

САМОРЕФЛЕКСИВНОСТА НА СКРИЕНАТА КАМЕРА

Весна Кожинкова

Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“ Штип

vesna.kozinkova@ugd.edu.mk

Апстракт: Саморефлексивноста е од особен интерес на романсиерите од последните триесет години кои со право се нарекуваат мета-прозни бидејќи сите тие се обидуваат, и во главно успеваат во тоа, да ја истражуваат теоријата на прозата низ практиката на пишување проза. Метатекстуалноста во македонскиот постмодернистички роман е својство коешто е присутно, но исто така својство коешто може да биде третирано и разгледувано од различни аспекти. Со оглед на тоа што Патриша Во констатира дека метатекстуалноста се гради на матрицата на реалистичкото писмо, топосите, кои ќе ги земеме во предвид при анализата на романот „Скриена камера“ од Лидија Димковска (2004), се конвенциите на реализмот: лик, раскажувач, фабула. При тоа нема да ги запоставиме ниту дискусиите во романот околу жанровската припадност на делото. Заглучокот е дека во него доминираат автореферентни единици во кои нараторот настапува од позиција на критичар. Позицијата на критичар дозволува влез во фикционалната илузија и овозможува увид во техниката на раскажување.

Клучни зборови: метафикција, постмодернизам, вистинитост, фикционалност, роман, критика

SELF-REFLECTION OF THE HIDDEN CAMERA

Vesna Kozinkova

Faculty of Philology, University "Goce Delchev" Stip

vesna.kozinkova@ugd.edu.mk

Abstract: Self-reflection is of particular interest to novelists of the last thirty years who are rightly called meta-prose because they all try, and generally succeed, in exploring the theory of prose through the practice of writing prose. Metatextuality in the Macedonian postmodernist novel is a property that is present, but also a property that can be treated and considered from different aspects. Given that Patricia Va concludes that metatextuality is built on the matrix of realistic writing, the topos, which we will take into account in the analysis of the novel "Hidden Camera" by Lidija Dimkovska (2004), are the conventions of realism: character, narrator, fabula. At the same time, we will not neglect the discussions in the novel about the genre affiliation of the work. The conclusion is that it is dominated by self-referential units in which the narrator acts from the position of a critic. The position of a critic allows entry into the fictional illusion and provides insight into the technique of storytelling.

Keywords: metafiction, postmodernism, truthfulness, fiction, novel, critique

Саморефлексивноста е од особен интерес на романсиерите од последните триесет години кои со право се нарекуваат мета-прозни бидејќи сите тие се обидуваат, и во главно успеваат во тоа, да ја истражуваат теоријата на прозата низ практиката на пишување проза. И покрај тоа што интересот на авторите за мета-проза е особено нагласен во последните триесет години, практиката е стара колку

што е стар и романот. Тоа е и тезата на која инсистира Во, а тоа е дека мета-прозата е „природена на сите романи” (2007, 177), а нејзиното проучување е проучување на нешто што му дава идентитет на романот. И не само таа, туку и останатите засведочени од науката толкувачи на мета-прозата Линда Хачион и Марк Курие трагаат по метафикционалноста и неа ја наоѓаат наназад кај Сервантес во неговиот „Дон Кихот”, кај Шекспир во „Хамлет”, потоа во романите на Вулф, Џојс, Стерн, па дури и во епистоларната практика на 18 и 19 век. Марк Курие при дефинирањето на метафикцијата нагласката ја става врз поимот самосвест врз кој се темелат, главно, дефинициите на метафикцијата и оние од '60 според кои тоа е фикција за самата себе; оние од '70 како фикција која содржи самосвест, самознаење, ирониска самодистанца и оние од '80 кои метафикционалноста ја третираат како поширока, а автореферентноста како потесна определба.

Кои би биле особеностите на мета-прозното писмо и дали може воопшто да се зборува за таков вид писмо со оглед на императивот дека за да постои тоа потребно е обединување на неговите автори околу заеднички цели. Правејќи анализа на реалистичниот роман во стилот на деветнаесеттиот век и современиот, радикален, алегоричен роман, Во ќе констатира дека мета-прозниот роман би требало да биде некаде на средината меѓу нив. Тоа свое тврдење го поткрепува со тезата дека прифаќањето и разбирањето на еден роман би било можно единствено врз старата, препознатлива матрица. Редундантноста би бил условот за паметење и складирање на информациите во меморијата. Како примери за такви романи ги наведува „Жената на францускиот поручник” на Џон Фалус и „Трливите песни” на Роберт Крувер. И во двата ја препознава идеолошката матрица на деветнаесетиот век, историскиот роман и сказните. Нивните структури се очудени преку пародирање на нивните јазици и користење на контратехники кои ги поткопуваат познатите литературни конвенции. Ја препознаваме веќе споменатата опозитност преку присуството и на иновацијата и на обичноста. Значи, новиот роман во исто време е и конструкција и деконструкција на илузијата.

Веќе се кажа дека романот е природна средина за мета-прозата, меѓутоа остана отворено прашањето: кој е тој роман и кои основни претпоставки треба да ги има за да создаде мета-проза? И покрај тоа што релизмот создал класичен фикционален модел, Во смета дека она што му недостасува е дијалогичноста во Бахтиновска смисла на зборот. Тој конфликт меѓу јазиците и гласовите реалистичниот роман го разрешува со нивната субординација на оминисцентниот наратор кој потсетува на Бог. Ползувајќи ја дијалогичноста на Бахтин, Во ќе констатира дека целата современа проза почива врз принципот на опозитност: „конструкција на фикциската илузија (како во традиционалниот реализам) и разоткривање на таа илузија (2007) креација и критика, интерпретација и деконструкција. За истата опозитност зборува и Гас кога вели: „Во секоја уметност два контрадикторни импулса се наоѓаат во состојба на манихејска војна: импулсот за комуникација, со што медиумот се третира како средство за комуникација и импулсот да се направи артефакт од материјалите, односно да се третира медиумот како цел”. (2007, 181) На тој начин се доаѓа до спојувањето на авторот и критичарот во иста личност. Писателот сега за првпат ја има можноста да биде и сопствен критичар. Писателот и критичарот така се обединети во процесот на продукција и рецепција на фикцијата во улога на автор и на читател на начин кој е парадигматски за метафикцијата. Исцрпеноста на романот, која беше констатирана уште од Барт, не треба да биде повод за очај. Во низ својата анализа

на мета-прозата ги повторува сите „ужасни нешта“ кои ги говорат за неа и воедно ќе ја покаже сета нејзина виталност која е и надеж за новиот роман. Далеку од тоа дека тој е мртов, романот се роди со уште поголема свежина. Од продукт (раскажана приказна) тој стана процес (раскажување на приказна).

Раскажаната приказна и раскажувањето на приказна како ефект треба да ја имаат вистинитоста, но во исто време да го задржат фикционалното. Таа го покренува прашањето на вистинитоста на фикцијата или за фикционалноста на вистината. Според Цветан Тодоров, „да се постави прашањето за ‘вистината’ на еден литературен текст е неумесно и упатува на тоа да се чита како нелитературен текст“. (1994, 144) Тоа е прашање лишено од секаква смисла бидејќи речениците од кои е составен литературниот говор со оглед на нивната фикциска поставеност немаат референт. И доколку го поставиме прашањето за него веќе сме ставени во ситуација на уметничкиот текст да гледаме како на научен и да го третираме соодветно. Според него, вистинитоста на текстот може единствено да се обезбеди доколку се земат во предвид елементите кои се покоруваат на внатрешната логика на текстот. Тоа се правилата на родот. Од друга страна, пак, со оглед на претставителниот карактер на литературната фикција, таа неретко се конфронтира со идеологијата на дадено општество т.е. кодот на јавното мислење кој функционира како некој дифузен и дисконтинуиран говор за кој ретко сме свесни. Во рамките на односот меѓу литературниот текст и идеологијата Цветан Тодоров, цитирајќи го Томашевски, препознава два типа односи: мотивација и оголеност. Првиот однос е травестирање на усогласеност со родот во усогласеност со идеологијата, а вториот задоволување на првата усогласеност без таа да се асимилира во втората. Со други зборови, првиот е создавање на илузијата, а вториот разурнување на истата со цел да се потсети дека читаме фикција која никако и под никакви околности не треба да се прима како стварност. Со други зборови, оголеноста на постапката е читање на делото надвор од неговата вообичаена мотивација и е показател за литературниот карактер на истото.

Метатекстуалноста во македонскиот постмодернистички роман е својство коешто е присутно, но, исто така, својство коешто може да биде третирано и разгледувано од различни аспекти. Аспектот кој нам ни се наметна е принципот на вистинитоста во нив и начинот на кој таа вистинитост е обезбедена. Таа може да биде обезбедена или преку усогласување на текстот со кодот на јавното мислење, или, пак, со правилата на родот. Припадноста на споменатиот роман кон одреден модел ќе ја констатирате откако ќе ги покажеме начините на кои се гради метатекстуалноста и се обезбедува вистинитоста.

Со оглед на тоа што Патриша Во констатира дека метатекстуалноста се гради на матрицата на реалистичкото писмо, топосите, кои ќе ги земеме во предвид при анализата на романот „Скриена камера“ од Лидија Димковска (2004), се конвенциите на реализмот: лик, раскажувач, фабула. При тоа нема да ги запоставиме ниту дискусиите во романот околу жанровската припадност на делото.

Рамката и темата на романот „Скриена камера“ од македонската писателка Лидија Димковска ја поставува Клаус од Фондацијата кога од Лида Серафимска ќе побара таа да напише книга за „странството“ во нејзиниот живот или, пак, за нејзиниот живот во странство. Романот започнува со поставена задача да се напише книга и хоризонтот на очекување на читателот е програмиран уште на почетокот: се чита книга која кажува како се пишува книга. Така се наметнува

не само темата, туку се насетува и жанрот на идното дело. Тоа треба да биде, според замислата на Клаус, еден вид дневник кој не треба да биде ни премногу сериозен, ниту, пак, несериозен, еден вид на автофикциски дневник каква што била и првобитната намера на Лила Серафимска со работен наслов „Скриена камера на сеќавањата“. Самата жанровска определба *автофикциски дневник* не е чиста од аспект на теоријата на жанровите. Идниот текст треба да се колеба меѓу биографија, автобиографија и дневник. Во романот ќе читаме биографски забелешки, автобиографски фрагменти, дневнички записи со уредно нагласени датуми и години. Резултат од сетоа тоа е една успешно вклопена фрагментирана биографија во која се вткаени сите стравови, фрустрации, желби и дилеми на Лила Серафимска, главниот лик, така вешто вплетени во времето и времето во нив затоа што ниту една лична автобиографија не е возможна без човечката биографија и дека таа сирка во секоје лично човеково искуство.

Романот за „странството“ во себе не може да биде напишан без да се сирне внатре во сопствената душа. Уште повеќе и поради фактот што поимот „странство“ во романот е повеќе ментална категорија. Тоа е состојба на душата, а помалку на телото и затоа е поставена дистинкцијата меѓу „странство“ и „туѓина или јабана“. Тоа е примарна задача на Лила која со сериозност се зафаќа за дадената задача. Сиркањето „внатре“ не е нималку пријатно бидејќи никогаш не се знае што таму ќе се најде. Субјективноста е закана во вистинитоста. Човек не може или многу ретко може да се справи сам со таа закана. Секогаш е потребно нешто, „нешто“ што ќе биде „наше“, нешто што треба да стане замена за „ние“, нешто внатре во нас. Тоа нешто треба да ја долови идеалната вистинитост, да го достигне идеалот на објективноста. Во романот „Скриена камера“ улогата на тоа „нешто“ ја има скриената камера во десниот ножен палец на Лила Серафимска. Таа камера ја има улогата на противтежа на Лила, таа треба да биде коректор на нејзиното претставување на вистината.

Скриената камера има и своја историја. Потекнува од венчалниот прстен на мајка ѝ на Лила, поточно еден негов дел кој при една невнимателност во текот на бањањето се откачил и влегол во палецот на Лила. И покрај хируршката интервенција за негово вадење во болницата (првото нивно „странство“), тој останува вклетшт таму. Оттогаш е свидетел на сите настани од животот на Лила кои ги бележи со педантност на камера. И таа, камерата, си има свој пат на себепронаоѓање како и нејзината сопственичка: камера, семокна камера, мета-камера, камера над камерите, ротари - камера.

Интересно би било тука да направиме едно поврзување на овој роман со друг од постар датум. Станува збор за романот на Димитар Солев „Зора зад аголот“, роман кој, иако напишан во манирот на модернистичката проза, сепак покажува значителни поместувања кон постмодернистичкиот дискурс, дотолку повеќе што тој претставува фикционално изнесување на ставовите на Солев за литературата. „Зора зад аголот“ има карактеристики на мета-проза затоа што кажува каква треба да биде прозата и како треба да биде пренесена стварноста. Ако во „Скриена камера“ стварноста е пренесена низ објективот на камерата која, патем речено, е направена од полурубин, во „Зора зад аголот“ тоа е направено преку перископот со скршено стакло кој со педантност на микроскоп ги забележува сите случувања. И во едниот и во другиот случај се работи за една инхумана истанца која треба да ја исклучи субјективноста.

Да се вратиме на нашиот роман. Во него има два наратора. Првиот е скриената камера, која го има приматот на главниот, надредениот, а вториот е Лила, главниот лик, кој раскажува во извадоците на нејзината книга поместени во

романот и одделени по различниот курзив со кој се напишани. И во едниот и во другиот случај раскажувањето е во јас-форма. Сепак, главниот наратор во романот е камерата. Таа раскажува од позиција на оминисцентен наратор од една надредена позиција која потсетува на Бог. На едно место таа и самата се демистифицира нагласувајќи дека нејзиното потекло е од самиот Бог: „И ете, мојот најголем читач на мисли - Бог, од кого директно потекнувам, скриена камера над камерите...” (СК, 184). Нејзината надредена улога се гледа и во податокот дека читателот нема увид во интегралниот текст на дневничките записи на Лила и нив ги добива по претходна нејзина цензура. Читателот го чита само она што камерата ќе го пропушти.

Фабулата е богато развиена. Романот е приказна за Лила Серафимска и нејзината потрага по идентитетот, нејзиниот пат на себепронаоѓање. Низ едно хронолошко изградено сиже се реди приказната за животот на Лила. Целиот текст е една вешта плетка од приказни кои се вклопуваат една во друга, наместа и се алтернираат. Па така има приказни кои произлегуваат една од друга, приказни кои се надополнуваат (преку позицијата на двата наратора) и такви кои се проекција на две гледни точки (на камерата и на Лила).

Камерата низ целиот роман настапува од позиција на НИЕ, имајќи ја во предвид својата сопственичка, покажувајќи на тој начин дека тие, не само што се во едно тело, туку делат и иста судбина. И покрај тоа дистанцата меѓу нив е јасно видлива, камерата е нараторот, а Лила е ликот. Освен неа, во романот има и други ликови: Еддира, Џозеф, Клаус, сопругот на Лила А. од Љубљана. Сепак, целото внимание е насочено кон Лила и нејзиниот стаус на главен лик. Се следи нејзината потрага по сопствениот идентитет. Ликот се гради до моментот додека не стане личност. А тогаш скриената камера може слободно да се пресели преку ТВ приемниците во дневните соби на луѓето. А Лила? Таа, откако ќе заврши во дневник, ќе започне да го живее животот од своја лична перспектива (а не од камерата), од јатка ќе стане човек и конечно ќе биде дома.

Романот „Скриена камера” на Лидија Димковска е самосвесен роман. Ако се тргне од класификацијата на Во на мета – романите лесно ќе се констатира дека романот, кој е предмет на оваа анализа, е роман во кои се зема фикционалноста како тема која треба да се испитува. Тоа е роман во кој се третира фикционалноста и таа може да се утврди преку присуството на повеќе сигнали т.е. знаци на фикционалноста како што ги именува Рифатер во својот есеј „Изјаснета фикционалност”. Некои од нив реферираат кон кодот (социјалниот, културниот, политичкиот), а некои пак, кон нарацијата и правилата на нејзино градење. Во првиот случај имаме *метанаративни единици*, а во вториот *автореферентни*. Во романот, кој е предмет на напшата анализа, доминираат автореферентни единици во кои нараторот настапува од позиција на критичар. Позицијата на критичар дозволува влез во фикционалната илузија и овозможува увид во техниката на раскажување. Тоа се единици кои даваат вредносен суд за текстот и во кои книжевната критика се наметнува како објект на фикцијата занемарувајќи ја артифициелноста на раскажувањето. Во преден план и единствено важни се критичките коментари на раскажувачот и затоа, се чини, дека овие автореферентни единици се наоѓаат постојатно на границата меѓу фикцијата и критиката при што нивната припадност кон фикцијата понекогаш дури е и непрепознатлива. На таков начин се судруваме ‘навиката’ на постмодернистичкото писмо да го крши редот, да ја деконструира целината и од таа деконструкција да создава една нова, и само за него својствена, конструкција.

Користена литература:

1. Barth, J. (1995). *The literature of Exhaustion*, in: *Metafiction* edited by Mark Currie. London and New York: Longman.
2. Barth, R. (1986). *Teorija o tekstu*, Zagreb, *Republika*.
3. Барт, Ролан: *Смртта на авторот* во: www.litclub.com
4. Во, П. (2007). *Што е мета-фикција и зошто за неа велат ужасни нешта*, во: *Судбината на значењето*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, *Култура*.
5. Дикро, О.; Тодоров, Ц. (1994) *Енциклопедиски речник на науките за јазикот, Детска Радост*, Скопје.
6. Котеска, Ј. (2002). *Постмодернистички литературни студии*, Скопје, *Македонска книга*.
7. Мекхејл, Б. (2007) *Од модерната кон постмодерната проза: промена на доминантата*”, во: *Судбината на значењето*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, *Култура*.
8. Рифатер, М. (2007). *Изјаснета фикционалност*, во: *Судбината на значењето*, приредил: Венко Андоновски, Скопје, *Култура*.
9. Тодоров, Ц. (1998). *Поетика*, Скопје, *Детска радост*.
10. Димковска, Л. (2004) *Скриена камера*, Скопје, *Магор*.

[https://www.nheducatorresources.com/eds?query=%22Reflection%22&type=SU&ff\[\]=Language:macedonian](https://www.nheducatorresources.com/eds?query=%22Reflection%22&type=SU&ff[]=Language:macedonian)