

РОМАНОТ И НЕГОВИТЕ МЕМОРИИ

Марија Ѓорѓиева Димова
 Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Македонија

Апстракт: Предмет на интерес на овој текст е романот *Книга за Тара* на Зденко Лешиќ, толкуван низ призма на неговата репрезентативност во однос на два вида романескна меморија: од една страна, тој ги демонстрира капацитетите на романот да се постави како меморија на одредена историска стварност, артикулирајќи го односот меѓу персоналното искуство и неговото наративно осмислување; од друга страна, жанровската хибридизација и метафикционалните теми и постапки илустрираат една варијанта на жанровската меморија.

Клучни зборови: роман, меморија, наративна меморија, метафикција

I. ТЕОРЕТСКИ ПРЕМИСИ

Меморијата е акција: всушност, тоа е раскажување приказна.

Пјер Жане

Книжевоста е мнемоничка уметност par excellence.

Ренате Лахман

Тематизирајќи го и коментирајќи го односот паметење - сеќавање - заборавање *Книга за Тара* на Зденко Лешиќ ги демонстрира капацитетите на

романот да се постави како меморија на одредена историска стварност/трауматско искуство, но и како паметење на сопствената (жанровска) еволуција. Убеден дека „романот настанува од сеќавањето“, Лешиќ, низ сопственото (животно и творечко) искуство, потврдува дека имагинацијата на романсиерот, еднакво, црпи и од неговите сеќавања за слученото, но и од сеќавањата на прочитаното. „Колку и да е слободна и силна, бујна и каприциозна имагинацијата на романсиерот, тој нема на располагање друга граѓа освен онаа што низ годините се собирала во неговото сеќавање како нешто што тој го доживеал, го сочувал, го видел, го чул и го прочитал“ (Лешиќ, 2004: 78). Станува збор за роман кој самосвесно ги фокусира процесите на репрезентација и меморизација на проживеаната и преживеаната стварност (двегодишниот живот во Сараево под опсада), реализирани со свест за нарративните конвенции, но и со самосвест за постојните и за можните жанровски текстуализации на минатото, притоа, паралелно, коментирајќи ги од дистанца и трауматското искуство и процесите на негова репрезентација. Во поширока смисла, толкувањето на книжевоста како мнемоничка практи-

ка, односно толкувањето на книжевниот текст како место на меморија, има своја позадина во античката мнемотехничка традиција, која се повикува на митот за поетот Симонид, основачот на вештината на паметење (*ars memoria*). Во толкувањата на Ренате Лахман, која се надоврзува на латинските реторички читања на митот, фокусиран е постанокот на уметноста од паметењето, во смисла дека смртта ја поттикнува и ја овозможува работата на паметењето, односно дека на раѓањето на меморијата ѝ претходи несреќа. Имено, поетот Симонид, очевидец на стариот поредок (оној пред несреќата), сведочејќи за претходната состојба, одново ја произведува,¹ реставрирајќи го тој поредок со „внатрешно писмо“, така што неговото известување и именувањето на жртвите го создава сликовниот текст на паметењето. Реторичките интерпретации ја дефинираат мнемониката како имагинација, како комбинирање на искуството на поредокот и на инвенцијата на слики, сфатени како репрезенти на нештата/*res* и на имињата/*verba*.² Оттаму, заклучува Лахман, паметењето не подразбира само евокација на минатото, туку и креација на т.н. *loci memoriae*, чин за чиешто реализирање е неопходна одредена имагинативна моќ. Целта на таа активност е да се „спречи заборавот преку имагинацијата и тоа на таков начин што она за што треба да се сетиме, она на што му се заканува исчезнувањето да се претстави со слика“ (Лахман, 2002: 432). Во основата на ваквите мнемонички креации лежи удвојувањето како „темелна фигура на работата на паметењето“, како чисто сликовна работа на застапување, на „претставување на отсутното со слика“ и, следствено, елиминирање на заборавањето преку изнаоѓањето слики и преку постојаното

надополнување на губењето на смислата. „Ако паметењето (мнеме) е поврзано со умешноста на чување на она што не смее да се изгуби во заборавот, тогаш сеќавањето (анамнесис) е онаа категорија која ќе помогне тоа што потонало во заборав, повторно да се врати“ (Лахман, 2002: 439). Истиот принцип на удвојување лежи и во основата на репрезентацијата, реализирана како „повторно оприсутнување на отсутното“ (Лахман, 2002: 197), како постапка на транспозиција на предметот на сеќавање во иконичните знаци, значи како предметување на паметењето. Конечната импликација на вака контекстуализираното читање на античкиот мит од страна на Кикерон, односно на Лахман, се однесува на начините на вкрстување меѓу мнемоничката имагинација и книжевната имагинација, на начините на кои книжевната иконографија упатува на иконографијата на паметењето, со оглед на тоа што: прво, изворот на сликите е еднакво и во книжевноста и во меморијата; второ, и двете репрезентираат отсутни објекти со посредство на сликите; трето, со оглед на двојното значење на сликата, „како слика на меморијата и како продукт на имагинацијата, којашто, пак, е креативниот стимул на книжевноста“ (Лахман, 2010: 303). Од друга страна, меморијата и процесите на паметење отсекогаш биле актуелна тема во книжевноста, којашто тематски и формално, тесно е испреплетена со тематскиот комплекс на меморијата: бројни текстови ги прикажуваат начините на кои индивидуите/групите го паметат своето минато и го конструираат својот идентитет врз основа на сеќавањата, мноштво текстови го илустрираат мнемоничкото присуство на минатото во сегашноста, исто колку што и фикцијата конструирала „парадигматич-

ни модели за природата и функцијата на меморијата“ (Нојман, 2010: 333). Свој прилог во истражувањето на книжевните репрезентации на меморијата има и наратологијата која се фокусира врз наративните постапки (формите на наративна медијација, игрите со временските рамки и со гледните точки) преку коишто книжевните текстови ја демонстрираат и ја рефлектираат работата на меморијата. Конечно, современата теорија ја афирмира жанровската одредница фикции на меморија, имајќи ги предвид делата кои ги репрезентираат процесите на сеќавање и кои нудат имагинативни (ре)конструкции на минатото во актуелни контексти. Практично, се упатува на димензијата на продукција: романите не ги имитираат постојните верзии на меморија, туку на дискурзивно рамниште го продуцираат минатото на кое реферираат, креирајќи нови модели на меморија.

II. РОМАНОТ КАКО МЕМОРИЈА НА ТРАУМАТИЧНОТО ИСКУСТВО³

Сеќавањата се како книжевните дела, се создаваат во самиот миг на пресеќавањето.

Фил Молон

Книжевноста во Босна ... се соочува не само со проблемот како да живее со тоа сеќавање, како да го претвори во книжевност која не ќе биде ни документ, ни миметичко обновување на минатото, туку некој вид катарза од која може да излеземе со убедување дека може да се живее. Да се живее не само затоа што се мора, туку преку книжевноста животот да се обновува и да закрепнува.

Зденко Лешиќ

Оваа катарзична функција на книжевноста е сугерирана и во дилемата на нараторот во романот: „Дали приликата за тоа чистење на духот ми се укажала во мигот кога одлучив да пишувам роман? Дали со тој мој роман започна всушност и моето прочистување? Или тој мој роман сепак ќе ме одведе во нешто друго?“ (Лешиќ, 2004: 37) Низ призма на катарзичната функција на книжевноста како меморија, како наративно приопштување и интерперсонално споделување на трауматичното искуство, на романсиерот му е доделена позицијата на сведок: од една страна, позицијата на оној кој се сеќава на претходниот поредок, во случајов на предвоената стварност, па, оттаму и надежта дека „ако и понатаму го вртам калеидоскопот на моите спомени пред мене ќе излезе некое место од стариот спокој“ (Лешиќ, 2004: 75); и од друга страна, позицијата на оној кој наративно ќе го артикулира и ќе го сподели сеќавањето: „Всушност, приказната е интересна не затоа што ни говори како нешто навистина се случило, туку затоа што со раскажувањето се создава пријатното чувство дека не сме сами“ ќе констатира раскажувачот (Лешиќ, 2004: 141).

Врз фонот на толкувањата на античкиот мит, кои ја фаворизираат персоналната меморија, во *Книга за Тара* се тематизира, се коментира и структурно се демонстрира една варијанта на „меморија во книжевноста“: романот го прикажува транспонирањето на екстратекстуалната реалност во медиумот на фикцијата, фокусирајќи го односот меѓу книжевноста и индивидуалната (автобиографската) меморија, артикулиран како однос меѓу персоналното искуство и неговото наративно осмислување. Од друга страна, читањето на *Книга за Тара* врз фонот на жанровскиот модел фикции на мемо-

рија е оправдано со присуството на наративните постапки, типични за жанрот. Притоа, индикативна е употребата на ретроспективната нарација како еден образец на книжевна репрезентација на меморијата: настаните од минатото, преку сеќавањето, се оприсутнуваат во сегашноста и се прикажуваат како мемории креирани од страна на нараторот/ликот. Функционалноста на ретроспекцијата се состои во значенски креираното помирување меѓу „темпоралната и когнитивно - емоционалната дискрепанција“ (Нојман, 2010: 335): аналептичките постапки и реминесцентниот наратор го реализираат процесот на враќање кон минатото од актуелната перспектива, со цел да се осмислат и минатите настани, но и сеќавањата за нив. Дополнително, ретроспективната нарација интервенира и во хронолошката рамка, нагласувајќи ги субјективното искуство на времето и наративното осцилирање меѓу различните временски нивоа. Но, темпоралната тензија ја генерира и тензијата меѓу искусувањето, т.е. она што е запаметено и раскажувањето, односно чинот на паметење, што во романот се манифестира и преку тензијата спрега раскажувачко - доживувачко јас: „Пишувајќи го романот пуштам да се врти калеидоскопот на сеќавање. Но сè почесто се прашувам: чии сеќавања? Дали тоа се мои сеќавања, на оној кој ги запишува? И кој сум јас? Дали јас кој пишува сум истата онаа личност чии доживувања ги запишувам? Колку повеќе ги вртам сеќавањата, толку повеќе сум уверен дека она на што се сеќавам не ми се случило мене, на оној кој ги повикува сеќавањата, туку некому друг кого всушност и не го познавам (Лешиќ, 2004: 216).

„Не можам да раскажувам што се случуваше во Хокин, во далечната руска земја. Не затоа што не паметам, туку затоа што не сакам, не вреди да се

раскажува за страшното убивање, за човечкиот страв, за сверствата и на едните и на другите, не треба да се паметат, ниту да се жалат, ниту да се слават. Најдобро е да се заборави, да умре човечкото сеќавање на сè што е лошо. Тоа што не е запишано и не постои, било поминало“ (Селимовиќ, 2006:7). Наспроти овие препораки на нараторот во романот *Тврдина*, нараторот на Лешиќ е убеден дека „романот настанува од сеќавањето“, а не од заборавањето, и дека „останува запаметено само она што е раскажано“, бранејќи го на тој начин правото на раскажување, односно на паметење. Како што главниот јунак во романот, според објаснувањето што го дава Лешиќ во едно интервју, има потреба да живее, да преживее и да се носи со своето минато и со историјата чијашто жртва бил, така на повисоко рамниште, книжевноста, вклучително, и романот се обидува, „да бара некоја нова етичка содржина. Таа се состои во тоа сеќавањето да се претвори во нешто што не би можеле да го наречеме заборав, но што би го сметале за елемент на динамичното оживување на минатото за да се продолжи животот ... Тоа би бил живот кој не може да се заборави, но кој просто имаме потреба да го запаметиме.“ Следствено, ако „романот настанува од сеќавањето“, ако романот е своевидна форма на репрезентација на она на што се сеќаваме, тогаш и во сеќавањето и во репрезентацијата фокусот е поставен врз механизмите на удвојување, т.е. повторно оприсутнување на отсутното. Во случајот на *Книга за Тара*, се оприсутнува трауматичното искуство, што недвосмислено ја илустрира мнемоничката функција на репрезентацијата, односно спрегата меморија - репрезентација. Посредуваноста, ефектуирана од наративните форми и конвенции на репрезентација, ја обележува меморијата

како селективна, секундарна верзија на минатото, т.е. го потврдува миметичкиот однос настан – меморија: „Меморијата не е толку обликувана од реалноста, туку од правилата на репрезентација, тоа значи од различните изразни средства – кондензацијата, преместувањето, фигуративниот говор ... бидејќи она што доаѓа од минатото во свеста не е настанот/личноста, туку репрезентацијата, сликата, што подразбира вклучување и на бројни измислени елементи“ (Лешиќ, 2008: 21). Токму посредуваниот однос кон стварноста, имплициран во секоја нејзина репрезентација, меѓу другото, ја означува дискурзивната природа на мемориите, т.е. нивната посредуваност и обликуваност. Оваа димензија ја разгледува и Ернст ван Алпфен кога констатира дека „формите на искуството не зависат просто од настанот или од историјата коишто се искусени, туку од дискурсот во кој настанот е концептуализиран“ (Алпфен, 1999: 24).

Ако меморијата е поврзана со проживеаното искуство, ако меморијата е видена како посебен случај на искуството (Ван Алпфен), тогаш прашањето е: како трауматската меморија (може да) се конвертира во нарративна меморија, која, пак, е еден од најважните начини на организација на минатото. „Наративната меморија не е пасивен чин, таа е преживување на дел од минатото на нараторот, говорен чин кој може да ги поништи или барем да ги ублажи ефектите од трауматичната меморија, давајќи им форма и временски распоред на настани, со што се воспоставува поголема контрола над нив, овозможувајќи му на субјектот да си го 'врати' сопственото јас“ (Брисон, 1999 : 47). Во согласност со жанровските предиспозиции на романот и со нарративните конвенции на неговата репрезентација, *Книга за Тара* ги фокусира нарративните конструк-

ции на меморијата: романескната, нарративната репрезентација на трауматичното искуство се реализира како воспоставување наративен (по)ред(ок), како (нарративно) осмислување на настани од страна на оние кои го транспонираат поединечно-то/личното искуство на големата историја во (мала) приказна. При тоа, конверзијата трауматска – нарративна меморија имплицира два аспекта: прво, недоверливоста на паметењето, неговата зависност од значенските структури кои ја гарантираат смисловната целина на минатото, но и ја нарушуваат автентичноста на запомнатото, бидејќи „нарративната меморија вовлекува реконструкција“ (Брисон, 1999: 47). „Да се сеќаваш - тоа значи да реконструираш – како во раскажувањето – а не да изнесуваш точен приказ на некој настан“ (Молон, 2001: 10). Трансформативната моќ и на сеќавањето и на неговото нарративно артикулирање ја осознава и нараторот во романот: „Зарем и сеќавањата кои се плетат во нарративни текстови не стануваат fiction со самиот чин на нарација? Оној кој раскажува со самото тоа што раскажува веќе не е оној кој се сеќава. Штом ќе започне да раскажува тој ги преобразува своите сеќавања во приказна во која сè само од себе се претвора во онаа недоверлива материја која ја нарекуваме фикција ... Ако сè што влегува во приказната, дури и нашето сеќавање, со самото раскажување станува фикција, тогаш на приказната навистина не ѝ е потребен главен јунак“ (Лешиќ, 2004: 140-141). Второ, меморијата како актуализација и (ре)конструкција на минатото во сегашноста имплицира дека значењето што му го доделуваме на минатото низ процесот на паметење е детерминирано од актуелниот контекст на паметење: „Нашето сеќавање е слика на нашата личност, а не на нашето минато. Всушност, кога романот е во

прашање, сè е многу поедноставно: она за што се раскажува се случува не онака како што бара вистината, туку како што бара приказната која се раскажува (Лешиќ, 2004: 84). Природната човекова потреба за наротивизација на стварноста значи наметнување врз таа стварност форма на приказна, односно наметнување значење и формално поврзување на хаосот настани (Вајт, 1990: 2). Тоа, во крајна линија, подразбира и пренос на бесмисленото и необјаснливото во некаква разбирлива, прифатлива, осмислувачка и осмислена експланаторна рамка. Оттаму и жолтото такси кое постојано изронува во сеќавањето и потсетува на минатото и на загубата на братот, само кога ќе се смести во приказна, кога ќе стане дел од наротивна целина, ќе покаже дека повторно и искусување, преживувањето во наротивен, книжевен контекст е условот за успешното надминување на болката. „За да го спречам тоа жолто такси и понатаму да ме прогонува, на сон или на јаве, одлучив да им се вратам на настаните кои сакав да ги заборавам и да ги доведам до нивниот природен крај“ (Лешиќ, 2004: 176). Доколку минатото мора да биде артикулирано за да се преобрази во приказна, тогаш сеќавањето е начинот на којшто меморијата се артикулира во приказна. Сеќавањата стануваат приказни, вели на едно место нараторот, сугерирајќи ја „приказната како едно од најмоќните симболични места на меморија“ (Кулавкова, 2008: 48), па оттаму и неговото убедување: „не смеам да го запрам калеидоскопот на сеќавањето, бидејќи со него би запрела и мојата приказна и ќе замре. Затоа ќе продолжам да раскажувам. Сè што треба да се направи е да се пушти приказната да тече“ (Лешиќ, 2004: 21). Впрочем, целиот роман го артикулира процесот на сеќавање на минатото како воспоставување поре-

док во/врз хаосот на животното минато. Наротивно артикулираното сеќавање е нужност произлезена од потребата ретроактивно и од дистанца да се воспостави ред, макар и наротивен, што ќе го осмисли минатото низ смислата на приказната. „Изгубен во збрката слики од минатото понекогаш помислувам дека ниту мојот минат живот не бил ништо друго, туку еден таков хаос без ред ... Кога ќе погледнам наназад, сето минато со кое се храни денес моето сеќавање не било ништо друго туку една несфатлива, бучна и сосема бесмислена збрка од нешта, од луѓе и од случувања“ (Лешиќ, 2004: 76).

III. РОМАНОТ КАКО МЕМОРИЈА НА КНИЖЕВНОТО МИНАТО

Романот, на тој начин, станува приказна за пишувањето, исто колку што е и пишување на приказната.

Патриша Во

Второто рамниште каде што се демонстрираат мнемоничките капацитети на романескниот жанр во *Книга за Тара* е комплексот метафикционални теми, постапки и коментари: тие го обликуваат романескното паметење на сопственото минато, на жанрот, на книжевната традиција, воопшто. „Се разбира, лектирата е она сеќавање од кое романсиерската имагинација ја црпи својата најдобра и најблагородна граѓа“ (Лешиќ, 2004: 78). Според Марк Кари, романите кои рефлектираат врз себе, делуваат и како коментари на своите претходници: метафикцијата реферира на другите фикции во сопствената историја, што во случајот на постмодерната фикција (а романот на Лешиќ е издаден во едицијата постмодерни нарации) уште повеќе ја разоткрива нејзината вовлеченост во сопственото

минато, нејзиниот константен дијалог со сопствените конвенции. Во *Книга за Тара* мнемоничките функции на метафикционалниот слој се илустрираат на две рамништа:

1. Метафикционалните и метатекстуалните коментари и постапки се носители и на меморијата за сопствениот романескен жанр – на неговите историски и теориски премиси, разоткривајќи ја самосвеста за наративниот и за лингвистичкиот идентитет на текстот, свеста за теоретските прашања вовлечени во конструирањето на фикцијата, кои ја „истражуваат теоријата на фикцијата преку практиката на пишување фикција“ (Во, 1996: 2). Индикативно е што поголемиот дел од *Книга за Тара* е метафикционално соочување со тешкотиите да се пишува роман, што споредбено се разгледува врз фонот на претходните и туѓите романсиерски и романескни искуства. Цитирајќи ја изјавата на писателот Камил Сијарик дека „романот е мошне комплицирана работа“, Лешик тешкотиите на романескното пишување ќе ги фокусира во експлицитните коментари, кои реферираат еднакво и на метафикционалните постапки на Стерн и на наратолошките теории на Женет, но и структурно ќе ги демонстрира низ сопствениот романескен пример, така што се добива препознатливата метафикционална рамка: теоретизирање на романот кој во романескната приказна се одржува со постојаното прашање како да се напише роман. Конечно, ова рамниште во *Книга за Тара* ја потврдува и тезата на Во дека писателите артикулираат повисок степен на свест за „теориските прашања кои се вовлечени во конструирањето на романите“ (Во, 1996: 2). Во поширока смисла, оваа мнемоничка димензија на метафикцијата ја демонстрира конверзијата читател - автор: читателското сека-

вање на прочитаното, на лектирката како што вели Лешик, потоа се артикулира во романескната интертекстуална структура, станувајќи извор на она што Лешик го нарекува романсиерска имагинација. Оваа конверзија и нејзината селективна и трансформативна димензија ја освестува и раскажувачот: „Потоа се сетив дека такво нешто прочитав во една антологија на новиот француски феминизам, но кога го проверив изворот утврдив дека таа мисла ми се јавила во изменет облик и онака како што мене ми одговара ... Утврдив дека тие во моето паметење се сочувале токму онака како што препорачуваат тие реченици, да го задржиме само она што нам ни одговара“ (Лешик, 2004: 21).

2. Постапката на жанровска хибридизација, еднакво, е носител на жанровската меморија на романот.⁴ Впрочем, и авторот го сигнализира овој вид жанровско паметење кога вели дека започнува како во старинските романи - со патопис, т.е. со патување. Оваа постапка е во функција на ревидирање на постојните/претходните текстуализации на воената стварност и трауматското искуство, а, пред сè, во функција на ревидирање на епско-херојската модернистичка парадигма на претставување на историјата, што, практично, го имплицира секавањето на модернистичката практика на репрезентација на историјата во романот на Лешик. Во таа смисла, Енвер Казаз ја зема *Книга за Тара* како пример за воен роман кој извршил деконструкција во колективната меморија, втемелена врз идеологизираниот епско-херојски концепт на културата, како роман кој е дисидентски поставен кон поствоените идеологизирани нарации за колективизирање на жртвата и на виктимолошкиот дискурс и како роман кој е субверзивен и кон владејачкиот ис-

ториографски дискурс, обележан со идеолошка интерпретација на настаните.

Токму свеста за книжевните претходници, за туѓите текстови, за веќе артикулираните постапки и теми, не само што ја потврдува конверзијата читател – автор, туку ја илустрира и паралелата меѓу art memoria и пишувањето како мнемонички акти низ призма на интертекстуалните процедури, паралела што е разгледувана од страна на Лахман: секој текст, референцијално отворен кон останатите текстови и постапки, се впишува себеси во интертекстуалниот простор, конструирајќи ја сопствената меморија за туѓите текстови, содржана во неговата интертекстуалност. Дополнително, метафичкионалните аспекти во романот на Лешик учествуваат и во проблематизирање на процесите на паметење/сеќавање и на мета-рамниште, потенцирајќи ги начините на кои мемориите се конструирани. Во типологијата на модусите на реторика на колективната меморија, Астрид Ерл, го посочува и рефлексивниот модус, кој во рамки на книжевноста ги овозможува паралелните процеси на конструирање и на набљудување на мемориите. „Рефлексивните модуси се препознатливи во оние книжевни дела/жанрови коишто го свртуваат вниманието врз процесите и проблемите на сеќавање/паметење“ (Ерл, 2010: 395), било преку експлицитните коментари на нараторот за работењето на меморијата, било преку монтажниот симултанizam на различни верзии на минатото. Во *Книга за Тара* овој модус е посредуван со присуството на реминесцентниот наратор-коментатор кој го афирмира рамништето на мета-меморија: тоа е рамништето каде што персоналните мемории се комбинираат со рефлексивно-коментаторските перспективи врз констру-

ирањето и функционирањето на меморијата. Конечно, двете рамништа на меморија што беа детектирани во *Книга за Тара* се и функционално поврзани:

1. Романескната, т.е. дискурзивно посредуваната и наративно обликуваната репрезентација на трауматското минато се потенцира и низ постојаното метафичкионално коментаторско врамување на процесите на репрезентација/нарација.

2. Метафичкионалните и метатекстуалните рамки во романот ги фокусираат и ги коментираат начините на кои текстуалниот медиум е употребен за да го обликува сеќавањето. Во таа насока, индикативен е двојниот паратекст во насловот и во поднасловот *Книга за Тара* - роман: упатува на потребата од книшка и книжевно артикулирање на трауматското искуство, на потребата од за-пишано и фикционализирано осведочување и споделување на запаметеното.

3. Конкретниот пресек на двата вида романескни мемории станува видлив и со оглед на тоа што новиот однос на романот кон (воената, трауматската) стварност се рефлектира и врз односот на романот кон сопствената жанровска традиција. Во таа смисла, се сугерира можната конверзија на конвенционалниот теориски пар фабула – сиже со парот сеќавање – заборав како конститутивни наративни и наратолошки категории: „Наместо старите и надминати формалистички и структуралистички дистинкции фабула и сиже може да се говори за една друга дистинкција која метафорички би можела да се означи со спротивните психолошки поими: сеќавање и заборав. Но, бидејќи метафоричките ознаки повеќе не се омилени во книжевнотеорискиот речник таа дистинкција би можела да се означи и со поцврсти термини: дискурс и silence, при што првиот термин би означувал го-

вор, а вториот би означувал молчење, т.е. сите оние празнини во романот од кои зјае заборавот. Романот не го одредува само дискурсот (т.е. она што и како е кажано), туку и молчењето (т.е. она што воопшто не е речено)“ (Лешиќ, 2004: 198-199).⁵

IV. ЗАКЛУЧОК

Двата вида меморија што ги интегрира романескниот жанр, а кои се структурно илустрирани во *Книга за Тара* се повеќекратно индикативни:

1. Го илустрираат статусот на меморијата и како вид репрезентација или мимесис, но и како жанровски одреден вид на раскажување.

2. Ја афирмираат конкурентноста на романот во однос на останатите т.н. „конкурентни нарации“⁶ останатите (историографски, политички, идеолошки) дискурси за стварноста и особено за трауматското искуство. „Книжевноста и другите форми на уметност, честопати, се привилегиран медиум на опозициска меморија, како контрамемориска и критичка сила која ги поткопува хегемонизираните погледи врз минатото“ (Рајни, 2010: 348).

3. Го афирмираат романот како естетизирана мемориска практика, како еден од најсложените видови наративна меморија, која, еднакво, ги интегрира дијалошката и монолошката мемориска практика, референцијалната и автореференцијалната.

ЗАБЕЛЕШКИ

- [1] Особено е важно што не се реконструира катастрофата, туку состојбата пред неа.
- [2] Дополнително, Кикерон во својата интерпретација на митот за Симонид нуди нов аспект на релацијата слика - ракопис, така што ги издначува фундаменталните факто-

ри на мнемотехниката, locus и imago, со восочните табли. Ако сликата е видливиот знак за отсутниот објект што треба да се запамети, тогаш знакот се впишува во мнемоничкиот простор како што буквите се врежани во таблите за пишување (Кикерон, 1959: II,354-355:467).

[3] Андреа Лешиќ, разгледувајќи го односот паметење – сеќавање, упатува на нивната дистинкција според концептуалните разлики во англискиот јазик: паметењето како процес на кодирање на минатото, негово ментално складирање, наспроти сеќавањето како процес на декодирање на минатото, жанровски и ситуационо вработено, како процес на бележење на личните искуства и нивно интерперсонално пренесување. Од друга страна, упатува и на домашната практика која прави поинаква поделба на паметењето како културален процес кој се однесува на колективното обликување на минатото и на идентитетот, наспроти сеќавањето како процес на бележење на личните искуства и нивното интерперсонално пренесување. Но, Лешиќ ја занемарува разликата, со аргумент дека и двата процеса се подредуваат на истите модели на културално значење и на наративна логика (Лешиќ, 2010: 157).

[4] Актуелните толкувања на жанровскиот идентитет на романот на Лешиќ препознаваат испреплетување на неколку жанровски модели - поствоен роман со автобиографски карактер, пикарски роман, кој се темели врз приказната за патот и патувањето, врз средбата идентитет-алтеритет, интеркултурен роман во кој на големата историска приказна и се спротивставува интимната мала приказна, а на идеолошки втемелената историографичност на класичен воен роман се сопоставува културолошко архиварскиот концепт на историјата во опишувањето на воениот апсурд; билдунгс роман кој ја овозможува линијата на паметење за духовната преобразба на нараторот.

[5] Оваа теза Лешиќ ја елаборира и во својата студија „Сеќавањето и белите петна на меморијата“, каде што доаѓа до идентичен заклучок: „Романот може да се дефинира не само преку она што го евоцира туку и преку она што не го евоцира, не само преку неговиот дискурс (т.е. она што го кажува и како го кажува), туку и преку неговото молчење (т.е. преку некажаното) (Лешиќ, 2008: 29). Оваа паралела, секако, е потврда на мнемоничките капацитети на книжевноста, во смисла дека „авторите на книжевни текстови сакаат да ги експлицираат своите концепти на меморија“ (Лахман, 2010: 307).

- [6] Синтагмата конкурентни нарации ја воведува Хејден Вајт за да упати на претставите на настаните кои се веќе признати како факти, така што тие нарации може да се проценуваат, да се критикуваат и да се рангираат според нивната верност кон вистината, според нивната опфатност и според кохерентноста на аргументите кои ги содржат (Вајт, 2003:36-37).

ЛИТЕРАТУРА

- [1] E. van Alphen, "Symptoms of discursivity: Experience, Memory and Trauma", *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Ed. by Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, Hanover and London: University Press of New England, 1999, pp. 24-38.
- [2] E. Astrid and A. Nünning, Eds., *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: de Gruyter, 2010.
- [3] S. J. Brison, "Trauma Narratives and the Remaking of the Self", *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Ed. by Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, Hanover and London: University Press of New England, 1999, pp. 39-54.
- [4] Cicero. *De Oratore*, Vol. I. Books I, II. With an English Translation by E. W. Sutton. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1959.
- [5] M. Currie, Ed., *Metafiction*, London and New York: Longman, 1995.
- [6] A. Erll, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory", *A Companion to Cultural Memory Studies*, E. Astrid and A. Nünning, Eds., Berlin/New York: de Gruyter, 2010, pp. 389-398.
- [7] E. Kazaz, "Krvavi lom društva i poetički prevrati romana", *Srpske sveske*, br.13, 2006, str. 295-328
- [8] E. Kazaz "The Poetics of Testimony and Resistance: Anti-war Writing and Social Memory in Bosnia and Herzegovina after the 1992-1995 War", *Balkan Memories: Media Constructions of National and Transnational History*, Ed. by Tanja Zimmermann, Transcript-Verlag, 2012, pp.77-86.
- [9] R. Lachmann, *Phantasia. Memoria .Rhetorica*, Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- [10] R. Lachmann, "Mnemonic and Intertextual aspects of Literature", *A Companion to Cultural Memory Studies*, E. Astrid and A. Nünning, Eds., Berlin/New York: de Gruyter, 2010, pp. 301-309.
- [11] Z. Lešić, *Knjiga o Tari*, Sarajevo/Zagreb: Naklada Zoro, 2004.
- [12] Z. Lešić, "Remembrance and the White Spots of Memory (interpretation of the unsaid)", *Memory and Art, Interpretations: European Research project for Poetics and Hermeneutics*, Ed. by Kata Kulavkova, vol.2, Skopje: MANU, 2008, pp. 219-29.
- [13] P. Mollon, *Freud i sindrom lažnog sjećanja*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- [14] B. Neumann, "The Literary Representation of Memory", *A Companion to Cultural Memory Studies*. E. Astrid and A. Nünning, Eds., Berlin/New York: de Gruyter, 2010, pp. 333-344.
- [15] A. Rigney, "The Dynamics of Remembrance: Text Between Monumentality and Morphing", *A Companion to Cultural Memory Studies*. E. Astrid and A. Nünning, Eds., Berlin/New York: de Gruyter, 2010, pp. 345-356.
- [16] М. Селимовиќ, *Тврдина*, Скопје: Табернакул, 2006.
- [17] A. L. Thomas, "O prirodni nostalgije", *Srpske sveske*, br. 29/30, 2005, str. 157-182.
- [18] P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York: Routledge. 1996.
- [19] H. White, *The Content of the Form*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990
- [20] H. White, „Fabulacija povijesti i problem istine u reprezentaciji povijesti“, *K*, br.1, 2003. str. 33-54.
- [21] К. Кулавкова, "Дискурсот на меморијата и неговото толкување", *Меморија и уметност. Интерпретации: европски истражувачки проект за поетика и херменевтика*. Прир. К. Кулавкова, Скопје: МАНУ, 2008 стр. 37-50.