжевноста. *Современа филологија* 1 (1), 111–28. <https://doi.org/10.37834/JCP1810111gd>. [Ѓорѓиева Димова, М. (2018). Interdiskurzivnite performansi na knjževnosta. *Sovremena filologija* 1 (1), 111–28. <https://doi.org/10.37834/JCP1810111gd>].
- Barnes, J. (1984). *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage International.
- Barns, Dž. (2011). *Floberov papagaj*. Banja Luka: Bibliонер.
- Drag, W. (2007). *The search is all?: the Pursuit of Meaning in Julian Barnes' 'Flaubert's Parrot', Staring at the Sun and A History of the World in 10 ½ Chapters*. Master Thesis. University of Glamorgan.
- Hutcheon, L. (2000). [1985]. *A Theory of Parody – the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (2004). [1988]. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- McHale, B. (2004) [1987]. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- Scott, J. B. (1990). Parrots as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in *Flaubert's Parrot*. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 21: 3, July, 57–68.
- Reković, S. (1991). Parodija. *Rečnik književnih termina*. Živković, D. (ur.). Бања Лука: Романов, 570–571.
- Stott, C. (2010). *The Sound of Truth. Constructed and Reconstructed Lives*. Tectum Verlag Marburg.
- Waugh, P. (2001). [1984]. *Metafiction – the Theory and Practice of Self-conscious Fiction (New Accents)*. London & New York: Taylor & Francis e-Library.
- Tang, Y. (2019). Character Narration and Fictionality in Julian Barnes's *Flaubert's Parrot*. [Интернет]. *A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. IX, 176–189. Available from: <https://cutt.ly/y3wAEPo>
- [Accessed: February the 2nd, 2023].
- Winsworth, B. (2005). The Dynamics of Negation in *Flaubert's Parrot*. [Интернет]. Vernon, P. & Raynaud, C. (eds.). *L'Allusion et l'Accès*. Presses universitaires François-Rabelais. Available from: <https://cutt.ly/O3wUcqN> [Accessed: February the 2nd, 2023].
- Ѓорѓиева Димова, М. (2014). Толкувачки поликонтекстуализации (*Мојој Скендербег* на Драги Михајловски во контекст на постмодерната книжевност и историографија). [Интернет]. *Филолошки студии*, 12(2), 267–279. Достапно на: <https://cutt.ly/j9KXXAJ> [Пристапено на: 01.02.2023]. [Ѓорѓиева Димова, М. (2014). Tolkuvački polikontekstualizacii (*Moјot Skenderbeј na Dragi Mihajlovski vo kontekst na podtmodernata knjževnost i istoriografija*). [Internet] [*Filološki studii* 12(2), 267–279. Dostapno na: <https://cutt.ly/j9KXXAJ> [Pristapeno na: 01.02.2023].
- Еко, У. (2007). [1983]. Постила кон името на розата. [Интернет]. *Мираж* бр. 18. Достапно на: <https://cutt.ly/43aHsFg> [Пристапено на: 15.01.2023]. [Еко, У. (2007). [1983]. Postila kon imeto na rozata. [Internet]. *Miraž* br. 18. Dostapno na: <https://cutt.ly/43aHsFg> [Pristapeno na: 15.01.2023].

