

Марија ГОРГИЕВА ДИМОВА

Филолошки факултет „Блаже Конески“

Скопје, Македонија

ИНТЕРПРЕТАТИВНИТЕ ОСЦИЛАЦИИ КАКО СОВЛАДУВАЊЕ НА ДИСТАНЦИЈАТА

Апстракт: Целта на овој текст е интерпретативно да ги илустрира одделните теориски промислувања на поимот толкување, понудени во рамки на книжевната херменевтика. Интерпретативниот фокус е поставен врз романот *Покана на смртна казна* од рускиот писател Владимир Набоков.

Клучни зборови: интерпретација, толкувачка дистанца, роман, Владимир Набоков

Тоа е проблемој на присвојување (Aneignung) или на примена (Anwendung) на текстовој во дадената ситуација на читањето. Присвојувањето е дијалектички поврзано со дистанцирањето кое му е својствено на пишувањето.

Тоа не е укинуто со присвојувањето; тоа е, напротив, негово проширување. Благодарение на дистанцирањето со помош на пишувањето, присвојувањето не поседува повеќе ниедно од обележјата на афективното афинитет со намерата на авторот. Присвојувањето е разбирање преку дистанција, разбирање од дистанција.

Пол Рикер

Функционирањето на одреден (и невербален) текст се објаснува така што се земаат предвид, покрај или наместо, моментот на неговото настанување и улогата што ја има неговото примател со своето разбирање, со својата актуализација, со толкувањето, како и начинот на кој текстовој го предвидува ваквото учество.

Умберто Еко

Толкувањето од дистанција/толкувањето преку дистанција

Ако во својата елементарна дефиниција и примарна функција толкувањето подразбира укинување на дистанцијата во смисла на доближување или изедначување, макар привидно и привремено, со она што е предмет на толкувањето, тогаш посредувачката улога на херменевтичката практика може да се сфати двојно: прво, во „физичка“ смисла, кога толкувачот се определува за текст кој е оддалечен од актуелниот миг (јазично, временски, просторно, културно), така што толкувањето посредува во (ре)актуализацијата на текстот пред извесна публика - како заборавен, забранет или, воопшто, од одредени причини, недостапен текст, при што се отвора и прашањето за причините поради кои се прави навраќањето кон, условно кажано, „стариот“ текст; и второ, во смисла на интерпретацијата како обид за (повалидно, поприфатливо) повторно објаснување и разбирање на текстот поставен во одреден интерпретативен контекст и подложен на одредена толкувачка стратегија (што, повторно, може да биде симултано или ретроактивно поставено во однос на дадениот текст). Во секој случај, толкувањето е процес кој редовно си го обезбедува тој помеѓу-статус: посредување кое ја пополнува празнината меѓу текстот и она што толкувачот ќе го направи од и со текстот, како една од неговите валидни интерпретативни варијанти. „Интерпретацијата има смисла само затоа што ние му припаѓаме на времето и на просторот и, со тоа, сме на извесна оддалеченост од авторот што го толкуваме, одвоен од него прецизно со времето и/или со просторот. Но волјата на толкувачот е, исто така, во тоа да се укине ова растојание преку фактот на толкувањето, да му се пристапи на времето-простор на авторот, сепак, останувајќи на своето сопствено место и во својата сопствена епоха. Условите на можноста за интерпретација можат тогаш да се разберат како негирање на логиката на времето и на просторот, како и потрагата по една невозможна коинциденција“ (Рабо 2005: 275).

Покана на смртна казна од рускиот писател Владимир Владимирович Набоков е роман кој го актуализира токму прашањето за дистанцијата во процесот на интерпретативното/читателското „присвојување“, и тоа во две насоки. Прво, станува збор за роман кој е објавен

во 1936-тата година и му припаѓа на корпусот дела пишувани на руски јазик, наспроти оние што се напишани на англиски (иако авторот со помош на синот Дмитриј ја обезбедувал и англиската верзија на своите руски оригинали).¹ Значи, постои голема дистанција меѓу првичното објавување на романот и неговата достапност за пошироката читателска публика: за онаа од англиското говорно подрачје, а за која преводот бил неопходен; за онаа од руското говорно подрачје, за која делата на писателотемигрант долго време биле недостапни од идеолошки причини, и конечно, за македонската публика, за која романот станува достапен дури седум децении по неговото првично издание.²

Вториот аспект на прашањето за дистанцијата се однесува на рецепцијата на делата на Набоков. Магдалена Медариќ, говорејќи за фазите во рецепцијата на авторот, ќе констатира дека почетното восприемање е обременето со наметнатите предрасуди кои придонесуваат за неговата дискредитација како автор и како личност: квалификативите на „разгален буржуј, декадентен и изопачен“, односно на „несериозен, лекомислен забавувач на публиката, жонглер со книжевни трикови“ долго време ќе ги придружуваат и рецепциите на романите на Набоков. Популаризацијата, со која започнува наредната фаза, во голема мера е обусловена од откривањето на Набоков и како „мислител, филозоф, метафизичар и вешт *homoludens*“ (Medarić 1994: 160–161). Секако, различната и задоцнетата рецепција, односно препреките и предрасудите на кои наидува таа имаат свое влијание и врз проблемот на споменатата дистанција.

Со оглед на фактот што секој актуелен интерпретативен пристап кон *Покана на смртна казна* нужно е ретроактивен, се поставува прашањето: дали, во тој случај, толкувањето, како совладување на дистанцијата во споменатата двојна смисла, претставува предност или, пак, тешкотија во однос на толкувањата што се симултани на книжевниот текст? Иако, во вистинската смисла на зборот, ниту една интерпретација не може да биде апсолутно симултана на својот текст-предмет, меѓутоа, во случајов, таа категорија е употребена со значење на должина на

¹ *Invitation to a Beheading* (trans. Dmitri Nabokov and Vladimir Nabokov). New York: Capricorn, 1959.

² Владимир Набоков. 2003. *Покана на смртна казна*. Скопје: Наша книга.

временската дистанција меѓу текстот и одредена негова интерпретација. Извесна предност, секако, постои со оглед на тоа што ретроактивноста овозможува увид и во веќе понудените толкувања за дадениот текст и, вклучително, увид во оние теориски концепции и интерпретативни стратегии што се афирмирале во меѓувреме. На пример, романот на Набоков е објавен во првата половина на XX век, додека интертекстуалноста, како еден од методите на книжевна интерпретација, ја добива својата теориска свест и експанзија во книжевните проучувања од втората половина на 60-тите години од XX век (макар што, поимите влијание, дијалогизам и интерсубјективност, како теориски концепти со кои интертекстуалноста била доведувана во релација, се актуелни од почетокот на XX век). Тоа, секако, нуди можност за дополнително ситуирање на романот во новата теориско-интерпретативна констелација.³ Со еден збор, ретроактивното толкување има свои рефлексии врз дистанцијата бидејќи допушта да се фрли нова светлина врз текстот и да се откријат оние аспекти што во претходните пристапи биле занемарувани, превидени или тенденциозно поинаку толкувани. Во таа смисла, Умберто Еко ја аргументира херменевтичката легитимност и на погрешните, поточно на произволните интерпретации на текстовите: „Понекогаш погрешно да се протолкува текстот, значи да се излупат од него многубројните канонски толкувања, да се разоткријат неговите нови страни, па, во тој процес, текстот станува многу подобро и поплодно протолкуван, според неговата сопствена *intentio operis*, ослабувана и замрачувана во мноштвото претходни *intentiones lectoris* маскирани во приказите на *intentio auctoris*“ (Еко 2001: 38). Меѓутоа, дали ретроактивноста не претставува и опасно поле за генерирање конфузија? Дали не е вистина дека интерпретативниот квантитет, кој посредува меѓу текстот и, условно кажано, последниот, т.е. актуелниот читател/толкувач, влијае врз зголемувањето на дистанцијата од текстот? Колку повеќе интерпретативни верзии се во игра (особено оние што се дијаметрално различни и противречни), толку повеќе се сомневаме

³ На пример, можни се интертекстуални релации со романот *Палаишаа на сониишаа* од Исмаил Кадаре, објавен во 1990 година, или, пак, со студијата на Мишел Фуко *Надзор и казна*, објавена, исто така, подоцна, во 1975 година.

во тоа која од нив стои „најблизу“ до текстот и која „најверодостојно“, односно валидно ги толкува неговите интенции.

Конкретно, во однос на романот *Покана на смртна казна* во оптек се неколку доминантни интерпретативни варијанти: прво, толкувачкиот контекст според кој романот содржи автобиографски елементи и го изразува ангажманот на Набоков во антитоталитарните реакции (со конкретна алузија на тоталитарните режими во СССР и во нацистичка Германија);⁴ второ, во студиите на Ренате Лахман романот се согледува од аспект на симулакрумските импликации на мотивот на двојникот (*doppelgänger*) и од аспект на кабалистичката традиција на игрите со писмото; трето, интерпретациите што се засновани врз интер-текстуалните релации со *Процес* на Кафка, со *Ние* на Земјатин, со романите на Орвел или, пак, жанровското исчитувањето на романот низ кодот на дистописките текстови; четврто, интерпретативните фокуси кои ја детектираат релацијата „стварност“ – уметност како типичен топос во прозата на Набоков.⁵ Широчината на интерпретативниот дијапазон дава за право *Покана на смртна казна* да биде сместен во оној тип текстови што Брајан Мекхејл ги нарекува алегориски.⁶ станува збор за текстови кои се одликуваат со отсуство на буквалната референцијална рамка (присутна е само метафоричната, значи преносната), која треба да биде дополнително обезбедена од страна на читателот. Токму можноста за бескрајно интерпретативно полнење на алегорискиот текст со потенцијално апстрактни значења, генерирањето различни алегориски значења меѓу кои циркулира значењето на првото, „буквалното“ ниво и предизвикот за читателот да ги специфицира тие значења, доведува до контраефектот на прекумерна алегориска детерминираност која,

⁴ По емигрирањето од татковината, во периодот 1922 – 1937 година Набоков живее во Берлин.

⁵ Набоков во неколку наврати истакнува дека овој збор треба да се пишува секогаш во наводници, со што ја сигнализира неговата условност. Самиот и го практикувал тоа.

⁶ Иако Мекхејл во својата студија говори за алегоријата во постмодернистичката книжевност, сепак констатира дека таа не е типична само за тој тип писмо. Според него, алегоријата доживува обновување во постмодерното пишување, каде што се поврзува со онтолошката поетика, односно претставува алатка за истражување на онтолошката структура и за истакнување на онтолошките теми, кои се доминантна на постмодерната литература (2001: 140-147).

наспроти манихејскиот тип алегии, придонесува за интерпретативна неопределеност и неопределеност (McHale 2001: 141–142).

Неколку можни интерпретативни одлуки

Она што се забележува е она што било овозможено да се забележи со помош на сѝраиѝѝијаиѝа на ѝолкување.

Стенли Фиш

Во принцип, секој текст, па дури и оние што се одликуваат со (нај) висок степен на херметичност, а *Покана на смртна казна*, несомнено, таков текст, дава извесни сигнали кои имаат статус на интерпретативен почеток. Во конкретниов случај, таков сигнал претставува насловот, индикативно и, во интерпретативна смисла, особено атрактивно атипично место: *Покана на смртна казна* е, очигледно, парадоксална синтагма. Во рускиот речник зборот *приглашение* означува 'покана, поканување, повикување (на гости, на танц, на работа)', но и 'земање', што во извесна смисла ја ублажува контрадикторноста во однос на вториот дел од насловот и допушта толкување во насока на еуфемично означување на смртната казна како (од)земање нечиј живот. Меѓутоа, дилемата се разрешува со насловот во англискиот превод, каде што *invitation* 'покана' експлицитно го потврдува парадоксот. Апсурдно е да се кани некој на смртна казна, бидејќи казната е нешто што се изрекува, се наложува од повисока авторитарна, институционална инстанција, а со цел санкционирање на претходно сторен прекршок; од друга страна, поканата е чин на добра волја, израз на љубезност од страна на оној што кани и претпоставува реципроцитет на љубезноста, што, повторно, зависи од добрата волја на поканетиот да прифати или да одбие. Но, минимална е, секако и парадоксална, веројатноста од прифаќањето покана за присуство на сопствената егзекуција. Иако љубезноста индиректно, дискретно и суптилно обврзува, таа, сепак, ниту наложува, ниту, пак, заповеда.

Импертинентноста што постои меѓу лексемите во насловот е типична за оксиморонските фигуративни склопови кои подразбираат синтагматско сопоставување на појави кои се во однос на меѓусебно

исклучување. Во контекст на ова оксиморонско исчитување, дозволено е насловот да го препознаеме како своевиден „семантички јазол“: тој е првичното место кое во средбата со романот предизвикува двоумење и двосмисленост, пред сè од аспект на изневерувањето одредени „востановени културни, етички и семантички конвенции и вредности“ (Ќулавкова 2005:106). Имено, насловот е евидентен прекршок и отстапување од одреден тип конвенционално однесување, каде што поканата го протоколира присуството на одреден вид манифестации, но, секако, не и присуството на јавна егзекуција и, се разбира, не присуството на оној што треба да биде егзекутиран. Статусот на семантички јазол станува оправдан и од аспект на тоа што насловот е првичниот индикатор за гротескно-парадоксалните ситуации со кои избобилува приказната. Практично, сето дејство во романот се одвива „помеѓу“ две состојби/ситуации кои се примарно противречни, меѓусебно исклучувачки или асимптотично поставени, а сепак спојливи благодарение на посредувањето на главниот лик: помеѓу вината и казната, помеѓу пресудата и егзекуцијата, помеѓу физичката не-слобода и слободата на творечката имагинација, помеѓу затворската дисциплина и циркуската игра. Како се остварува тоа двојство?

Помеѓу вината и казната

„Според законот, на Цинцинат Ц. смртната пресуда му беше соопштена со шепот. Сите станаа, разменувајќи меѓу себе насмевки. Белокосиот судија откако му се приближи до увото, откако се поиздиша, откако му кажа, бавно се истави, небаре се одлепуваше. По ова Цинцинат повторно го одведеа во тврдината“ (Набоков 2003: 5). Очигледно, почеток *in medias res*: изрекување на смртната казна, а педесетина страници потоа читателот е запознаен и со вината на осуденикот: „Обвинет за најстрашен злостор, за гносеолошка гнаса, толку ретка и незгодна за изразување што мораа да се користат заобиколни термини слични на: непробивност, непросирност, пречка; осуден за таквиот злостор на смртна казна, затворен во тврдината во очекување на непознатиот, но близок термин на оваа казна...“ (Набоков 2003: 60). Целото дејство и понатаму е сконцентрирано во просторот „помеѓу“: помеѓу изречената казна и исчекувањето на нејзиното извршување (за

што нема информација ниту затвореникот, ниту затворскиот персонал), помеѓу извесноста на пресудата и неизвесноста на егзекуцијата, помеѓу чувството на активитет и виталитет (што го создава затворската околина со своето извештачено однесување) и чувството на страв во пресрет на смртта. Всушност, романот нуди мошне едноставна приказна со познатата тема за „човек кој живее во светот на последиците“. Во овој тематски круг, Никола Ковач ги сместува ликовите како Јозеф К. или јунаците од *Проклеџа авлија* на Андриќ или од *Архийелаџи Гулај* на Солженицин (Ковач 2004: 10). Приказната го следи затворскиот живот на Цинцинат Ц. во текот на деветнаесетте дена пред егзекуцијата, така што секоја глава соодветствува на еден поминат ден во затворот, а дваесеттата глава се однесува на извршувањето на пресудата со јавно отсекување на главата. Освен преку романескната структура (поделбата на 20 глави), протекувањето на времето е драматизирано и преку моливот со кој пишува Цинцинат: намалувањето на должината на моливот е пропорционално со намалувањето на деновите од животот на Цинцинат, а обратнопропорционално со пополнувањето и испишувањето на белите листови хартија. „На масата се белееше чист лист хартија и, оцртувајќи се врз таа белина, лежеше вчудовидувачки наострен молив, долг, како живот на кој и да било човек, освен на Цинцинат“ (Набоков 2003: 6).

Исчекувањето и неизвесноста, сконцентрирани во временската отсечка пресуда – егзекуција и во ограничениот простор на затворската ќелија, ја рефлектираат и подвоеноста на повисоко рамниште – подвоеноста на светот на стварноста и подвоеноста на ликот. Двете стварности, онаа во која Цинцинат е осуден да живее и која го осудува на смрт и онаа што самиот тој ја креира низ пишувањето и ја проживува низ соништата, се комплементарни на двојниот Цинцинат – оној видливиот и „просирниот“, осуден на смрт, и оној невидливиот, „другиот Цинцинат, помалиот, свиткан како ѓеврече“, кој сонува и (о)пишува. Во контекст на овие двојства, Ренате Лахман идентификува две нивоа на приказната, па дури и две приказни: манифестната приказна за човек кој се подготвува на извршување смртна казна и криптичната приказна за човековиот спас од космичкиот затвор со помош на процесот на прочистување (1997: 285).

Несомнено, вистинската вина на Цинцинат се состои во неговата различност во однос на светот во кој е принуден да постои, така што и предзатворскиот и затворскиот период од неговиот живот се обележани со таа разлика. „По грешка се најдов овде – не имено во затворов – туку воопшто во овој страшен, ригест свет, пристоен пример за една дилетантска уметност“ (Набоков 2003: 77). Предзатворската фаза од животот јунакот ја минува во изнаоѓање успешни облици на мимикрирано инфилтрирање во околината: „Во светов на души просирни една за друга, тој сепак научи да се преправа просирен, заради што прибегнуваше кон сложен систем на некои небаре оптички прелаги“ (Набоков 2003: 17). Меѓутоа, во мигот кога ќе посака да оди зад и наспроти светот чии жители ги нарекува „призраци, врколаци, пародии“, односно кога ќе се посомнева во реалноста на материјалниот свет, Цинцинат прави прекршок. Во светот што е уреден според правилата на привидноста, секој облик на различност е еднаков на нелегално престојување во тој свет – отстапување од и прекршување на неговите норми. „Опкружен сум со некакви бедни призраци, а не луѓе. Тие ме измачуваат, како што можат да измачуваат само бесмислени привидувања, лоши соништа, отпадоци од бладања, партали од кошмари – и од сето тоа што кај нас се смета за живот“ (Набоков 2003: 28).

Романот го отвора прашањето за односот меѓу индивидуата и заедницата низ призмата на дилемата чија добивка е поголема: дали добивката му припаѓа на јунакот, кој, спознавајќи го „ќорсокакот на светот и неговите тесни граници“, ќе добие уште една, макар и последна шанса да открие еден поинаков свет, а заедницата, и не знаејќи, му помага во тоа; или, пак, ќе профитира заедницатаа која го открива натрапникот и го елиминира?! И затоа, штом ќе биде откриено неговото мимикрирано присуство во светот на „стварноста“ и штом ќе биде именуван неговиот деликт како „гносеолошка расипаност“, Цинцинат повеќе нема причина да се прикрива. Тоа е објаснувањето за неговиот игнорантски однос кон новата улога што му се наметнува од страна на другите учесници во играта, овојпат затворските чиновници. „Триесет години проживеав меѓу наизглед опипливи привиденија, прикривајќи дека сум жив и стварен, – но сега кога сум откриен, нема зошто да ми биде незгодно. Барем преку лично искуство ќе ја проверам несигур-

носта на дадениов свет“ (Набоков 2003: 58). Методите преку кои ќе ја направи оваа искусвена проверка се состојат во откривањето и во докажливото присуство на друга, поинаква и „повистинита стварност“. Надмоќта во однос на околниот свет што произлегува од самосвесното чувствување на сопствената (раз)личност ќе му помогнат на Цинцинат да ја пронајде и адекватната, т.е. (раз)личната стварност – онаа што постои единствено во сонот и во пишувањето. „Во моите соншита светот оживуваше, станувајќи толку занесно значаен, слободен и воздушест, што подоцна веќе ми стануваше тешко да дишам поради правот на нацртаниот живот... Јас одамна се сродив со мислата дека она што го наречуваме сон е полуреалност, ветување на реалноста, нејзино претсобије и повев, т.е. дека тоа во себе содржи во мошне матна, разблажена состојба – повеќе вистинска реалност, отколку што е нашето толку фалено јаве, кое, од своја страна, е полусон, тешка дремка, во којашто, еднадвор, необично лудо изобличувајќи се, проникнуваат звуци и претстави од реалниот свет, кој протечува зад периферијата на свеста... Но колку се плашам јас да се разбудам!“ (Набоков 2003: 77–78). Ренате Лахман ја толкува оваа подвоеност како базичен дуализам или состојба на расцепеност на нештата, чиишто манифестации се констатирани на неколку рамништа: во поларизацијата тело – дух; во отфрлањето на телото како затвор на душата; во девалоризацијата на космосот како хегемониски систем кој се стреми кон потчинување на човекот оддалечен од спасот; во верувањето дека духот ќе се врати во прекосмичкиот оригинален принцип и во конечниот колапс на материјалниот свет (1997: 284).

Помеѓу затворот и циркусот

Тврдината која претставува затвор и во која Цинцинат е единствениот затвореник ги има сите знаци на еден сосема не-затворски простор. Четворицата официјални застапници на затворската власт (чуварот Родион, директорот Родриг, адвокатот Роман, егзекуторот Пјер) сосема се ослободени од авторитетот што треба да го поседуваат и да го манифестираат како претставници на законот. Наместо тоа, тие оставаат впечаток на актери во некаква водвилска претстава, „со перики и влошки, со напудрени и нашминкани лица“. Фониско-парономазискиот

паралелизам во имињата е индикатор за нивната деперсонализираност, а нивното невешто, афектирано и гротескно однесување е во согласност со марионетската улога во играта, која ја води Пјер, „раководителот на егзекуцијата“. Самиот тој, на почетокот лажно претставувајќи се како затвореник, има препознатливо циркузантска, клоновско-акробатска улога (сцените во кои се движи низ ќелијата, одејќи на раце и носејќи предмети во забите). Нивниот статус на маскирани актери кои учествуваат во некаква претстава се открива на крајот кога непосредно пред егзекуцијата ќе се појават пред Цинцинат: „Пропаднати, без никаква живост, облечени во сиви кошули, обуени во стари износени чевли – без каква било шминка, без влошки и перики, со насолзени очи, со нездраво тело што се провираше низ скудните партали – тие испаднаа слични меѓу себе и подеднакво се вртеа нивните исти главички на танките вратови, главички бледо-ќелави, со џумки со сиви точки од страните и со клапшести уши“ (Набоков 2003: 182).

Необичната љубезност и претераната учтивост и приемчивост на затворските службеници (поканата за валс од страна на чуварот, писменото извинување во подавалник поради одложувањето на посетата на сопругата, предлагањето различни игри на затвореникот – карти, шах, инсистирањето на Пјер да воспостави искрено пријателство со Цинцинат), сето тоа доловува атмосфера која е сосема неочекувана и неприродна за една затворска средина и за нејзината хиерархија. Спротивно на тоа, основниот принцип врз кој функционира затворот е принципот на сеопшта, безусловна соработка и учество. Постојат и експлицитни реплики во кои затворот е споредуван со и опишуван како циркус и театар, а на егзекуцијата се алудира како на театарска претстава. Незаинтересираноста и индиферентноста со кои Цинцинат се поставува во комуникацијата со наметливиот затворски персонал се своевиден облик на отпор кон обидите на околината по секоја цена да го вовлече во сопствената игра, која самиот тој ја квалификува како „бесмислена пиеса“. А неговиот најголем одбранбен механизам е компензацијата: тој е рамнодушен кон светот околу себе затоа што веќе ја спознал компензаторската моќ на средбата со друг вид стварност. „Јас го открив дупчето во животот - онаму каде што тој се откришил, каде што бил некогаш споен со нешто друго, вистински живо, значајно

и огромно... Отпустот што ѝ го давам на својата мисла за наградно патување од фактот кон фантазијата и назад“ (Набоков 2003:180).

Чинот на одделување од одреден колектив и од нормите според кои е уреден претставува, практично, одвојување од извесна другост во однос на која се одредуваме и се идентификуваме себеси. Празното место бара да биде пополнето, една другост да биде заменета со друга. Другоста се бара во себе, во сопството кое ќе се подвои и ќе се удвои, затоа што „егологијата бара внатрешно надополнување на интерсубјективноста“ (Рикер 2004: 11). А во романот на Набоков другиот добива повозвишена, онтолошка мисија – да биде посредник во трансцендирањето во светот на една друга стварност., Едниот Цинцинат броеше, а другиот Цинцинат веќе престана да го слуша одекот од непотребното броење што се оддалечуваше – и со дотогаш невидена јасност, отпрвин дури и болна поради ненадејноста на нејзиниот наплив, но потоа таква што го исполни со веселост целото негово битие – помисли: што барам јас тука? Зошто лежам вака? – и откако си го постави ова прашање, тој си одговори со тоа што се подисправи и погледна наоколу... Цинцинат бавно се симна од трибината и тргна по развезаниот смет“ (Набоков 2003:197).

Обвинет за „гносеолошка расипаност“ во „привидниот свет на привидните нешта“, Цинцинат како да ја потврдува ретроактивно сопствената вина и тргнува во спознавачки потход – кон стварноста посредувана преку слободата на имагинацијата, постигната во сонот и во пишувањето: „Да се искажам за инает на целата светска немоност. Колку се плашам, колку се гадам. Но никој не може да ме одземе мене од мене. Но, сепак треба да се остави нешто на хартија, да се остави. Јас не сум обичен... јас сум оној живиот меѓу вас“ (Набоков 2003: 77).

Гностикот-писател е само еден од идентитетите низ кои се пројавуваат ликовите двојници на Набоков: станува збор за ликови кои секогаш се наоѓаат на „работ на некое спознание, кои се пред откривање на кодот за конечно дешифрирање на светот, а таа потрага по значењето најчесто се манифестира како опсесија“ (Bényei 1993: 72). Во случајот на Цинцинат, таквото спознание се однесува на откритието на еден поинаков свет, а опсесијата се манифестира во страста со која му се предава на повторното оживување на светот низ пишувањето.

Оттаму, неговото пишување има карактер на дневничко-мемоарски записи. Демиуршкиот копнеж за креирање одреден свет (како што е навестено во мото-цитатот на почетокот од романот) за Цинцинат значи манипулирање со „соседството на зборовите“, чин кој поприма креативна, но и трансформативна и ослободувачка моќ: „соседството на зборовите“, односно нивното (ре)комбинирање резултира со креирање нова реалност. Но, несомнено, во таа страст постои нешто и од прустовската пресмртна верба во и желба да се преосмисли загубеното, а не само (хронолошки) поминатото време. „Без да умеам да пишувам, но насетувајќи со престапничкото сетило како се средуваат зборовите, како треба да се постапи за обичниот збор да оживее, да го позајми од својот сосед сјајот, жарта, сенката, одразувајќи се самиот во него и обновувајќи го и него со тој свој одраз – за така целиот тој ред да биде живо прелевање“ (Набоков 2003: 79).

Истиот мотив ќе го препознаеме и во еден од подоцнежните романи на Набоков, *Вистинскиот живот на Себастјан Најџ* (1941): „Одговорот на сите прашања за животот и за смртта, апсолутното решение е испишано насекаде низ светот што го знаеме: беше налик на патник кој сфаќа дека дивината што ја опфаќа со погледот не е случаен збир на природни појави, туку страница на книгата каде што тие планини и шуми, и полиња, и реки се разместени така што да чинат една кохерентна реченица; самогласката на езерото се стопува со согласката на шумкавата стрмина; кривините на патот кој ја испишува својата порака со заоблен ракопис, читлив како кај нечиј татко; дрвјата кои општат со немиот снег... На тој начин, патникот го срочува пејзажот и неговата смисла е откриена, и на истиот тој начин, заплетканата мостра на човековиот живот се покажува на крајот како монограм, сега целосно јасен за внатрешното око, кое гиразмрсува испреплетените букви. И зборот, значењето што се појавува е вчудовидувачко во својата едноставност“ (Nabokov 2003: 161–162). Идентична желба за пронаоѓање на скриените соседства и врски меѓу зборовите и предметите, меѓу животот и уметноста и потребата да се манипулира со нив според сопствената желба постои и кај јунакот на Кортасар од расказот *Расчекор*: ликот-наратор се обидува да ги запише спомените од минатото (како што го прави тоа и Цинцинат). Во еден миг тој е соочен со дилемата

дали да го продолжи пишувањето кое ќе се однесува и на оној период од младоста кога повеќе ја нема неговата сакана? Дали зборовите запишани на хартија кои опишуваат средба и бакнеж со саканата ќе имаат моќ да ја остварат таа средба и во животот? Тој верува дека нештата стануваат повистинити кога ќе ги претвори во зборови, како и јунакот В. од *Вистинскиот живот на Себастijan Најџи*. „Толку е убаво да се продолжи, макар било и бесмислено, да напишам дека ја преминав улицата со зборови кои ќе ме одведат во пресрет на Сара и ќе ја пуштат да ме препознае, тоа е единствениот начин конечно да се состанам со неа и да ѝ ја кажам вистината.“⁷ Вистинската дилема што е сугерирана е токму прашањето дали имагинарниот чекор преку улицата може да го надмине расчекорот меѓу посакуваното минато и баналната сегашност, помеѓу уметноста која зборува за минатото и животот кој се одвива во актуелната празнина и баналност? Истата дилема и потребата таа да биде разрешена се појавува и кај Цинцинат во неговото „престапничко сетило“ кое го обзема непосредно пред смртта: да го започне својот лов на зборовите, да „го постигне зборот“, да ги „средува зборовите“, „да ги оживее“ – и преку нив, нештата што ги означуваат, минати или сегашни. „Ох, да знаев дека толку долго ќе останам тука, ќе започнев од а, и, постепено, по широкиот пат на заемно поврзаните поими ќе стигнев, ќе довршев, душата ќе ми се изостреше со зборовите“ (Набоков 2003: 18).

Секундарно креираниот, артифициелниот свет, сопоставен на светот на реалноста која, всушност, е привидна според оценките и доказите на Цинцинат – тоа е една од варијантите на основниот топос во творештвото на Набоков: односот живот – уметност, стварност – „стварност“. И секој негов роман претставува нова потрага по генеративните механизми на „стварноста“, и секој негов роман го доведува до конечното и до единственото вистинско исходиште – до уметноста како единствено вистинска „стварност“. Во таа смисла, фикцијата, моделирајќи ги можните и веројатните светови/стварности, воспоставува (ре)интерпретативен однос кон стварноста, потврдувајќи ја констатацијата на Пол Рикер дека „фикцијата го воведува токму

⁷ Хулио Кортасар, „Раскорак“, *Рукопис нађен у џепу*, Београд: Граматик, 2003, стр.30.

дистанцирањето во нашето разбирање на стварноста... Токму оттаму, секојдневната стварност се преобразува во прилог на она кое може да се замисли под поимот имагинативни варијации што книжевноста ги изведува врз стварноста“ (Рикер 2003: 68).

Користена литература:

- Ковач, Н., 2004, *Европскиот џолинички роман*, Скопје: Гурѓа.
- Набоков, В., 2003, *Покана на смртна казна*, Скопје: Наша книга.
- Рабо, С., 2005, „Кратка средба со Хомер: интерпретација, фикција и факти во *Висјинската приказна* на Лукијан“, *Дијалоџ на интерпретации*, Прир. К. Кулавакова/Ж. Бесиер/Ф. Дарос, Скопје: Гурѓа, 265-289.
- Рикер, П., 2003. „Реторика, поетика, херменевтика“, *Херменевтика и џоетика*, Прир. Катица Кулавакова, Скопје: Култура, 30-53.
- Рикер, П., 2004, *Сојство као друѓи*, Београд: Јасен.
- Кулавакова, К., 2003, „Херменевтиката и атопичноста на книжевниот текст“, *Херменевтика и џоетика*, Прир. Катица Кулавакова, Скопје: Култура. I-XIII.
- Кулавакова, К., 2005, „Херменевтика на книжевните идентитети“, *Дијалоџ на интерпретации*, Прир. К. Кулавакова/Ж. Бесиер, Скопје: Гурѓа, 61-115.
- Фиш, С., 2003, „Толкување на Вариорум“, *Херменевтика и џоетика*, прир. Катица Кулавакова, Скопје: Култура, 268-291.
- Bényei, T., 1993, „Umijeće zavaravanja: Ada Vladimira Nabokova“, *Intertekstualnost & Autoreferencijalnost*, Прир. D. Oraić-Tolić/V. Žmegač, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilista u Zagrebu, 71-83.
- Eco, U., 2001, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Lachmann, R., 1997, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, Mineapolis/London: University of Minesota Press.
- McHale, B., 2001, *Postmodernist Fiction*, London/New York: Routledge.
- Medarić, M., 1994, „Igre oko Vladimira Nabokova (repcija Nabokova u njegovoj ulozi homo ludensa)“, *Republika* 7-8, 152-161.
- Nabokov, V., 2003. *Stvarni život Sebastijana Najta*, Beograd: Rad.

Marija Gjorgjieva Dimova

INTERPRETATION AS A MEANS OF OVERCOMING DISTANCE

Summary

Starting from several theoretical premises for the term interpretation that are offered in literary hermeneutics, the purpose of our text is to illustrate those premises in a specific literary text. The analysis is focused on the novel *Приглашение на казнь/ Invitation to a Beheading* by Russian author Vladimir Nabokov.