

okretaj interpretativnog zavrtnja (III)

šošana felman

smrtonosnom greškom u čitanju. Semantički naboje reči »okret« zapravo kontira moguću rezonancu »jednog napada ludila« kojom tekst kao da se povremeno poigrava. U kљučnom trenutku kad guvernantica besno optužuje Floru da *vidi* gospodicu Džesel, a ova to poriče, gda Grouz, koja kao i devojčica ne vidi ništa, protestuje protiv guvernantine optužbe:

»Kakav jeziv preokret, gospodice! Gde vi to za ime sveta išta vidite?« (pogl. 20, str. 72).

Da li reč »(pre)okret« ovde znači »prekretnicu«, »promenu značenja«, »smanjivanje dogadaja« ili »napad histerije, »napad nervoze«, »nastup«, »delirijum«? A ako ona znači tačku preokreta (promenu značenja), označava li to jednostavnu *preorientaciju* ili potpunu *dezorientaciju*, tj. delirično obrtanje i *devijaciju*? Ili pak »(pre)okret« označava ironičnu ilustraciju retoričke sposobnosti teksta da *sam sebe preokrene*, da značenje pretvori u ludilo, da »projektuje drugi mogući slučaj« ili drugi preokret? Bilo kako bilo, metafora »okreta zavrtnja«, upućujući na *okret* — ili izvrtanje — smisla, utanovljava jedan ironičan ekvivalent između upravljanja i devijacije, između smisla i ludila, između interpretacije i tačke preokreta iza koje interpretacija postaje delirijum. Zapravo, guvernantica je sasvim svesna mogućnosti da poludi, da upravo ona poludi, kao rizika koji je neodvojiv od čitanja, kao drugog (pre)okreta — druge strane pojma značenja:

Počeh da motrim na njih sa osećanjem prigušene neizvesnosti, koje se isto tako moglo, ako bi potrajal suviše dugo, *okrenuti* u nešto slično *ludilu*. Spasio me je, sad tek uvidim, što se sve to *okrenulo* u nešto sasvim drugo (...) što je bilo zamenjeno zastrašujućim dokazima. Dokazima, kažem, da — od trenutka kad sam zaista *sagledala* našu situaciju (pogl. 6, str. 28).

»Sagledati« — dohvati zavrtnji i pritegnuti ga još jednom da bi se postigla kontrola nad smisalom, nad značenjem — na taj način predstavlja sredstvo za očuvanje i osiguranje razumnosti i duševnog zdravlja, gest zaštite pred pretnjom ludila. U stvari, pitanje »sagledavanja« je često povezano sa pitanjem *uravnoteženosti*:

Osetila bih uvek iznova — kako je *moja uravnoteženost zavisila od uspeha moje nesalomljive volje* (...). Mogla sam nastviti jedino (...) gledajući na svoje monstruozno iskušenje kao na probijanje u neuobičajenom smeru i, naravno, nepriyatnom, ali i pored svega neophodnom (...) kao na tek još jedan *okret zavrtnja* obične ljudske prirode (pogl. 22, str. 80²⁴).

Izraz »okret zavrtnja« se u tekstu pojavljuje dva puta, u dva potpuno različita konteksta. Otuda pitanje, jesu li, i pored sve razlike, te dve upotrebe ipak medusobno povezane na način koji nam može po nešto otkriti. U kontekstu koji je upravo citiran videli smo da je »okret zavrtnja« direktno povezan sa pitanjem *uravnoteženosti*, balansa, a otuda i sa pitanjem gubitka balansa, gubitka uravnoteženosti, zapravo sa mogućnošću *ludila*; u drugom kontekstu — u Uvodu — izraz »okret zavrtnja« je, s druge strane, upotrebljen u vezi sa pitanjem recepcije priče, uticaja pripovesti na slušaoce (čitaoce), efekta čitanja priče. Od jednog konteksta do drugog, od priče do njezinog »okvira«, opet su *čitanje* i *ludilo* ti koji utiču jedno na drugo i medusobno su suprotstavljeni različitim ponavljanjem izraza »okret zavrtnja«. Ali, ovoga puta, njihov medusobni uticaj takođe upliće i *nas* kao čitaoce priče, stavlja i *nas* na isti brod sa guvernanticom, pošto upotreba izraza »okret zavrtnja« u Uvodu imenuje »efekat« koji upravo čitava priča *Okreta zavrtnja* ostavlja čitaoce. Daglas na ovaj način predstavlja priču koju namerava da ispriča:

•Potpuno se slažem — što se tiče Grifinovog duha (...) — da to što ga je prvi video dečak, u tako osjetljivoj dobi, čitavoj stvari daje poseban prizvuk. Ali nije to jedini slučaj tako zanimljive vrste za koji znam da je u njemu učestvovalo dete. Ako dete *svesno tome daje još jedan okret zavrtnja*, šta biste onda tek rekli za *dva* deteta?**

•Rekli bismo, naravno, uzviknu neko, »da mu oni daju *dva okreta*.²⁵ I još, da želimo da nam to ispričate.« (Uvod, str. 1; »Džejmsov kurziv; ostali kurziv moj). Medutim, na koji način okret zavrtnja koji deca daju efektu čitaočnog priče upućuje na okret zavrtnja koji guvernantica čini u »običnoj ljudskoj prirodi«? Slično čitaočcu priče, dramatizovanom unutar okvira uz pomoć slušaoča koji odgovara »dva kruga«, guvernantica je u suštini i sama čitalac uključen u pokušaj interpretacije. Dakle, ono što nam guvernantica govori »okretom zavrtnja obične ljudske prirode« jeste da je taj okret zavrtnja predviđen da osigura upravo njezinu *uravnoteženost*. Njena uravnoteženost zaista počiva na snazi njene »nesalomljive volje«, na njenoj sposobnosti da izdrži »probijanje u neuobičajenom smeru« pritežući zavrtnji, na njenom ovladavanju smerom u kojem ide zavrtnji i njegovim značenjem, na čvrstini i nesalomljivosti njezinog »stiska«; drugim rečima, »obična ljudska priroda« nije ništa drugo do pokušaj ovladavanja *sistem kontrole značenja*. Ali u kakvom su odnosu guvernantina strategija čitanja i položaj čitaoča unutar okvira priče? Kako je to hvatanje za značenje u samom središtu priče povezano sa okretem zavrtnja njenog efekta čitanja? Da li okret zavrtnja efekta čitanja i sam podrazumeva neku vrstu *stiska*?

Zaista, dok kraj priče prepirčava način na koji guvernantica — čitalac *hvata* istovremeno i značenje i dete (»Ščepah ga, da, držala sam ga«), početak priče, na upadljivo sličan način, uvodi već svojom prvom rečenicom, još jedan tip stiska, koji u sebi sadrži čitanje: »Priča nas je držala prikovane oko vatre, sasvim bez daha...« (Uvod, str. 1). S obzirom na stisak koji definiše potvrdi čitanja (»još jedan okret zavrtnja obične ljudske prirode«), stisak koji definiše efekat čitanja je suprotan:

dok guvernantica kao čitalac nastoji da *uhvati priču*, efekat čitanja je takav da pre sama priča hvata svoje čitaoce. Pothvat čitanja i efekat čitanja pokazuju se kao dijametalno suprotni: *uhvatiti označitelja* (ili značenje priče) zapravo znači da *on drži nas*. Tako je ovo konačni okret zavrtnja metafore okreta zavrtnja: čitalac koji pokušava da dohvati tekst može jedino da završi tako što će se sam naći u njegovim rukama. Kao predstavljačka (ali ne i kognitivna) figura ironijske snage teksta da preokreće i pravi inverzije, da ugrožava subjekat samom ironijom jezika, »okret zavrtnja« — ili *Okretaj zavrtnja* — zaista *igra* samu pripovest — ili priču — o čitanju zapravo kao *priču o uništavanju čitaoča*. I dok čitalac veruje da drži i shvata priču, zapravo je priča ta koja drži i shvata čitaoča. Ali kako nas to priča drži? Na koji način nas priča istovremeno drži i shvata?

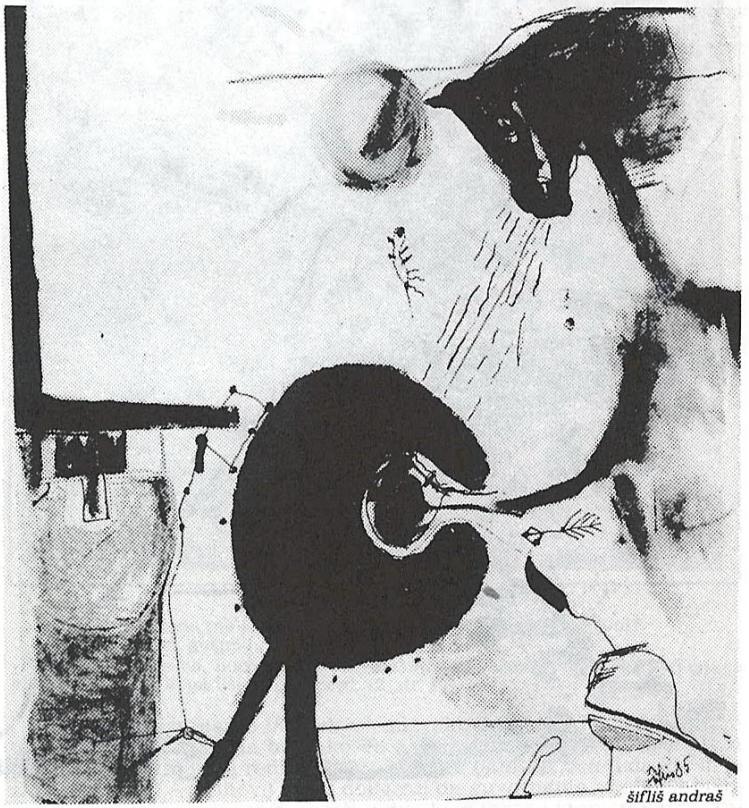
Ali kakvog je zapravo značenje *okreta* akô to nije *promena smera*, izmena orijentacije, što je u stvari *i premeštanje i izbor smisla*? I ukoliko je ono što je zaista ključno u *Okretu zavrtnja* pitanje *smisla* na više nivoa (značenje, duševno zdravlje, upravljanje), onda ne iznenaduje otkriće da je tekst organizovan kao prava *topografija okreta*. Međutim, zavrtnji se *okreće u mestu*: topografija okreta i periodičnih povrataka je zapravo u tesnoj vezi sa lavigom:

To mesto beše *tešnje* od bilo kojeg drugog u kojem sam se *kretala* (pogl. 22, str. 79).

Tako lavigint poništava vrednost, ili značenje, svojih zaokreta: dok okret kao takav označava *smer*, *smisao*, topografska ekonomija laviginta, baš suprotno, donosi *gubitak* bilo kakvog osećaja za *smer*. A gubitak osećaja za smer jeste, ili može biti, zaista fatalan: upravo takvo stanje dezorientisanosti dovodi do smrti Pitera Kvinta:

Pitera Kvinta nadoše (...) mrtvog kao kamen na putu što vodi iz sela: nesreću je objašnjavala (...) vidljiva rana na njegovoj glavi; rana kakvu je mogao izazvati — i koju je, prema rezultatu uvidaja, zaista i izazvao — *fatalan pad*, u mraku i pošto je napustio krčmu, na strmom zaledenom nizbordici, na pogrešnoj stazi, kraj koje je ležao. Zaledena nizbordica, *pogrešan smer* po noći i posle ptića bili su dovoljno objašnjenoje za sve (pogl. 6, str. 28).

Ako je »pogrešna staza« ili »pogrešan smer« »dovoljno objašnjene« ili čak »na kraju (...) jedino objašnjenje za sve« — tačnije za *nesrećnu smrt* — zar ne bi ona isto tako, »na kraju«, mogla biti objašnjenje za *kraj romana*, za tu drugu *nesreću* — *smrt malog Majlsa* — udvostručenu »drugom smrću« Pitera Kvinta, nestankom duha? U svakom slučaju, paralela je lako uočljiva. Hipotetično, moguće guvernantino *ludilo* i samo bi tada moglo biti »na kraju« objašnjeno »pogrešnim smerom«, zatunom u izboru smisla ili pravca, a zapravo ničim drugim do fatalnom,



VI LUDILO INTERPRETACIJE: KNJIŽEVNOST I PSIHOANALIZA

- Znaš li šta mislim?
- Upravo ono što pokušavam da te nateram da mi učiniš razumljivim.
- Znaš, reče gospoda Bris, »mislim da si ti lud.« Naravno da me je to pogodilo. »Lud?«
- Lud.
- Uzvratih joj. »I vi mislite da je to razumljivo?« Uzvratila je istom merom. »Ne, ne mislim da može biti za tebe ukoliko si skrenuo.«
- Reskirah jedan dugi smeh koji je zaista mogao ličiti na ludilo. »Ako jesam, onda je to divno.« I bilo da je to bio ili ne u mom uvu naročiti zvuk moga veselja, sećam se jedino da sam se zapitao, a šta ako možda i nisam?

(H. Džejms: *Sveti izvor*)

Na činjenicu da je *Okret zavrtnja* konsturisan poput zamka namenjene da ulovi čitaoca, kao što smo videli ranije, zapravo je ukazao sam Džejms:

To je jedna ekskurzija u haos a da nismo još ni krenuli, poput Plavobradog i Pepeljuge, zapravo jedna anegdota — mada anegdota pojačana je i jako naglašena, koja se vraća samoj sebi; kao što se, na svoj način, vraćaju Plavobradi i Pepeljuga. Posle ovoga gotovo da i nije potrebno dodati da je to delo ingenioznosti, čiste i jednostavne, hladni artistički proračun, *amusette** da se uhvate oni koje nije lako uhvatiti (»radost zarobljavanja pukli bezumnika uvek je mala), iznurenii, razočarani, probirljivi. (njujorški predgovor, str. 120;* Džejmsov kurziv; ostali kurziv moj.)

Ono što je interesantno kod ove klopke je da ona, mada ukazuje na mogućnost dva alternativna tipa čitanja, istovremeno nastoji, zarobljavajući *oba* tipa čitalaca, da eliminiše upravo onu granicu koju predlaže.²⁶ Alternativni tipovi čitanja koje klopka u isto vreme iznosi na videlo i onemogućuje moguće opisati kao *naivno* (»zarobljavanje pukli bezumnika«) i *sofisticirano* (»uhvatiti one koje nije lako uhvatiti... iznurenii, razočarani, probirljive«). Medutim, klopka je naročito postavljena ne zbog naivnosti, već zbog same *inteligencije*. Ali u čemu se zapravo sastoji inteligencija ako ne u rešenosti da se *izbegne klopka*? »Oni koje nije lako uhvatiti su upravo ti koji su *sumnjičavi*, koji onjuše vazduh i otkriju klopku, oni koji odbijaju da budu *prevareni*: »razočarani, iznurenii, probirljivi«. U tom smislu »naivno čitanje« bi bilo ono koje bi *poverovalo* u guvernantino svedočenje i opis, dok bi nasuprot tome »razočarano« čitanje bilo ono koje bi sumnjalo, demistifikovalo, »proziralo« guvernantu, ono koje bi zapravo u velikoj meri funkcionalo poput čitanja koje je sproveo Vilson, a on svoje raspravljanje započinje *upozoravajući* nas baš na klopku koju je tekst postavio, na »Džejmsov trik«;

Razmatranje Džejmsove dvoznačnosti može sasvim dobro početi od *Okreta zavrtnja*. Ova priča (...) možda skriva još jedan užas iza onog prividnog. (...) To nije redak *trik* kod Džejmsa da predstavi zlokobne likove opisima koji u prvi mah zvuče laskavo, ali ovo ne treba da nas zavara.

(Vilson, str. 102.)



šifliš andraš

Pošto je klopka koju postavlja namenjena baš za »one koje nije lako uhvatiti« — one koji, drugim rečima, motre i nastoje da izbegnu svaku klopku — može se reći da je *Okret zavrtnja*, napravljen da zarobi *svakog* čitaoca, zapravo tekst naročito pogodan da ulovi *psihoanalitičkog* čitaoca, jer je psihoanalitički čitalac, *par excellence*, čitalac koji neće biti *uhvaćen*, koji neće dozvoliti da bude *prevaren*. Je li onda moguće tvrditi da književnost u *Okretu zavrtnja* postavlja klopku za *psihoanalitičku interpretaciju*?

Vratimo se, poslednji put, Vilsonovom čitanju, koje ovde nećemo uzimati kao model »frojdovskog čitanja«, već kao ilustraciju preovladajuće tendencije i ujedno jednog neizbežnog iskušenja psihoanalitičke interpretacije u koje ova upada kada pokuša da pruži »objašnjenje« ili »analizu« književnog teksta. U tom pogledu, Vilsonovo kasnije delimično odstupanje od sopstvene teze je i samo poučno: ubeden od klevetnika da su za Džejmsa duhovi bili stvarnost, da je Džejmsov svesni projekat ili namera bila da napiše jednostavnu priču o duhovima, a ne priču

o ludilu, Vilson medutim ne odustaje od svoje teorije da su duhovi proizvod neurotskih halucinacija guvernante, mada u belešci priznaje:

Može se zaključiti da u *Okretu zavrtnja* ne obmanjuje samo guvernanta samu sebe, već i da Džejms obmanjuje samog sebe, u pogledu nje.

(Vilson, beleška dodata 1948., str. 143.)

Ova rečenica može se posmatrati kao rezime i kao verbalna formulacija želje koja leži u osnovi psihoanalitičke interpretacije: želje da se ostane *ne-prevaren*, da se tumači, tj. u isto vreme otkriju i izbegnu zmkne nesvesnog. Medutim, Džejmsov tekst je sačinjen od kloplki i prevara: pre svega, iz analitičke perspektive posmatrano, guvernanta *samu sebe obmanjuje*; varajući nas, ona je ujedno i naivčina u odnosu na sopstveno nesvesno; zatim, sa Vilsonovog stanovišta, i Džejms sam sebe obmanjuje: autor je takođe onaj koji nasamaruje i nasamareni u odnosu na svoje nesvesno, čitalac, na trećem mestu, jeste nasamaren, obmanut, upravo retorikom teksta, autorovim »trikom«, varkom njegove narativne tehnike koja se sastoji u prikazivanju »slučajeva samoobmane« »sa njihove tačke gledišta« (Vilson, str. 142). Idući tragom Vilsonovih tvrdnji, izgleda nam da postoji samo jedan izuzetak u tom krugu opšte naivnosti i obumanosti: takozvani frojdovski književni kritičar. Izbegavši dvosrtku klopku koju su postavili nesvesno i retorika, ostajući sam *izvan grešaka* čitanja koji zavode i zaslepljuju i likove i autora, kritičar postaje jedini prenosilac i isključivo zagovornik *istine* književnost.

Medutim, ovakav način mišljenja i ovakvo stanje uma upadljivo podsećaju na samu guvernatu, koja je podjednako zaokupljena željom, iznad svega, da ne bude naivna, rešenošću da izbegne, obelodani, objasni i najlukavije klopke za svoju lakovernost. Baš kao što je Vilson nepoverljiv prema Džejmsovoj pripovedačkoj tehniči, sumnjujući da njezina retorika sadrži »trik«, tj. strategiju, prevaru, lukavu igru, tako je i guvernanta sumnjičava prema retorici dece:

»To je igra«, nastavih, »preprednost i obmana« (pogl. 12, str. 48).

I kao što je Vilson, podstaknut dvoznačnošću teksta, zaključuje da guvernanta, govoreći *manje* od istine, zapravo govori *više* no što namejava, — sama guvernanta, podstaknuta dvoznačnošću reči gospode Grouz, zaključuje na sličan način da gospoda Grouz, ne rekavši sve, ipak kaže *više* no što namerava da kaže:

... moj utisak o njoj koji sam usput stekla govorio je više no što je mislila... Ne znam šta me je u škrtim odgovorima gospode Grouz pogodilo kao dvomisleno (pogl. 2, str. 12–13).

Još uvek (...) me je proganjala senka nečega što mi nije rekla (pogl. 6, str. 27)

Slično Vilsonu, guvernanta sumnja u dvoznačenost znakova i njihovu retoričku promenljivost; slično Vilsonu, ona nastavlja da čita svet oko sebe, da ga tumači, ne gledajući na njega, već kroz njega, demistifikujući ga i preobraćajući vrednosti njegovih spoljašnjih znakova. U svakom slučaju, dakle *sumnja* je ta koja porada *tumačenje*.

No, nije li u stvari Džejmsova klopka za čitaocu zapravo *klopka za sumnju*?

... *amusette** da se uhvate oni koje nije lako uhvatiti (...). Drugim rečima, studija ima obmanjivački »ton«, ton *sumnjičavosti* i koji predoseća *nevvolju*, ton prekomernog i neizrecivog bola — ton tragičnosti, a ipak i izuzetne obmane. (Njujorški predgovor, str. 120;* Džejmsov kurziv; ostali kurziv moj.)

Tako *Okret zavrtnja* prestavlja klopku za psihoanalitičko tumačenje u onoj meri u kojoj stvara klopku za sumnju. Zaista je za samu psihoanalizu rečeno da je ona prava »škola sumnje«.²⁷ Ali šta je zapravo sumnja? »Oran«, glasi prva rečenica Kamijeve *Kuge*, »beše grad lišen sumnje«. Pošto je donesen »Kuga«, sumnja će tada, u tom slučaju, označavati budenje same svesti kroz njenе mélées sa smrću, sa strahom, sa patnjom — sticanje oštре svesti o bliskosti katastrofe nepoznatog porekla, a koju treba spreciti, boriti se protiv nje, poraziti je. Ukoliko je kuga ta koja donosi sumnju; dobro je poznato da je sam Frojd, u istorijskom trenutku svog dolaska u Sjedinjene Države, upravo rekao, sa ironijom, da je sa sobom doneo »kugu«... Otuda bi psihoanaliza sasvim prikladno mogla biti opisana kao »škola sumnje«, škola koja uči samosvesti o Kugi. Medutim, šta je alternativa sumnji? Džejmsov tekst bi mogao da da odgovor na to. U njujorškom predgovoru, da počenomo s njim, alternativa sumnjičavom čitaocu inkarnirana je u takozvanom »bezumnom« čitaocu (»radost« zarobljavanje pukli bezumnika uvek je mala«); sumnja bi tako izgledala kao ekvivalent za »razumnost«, za *inteligenciju* čitaocu. Staviše, u samom tekstu *Okreta zavrtnja* alternativa guvernantinoj sumnji je, simetrično, naivna vera gdje Grouz, koja nekritički poklanja poverenje svemu što guvernanta odluči da joj saopšti. I kao da samo ime gdje Grouz nije bilo dovoljan pokazatelj za Džejmsov stav prema veri, koju stavlja nasuprot sumnji, činjenica da gda Grouz ne zna da čita (»moja savetnica ne zna da čita«) pogl. 2, str. 10) jasno ukazuje na paralelu sa »bezumnim« čitaocem, kojeg njujorški predgovor stavlja nasuprot sumnjičavom, nepoverljivom čitaocu, upravo onome kojeg je teško uloviti. Zato je psihoanaliza, strogo uvezvi, »škola sumnje« u meri u kojoj je zapravo škola čitanja. Upotrebljena kod Vilsona, kao i kod guvernante, ali potpuno nepoznata gdi Grouz, »sumnja« je pre svega usmerena ka ne-prozirnoj, proizvoljnoj prirodi znaka: ona se napaja na neskladu i razdvojenosti koja deli označitelja od označenog. I dok otud sumnja čini sam motiv procesa interpretacije, pokretnačku silu koja stoji iza »razumnosti« oštromognog čitaoca, ne smemo s druge strane zaboraviti da je ovde čitalac »uhvaćen« ili ulovljen ne *upros*, već *zahvaljujući*, upravo *zbog* svoje inteligencije i istačanosti. Sama sumnja je ovde deo obmane (»ton sumnjičavosti i koji predoseća nevolju... ton tragičnosti, a ipak i izuzetne obmane«): obazriv, sumnjičav, prepeden čitalac ovde je »uhvaćen« i obmanut isto kao i svaki drugi naivko. Slično veri (naivnom ili »bezumnom« čitanju), sumnja (inteligencija čitanja) jeste ovde *klopka*.

Zapravo, klopka je postavljena upravo na način na koji su ova dva međusobno suprotstavljenja tipa čitanja i sama upisana i obuhvaćena tekstrom. Čitalac *Okretaja zavrtnja* može birati ili da veruje guvernanti, što znači da se ponaša kao gda Grouz, ili da ne veruje guvernanti, što znači da se ponaša upravo onako *kao guvernanta*. Pošto je guvernanta ta koja, unutar teksta, igra ulogu sumnjičavog čitaoca, zauzima mesto tumača, *posumnjati* u to mesto značilo bi ujedno *preuzeti ga*. Obmanuti guvernantu moguće je pod jednim uslovom: pod uslovom *ponavljanja* samog guvernatinog ponašanja... Tako tekst konstituiše čitanje svoja dva moguća čitanja, od kojih oba, u toku tog sekundarnog čitanja, on i razlaže. Otuda je Džejmsova klopka jednostavna i prefinjena koliko god je to moguće: klopka je u stvari tekst, odnosno poziv za čitaoca, jednostavan poziv da se poduhvati čitanja. Ali u slučaju *Okretaja zavrtnja* poziv da se preduzme čitanje je neminovno i poziv da se ponovi čitanje, da se ude u njegov lavirint ogledala, iz kojeg je nadalje nemoguće pobeci.

Na potpuno isti način kao guvernanta, i Vilson u svome čitanju pokušava iznad svega da izbegne da bude nasamaren: tačnije, da izbegne da ga guvernanta nasamari. Slep za sopstvenu sličnost sa guvernantom, on zaista ponavlja, jedan za drugim, postupke i zablude njezine strategije čitanja. »Treba uočiti«, piše Vilson, »sa fajdovske tačke gledašta, značenje guvernatinog interesovanja za komad drveta koji je devojčica pronašla« (Vilson, str. 104) Ali »uočiti označeno iza drvenog označitelja, uočiti značenje, odnosno značaj samog interesa pokazanog prema označitelju upravo je ono što i sama guvernanta čini, i poziva druge da to urade, kada plačući dolazi kod gde Grouz: »Oni znaju — to je monstruozno; oni znaju, oni znaju!« (pogl. 7, str. 30). Na potpuno isti način kao guvernanta, i Vilson *fetišizuje* faličku imitaciju, pogrešno uzdiže jarbol Florinog brodića do statusa Gospodara—Označitelja. Daleko od predstojećeg neprestanog klizanja, nezaustavljuvog kretanja označujućeg lanca od karike do karike, od označitelja do označitelja, kritičar, slično guvernanti, pokušava da *zaustavi* značenje, da *spreči* označavanje, hvatajući Zavrtnjan (ili »dokaz«) i to tako što će čvrsto dohvatiti Gospodara—Označitelja:

Šta ako je skrivena tema (...) jednostavno još jednom *seks?*... *dokaz iskustva*... (Vilson, str. 115).

Kada jednom dodemo do *dokaza za ovakvo značenje Okreta zavrtnja*, pitamo se kako je uopšte uspevalo da nam izmakne. (Vilson, str. 108).

Deleći sa guvernantom iluzije da je sve razumeo, da je *ovladao* značenjem tako što je zgradio dokaz za njega, odnosno gospodara—označitelja, Vilson bi mogao reći, zajedno sa *guvernantom* i slično njoj, ali protiv nje:

Cinilo mi se da sam svim tim ovladala, da sam sve shvatila (pogl. 21, str. 78).

U Vilsonovom slučaju, međutim, kao i u guvernanticom, kretanje ka ovladavanju je agresivno, jedan »akt nasilja« koji sobom nosi represiju i *isključivanje*. »Naš manir isključivanja«, piše Moris Blanšo, »na delu je upravo onda kada nas ispunji ponos zbog dora celovitog sagledavanja.« U svom pokušaju da razviju govor ovladavanja, diskurs *totalitarne* moći, ono što Vilson i guvernanta *isključuju* nije ništa drugo do preteća moći same retorike — seksualnost kao *podele* i kao *bekstva* značenja, kao kontradikcije i kao dvoznačnosti; drugim rečima, upravo pretinja neovladavanja, impotencije i neizbežne kastracije koju sobom nosi *jezik*. Tako iz svog *shvatanja* značenja i iz shvatanja sopstvene interpretacije Vilson *isključuje*, *potiskuje*, upravo ono što vodi njegovoj analizi, sam predmet svoje studije: ulogu jezika u tekstu, »dvoznačnost Henrika Džejmsa«:

Henri Džejms kao da nije svestan prostora koji troši na duge apstraktne formulacije, koje zamenjuju konkretnе detalje, na suvišna okolišenja i nepotrebitne fraze bez pravog značenja — *slično kao da je, mogli bismo reći* i ostale — sve one reči kojima pretrpava svoje rečenice i koje su verovatno simptomatične za sklonost da tera od sebe svoje glavne probleme. (Vilson, str. 129; autorov kurziv.)

Kao što to kaže Žan Starobinski: »Psihoanalitičar, ekspert za retoriku nesvesnog, ni sam ne želi da bude retoričar. On igra ulogu koju Žan Polan pripisuje teroristi kao takvom: on zahteva od svakog da govoriti čistim jezikom.«²⁸ Zahtevajući da tekst »govori čistim jezikom«, Vilson na taj način otkriva *teroristički status* svoje psihoanalitičke egzegaze. Ali guvernanta takođe zahteva »čist jezik«: ona zapravo terorise dete sve do »predaje imena«, sve do otkrivanja *pravog imena* duha. Vilsonovo tretiranje teksta zaista odgovara, tačku po tačku, guvernanticom ophodenju sa detetom: Vilson takođe sili tekstu na *ispovedanje*. A šta je u stvari glavni napor analitičkog tumača kao takvog ako ne da po svaku cenu iznudi *tajnu* teksta, da prisili jezik teksta — slično detetu — da se ispovedi ili da prizna: da prizna svoje značenje, a isto tako i svoje zadovoljstvo; svoje zadovoljstvo i svoje značenje upravo u onoj meri u kojoj se oni zapravo uopšte ne mogu priznati.

Tako za suptilno navođenje psihoanalitičke interpretacije u klopu teksta nije beznačajno da guvernanta završava *ubijajući dete*. Niti je za čitavu scenu nevažno to da latinska reč za dete, *infans*, označava upravo »onoga ko ne može da govorii.« Otuda, zar ne bi bilo moguće tvrditi da Vilson terajući tekst da se ispovedi, prisiljavajući ga da »preda« svoje pravo ime, svoje tačno određeno, doslovno značenje, zapravo i sam izvršava *ubistvo* (koje još jednom pokreće pitanje *takta*), potiskujući u jeziku baš onu tišinu koja ga održava i čini njegovu osnovu, tišinu *iz koje* tekst upravo progorava?

... mir, kao da je život stao, koji nema nikakve veze sa manjim ili većim šumovima što ih možda s vremena na vreme izazovemo... (pogl. 13, str. 53).

Kao figura znanja *koje ne može znati samo sebe*, koje ne može sebe imenovati i razmišljati o sebi, dete u priči otelovljuje, kao što smo vi-

deli, *nesvesno* znanje. Otuda, »dohvatiti« dete, kao što i guvernanta i Vilson čine, pritisnuti da toliko da ga udavimo, ubijemo ili prigušimo tišinu u njemu, nije ništa drugo do zamena, još jednom, nemoguće govora nesvesnog upravo gestom njegovog *pottskivanja*.

Ovdje je, dakle, vrhovno odstupanje koje psihanaliza ponekad nepromišljeno čini u svojim mélées sa književnošću. Nastojeći da »objasni« i *ovlada* književnošću, odbijajući zapravo da je književnost *nasmari*, ubijajući u književnosti ono što je čini književnošću — njezinu zahvalu tišine, koja je, unutar govora, nesposobna da progovori, književnu diskursku *koji ne zna šta zna* — psihoanalitičko čitanje se, kakva ironija, pretvara i čitanje koje *potiskuje nesvesno*, koje, paradoksalno, potiskuje nesvesno, tvrdeći istovremeno da ga »objašnjava«. *Zagospodariti* (postati Gospodar) ovde, kao i drugde, znači odbiti da se čita *pismo*; ovde, kao i drugde, »videti sve« je zapravo »držati oči zatvorene što je moguće čvrše pred istinom«; još jednom, »videti sve« jeste u stvari *isključiti*; a naročito isključiti nesvesno.

Tako ponavljanje na svim nivoima književne scene, od guvernante do kritičara, u priči, kao i u čitanju, ovaj osnovni gest potiskivanja, isključivanja, često se čini pod oznakom koja, mada imenuje to što je izbačeno, isključeno, istovremeno odobrava isključivanje. Ova suptilna oznaka je pojam »ludilo« koju tumač koristi da bi označio ono što je potisnuto kao nešto zaista *ponisti*, spoljašnje, odvojeno od značenja. Tako Vilson sugerira da je guvernanta *luda*, tj. da je sopstvena tačka gledišta *isključujuće* i otuda bi je trebalo isključiti iz »istine« i iz značenja njezine priče. Ali guvernanta i sama u svome čitanju ukazuje ništa manje uporno na pitanje duševne bolesti, ludila. Kao što smo videli, ona je preokupirana alternativama ludila i smisla kao međusobno isključivim; ona je u stvari sasvim svesna da je mogućnost njenog ludila tek suprotnost — druga strana, još jedan okret — njezinog hvatanja i *kontrole* smisla, njezinog »hvatanja«²⁹ i čvrstog »stiska« značenja, stiska koji nosi u sebi *potiskivanje* različitosti, kao takve, isključivanje Drugog. »Dohvatiti«, »zgrabiti« značenje će otuda biti *smeštanje* ludila — izvan, udaljavanje, *lociranje* njegovo — u Drugom: pripisati ludilo kao takvo drugom i to kao Drugom zapravo je *izbegavanje razumevanja*. Guvernanta zaista tvrdi da su deca ni manje ni više nego *luda*,³⁰ kada gda Grouz od nje traži da piše Gospodaru o čudnom ponašanju dece, guvernanta se protivi:



Petar Čurčić

»Da mu pišem da mu je kuća zatrovana, a nečak i nečakinja *ludi*?«

»A šta ako jesu, gospodice?«

»I ako sam i ja sama, hoćete reći? Prekrasne vesti za njega od osobe (...) čija je glavna obaveza da ga liši briga.« (pogl. 12, str. 49–50).

Tako je *ili* guvernanta *ili* su deca luda: ako deca *nisu* luda, guvernanta bi onda zaista mogla biti; ako deca *jesu* luda, tada je guvernanta u pravu, i njen um je »u redu«. Otud, *dokazati* da deca *jesu* luda (da ih je zaposeo Drugi — duhoviti) znači dokazati da guvernanta *nije* luda: ukazati na ludilo drugih znači poreći ludilo koje možda vrebala u nama. Tako ludilo Drugog postaje odlučujući dokaz i garancija sopstvenog duševnog zdravlja:

Gospodica Džesel stade pred nas (...). Sećam se (...) silne radosti koja me obuze što sam našla na *dokaz*. Bila je tamo i ja bejah opravdana; *bila je tamo, što znači da nisam bila ni okrutna ni luda* (pogl. 20, str. 71).

Tako, da bi guvernanta *bila u vlasti* svog razuma, deca moraju biti *zaposnuta* i *luda*. Drugim rečima, sam guvernanta *razum* temelji se na ludilu dece. Slično tome, ali suprotno, sam *smisao* priče, kako ga je izložio Vilson *logikom* svoga čitanja, tako se, paradoksalno, temelji na *ludilu* — ali ovoga puta na ludilu *guverntante*. Vilson, dakle, posmatra guvernanta na potpuno isti način na koji ona posmatra decu. Guvernanta no ludilo, odnosno isključivanje njezine tačke gledišta, jeste to što omogućuje Vilsonovom čitanju da funkcioniše kao *celina*, kao sistem u isto

vreme integralan i koherentan — baš kao što je ludilo dece, isključivanje njihove tačke gledišta, to što dozvoljava guvernantino čitanje i funkcijonisanje tog čitanja kao totalitarnog sistema.³¹

»Ne možemo zatvaranjem svog suseda«, kao što jednom reče Dostoevski, »ubediti sebe u sopstveno duševno zdravlje«. Ovo je, međutim, ono što psihanalitičko tumačenje izgleda može da čini i što zaista čini kad god podlegne iskušenju diagnostikovanja književnosti, ukazivanja na i smještanju ludila u književni tekst. Jer zatvarači ludilo u književnost, pokušavajući ne samo da objasni književni simptom, već i da protumači samu književnost kao simptom, psihanaliza, slično guvernantu, tek dijagnostikuje književnost kako bi opravdala sebe, osigurala svoju kontrolu nad značenjem, porekla pritajenu mogućnost sopstvenog ludiла, samu sebe ubedila u svoje nesumnivo duhovno zdravlje.

Otud je paradoksalna klopka koju postavlja Okretaj zavrtnja takva da upravo tvrdeći da je guvernanta luda, Vilson nehotice imitira ludilo koje osудuje, nesvesno u njemu učestvuje. Dok dijagnostički postupak treba da smesti ludilo u drugog, a nas odvoji od njega, da razdvoji dijagnozu od dijagnostikovanog, ovde baš suprotno, sam gest isključivanja uključuje: isključiti guvernantu — kao ludu — iz polja značenja i istine upravo je ponavljanje njenog gesta isključivanja, usključivanje sebe, drugim rečima, u njezinu ludilo. Bez sumnje, Vilson i sam dovoljno kaže kad piše o jednoj drugoj Džejmsovoj prići:

Knjiga ne samo da obmanjuje, već izaziva ludilo. (Vilson, str. 112).

Tako Okretaj zavrtnja uspeva da ulovi upravo onto analitičko tumačenje na koje poziva, ali čiji autoritet u isto vreme razlaže. Pozivajući, zavodeći psihanalitičara, mameći ga u živi pesak svoje retorike, književnost ga zaista samo navodi da uništi samoga sebe, samo navodi psihonalizu na njezino nužno samouništenje.

U tekstuallom mehanizmu putem kojeg uloge guvernante i dece postaju medusobno zamenljive, kao i u taktičkoj akciji teksta u odnosu na čitaoca, u kojoj uloge guvernante i njezinog kritičara (njezinog demističkata) postaju simetrične i zamenljive — dinamika teksta, retorička mašina na delu sastoji se upravo u unistavanju polariteta ili alternative koja medusobno suprotstavlja analitičara i pacijenta, simptom i tumačenje, delirijum i njegovu teoriju, samu psihanalizu i ludilo. Da psihanalitička teorija zauzima upravo simetričnu i otuda procenjivačku poziciju u odnosu na ludilo koje posmatra i sa kojim se suočava u stvari je osnova onoga što je rečeno o psihanalizi, činjenica koju su potvrdili i Froid i Lakan. Kao i Froid, Lakan uočava da prava vrednost — i podjednako rizik — svojstvena psihanalizi njezina vidovitost, ali i njezino slepilo, njezina istina, ali i greška, leže baš u tom okretu zavrtnja: »Diskurs histeričnog bolesnika,« piše Lakan, »ukazao je (Frojd) na drugu suštinu koja se sastoji potpuno u činjenici da takva stvar kao označitelj postoji. Posmatrajući posledice ovakvog označitelja, na diskursu histeričnog bolesnika, mogao je (Frojd) da mu da tih četvrt okreta, što je znalo pretvaranje u analitički diskurs« (Encore, str. 41). Froid, s druge strane, priznaje »uočljivu sličnost« između svoje psihanalitičke teorije i buncanja u delirijumu predsednika Šrebera: »Na budućnosti ostaje da proceni,« piše Froid, »da li u mojoj teoriji ima više istine u Šreberovoju obmani no što su drugi ljudi još uvek spremni da poveruju.«³²

Zato, bez sumnje da nije slučajna podudarnost to da bi mit o Edipu — psihanalitički mit par excellence — trebalo da ispriča ne samo dramu simptoma, već ujedno i dramu interpretacije. Na kraju krajeva, priča o Edipu je koliko priča o analitičaru, toliko i o analiziranom: to je pogotovo priča o razlaganju, uništenju samog polariteta koji razlikuje i medusobno suprotstavlja te dve funkcije. Ubistvo koje je počinio Edip bitno je za priču, koliko za čorsokak u koji upada interpretator, toliko i za tragediju koja se interpretira. Jer ubistvo je ono što retorički pokret za mene otkriva kao slepi pokret, koji neminovno vodi do zamene interpretatora i interpretiranog: na osnovu ubistva interpretator zauzima mesto simptoma koji treba interpretirati. Putem zamene u kojoj Edip nesvesno staje na mesto svoje žrtve, čoveka kojeg je ubio, on takođe, slično tumači (slično detektivu koji pokušava da reši zločin), i isto tako nesvesno, zauzima mesto i položaj same mete za udarac koji upućuje Drugom. Vilson čini upravo to kad i ne znajući preuzima mesto mete, kad nehotice ponavlja gest guvernante kojoj je namenio svoj udarac i tako preuzima njezino mesto u strukturi teksta.

Preko ubistva Edip postaje gospodar. Ubijajući tišinu književnosti, gušći upravo tišinu koja nastanjuje jezik književnosti kao takav, psihanaliza uspeva da zagospodari književnošću, a Vilson Djejmsovim tekstrom. Ali Edip postaje gospodar jedino da bi okončao oslepevi sebe. Oslepeti sebe: konačni gest gospodara, tako da obmane sebe utiskom da još uvek kontroliše, makar sopstveno samouništenje, da još uvek može da ovlada svojim slepilom (dok zapravo ono prethodi slepilu koje je sam izazvao), da on još uvek može ovladati svojim gubitkom vlasti, svojom kastracijom (dok joj se zapravo on podvrgava); oslepeti sebe ne toliko da bismo sebe kaznili, ponizili, koliko da bismo istrajali u negledanju, da bismo još jednom porekli samu istinu o sopstvenoj kastraciji, kastraciji koja postoji izvan Edipovog gesta, zahvaljujući činjenici da se njegovo svesno ovladavanje, ovladavanje njegovom svešću, odjednom nalazi uništeno, zahvaljujući činjenici da onaj ko se našao u klopcu njegovog istraživanja nije Drugi, već on sam, — zahvaljujući činjenici da on jeste Drugi. I nije li ovo insistiranje na negledanju, na neznanju, upravo opis onoga što čini Gospodar u Okretaju zavrtnja? U svojoj nameri da zagospodari književnošću, psihanaliza — slično Edipu i Gospodaru — može jedino da oslepi samu sebe: da sebe oslepi u nameri da porekne sopstvenu kastraciju, u nameri da ne vidi i ne pročita uništenje same mogućnosti psihanalitičkog ovladavanja koje izaziva književnost. Ironija je u tome da već samim činom prosudjivanja književnosti psihanaliza — slično Vilsonu — sa visine svoje pozicije gospodara zapravo unutar strukture teksta odbacuje istu tu poziciju, specifičan položaj Gospodara u Okretaju zavrtnja: tačnije, položaj slepe mrlje u tekstu.

Tako, zauzeti mesto slepe mrlje ne znači samo biti slep, već pre svega biti slep u odnosu na sopstveno slepilo; ne biti svestan činjenice da smo

zauzeli mesto unutar upravo onog slepila koje nameravamo da obelodanimo, da smo u ludilu, da smo uvek, nužno, u književnosti; to znači verovati da smo izvan, da možemo biti izvan: izvan klopke književnosti, nesvesnog ili ludila. Tako Djejmsova klopka za čitaoca funkcioniše upravo mameći čitaoca na pokušaj da izbegne klopku, na verovanje da postoji nešto izvan klopke. Ovo verovanje, naravno, i samo je jedan od najsuptilnijih mehanizama klopke: sam pokušaj da se izbegne klopka dokaz je da smo se ulovili u nju. »Nesvesno,« piše Lakan, »naviše obmanjuje onda kad je uhvaćeno na delu.«³³ Upravo ovo tvrdi Djejmsov u Okretaju zavrtnja. A zapravo ono što Djejmsov čini u Okretaju zavrtnja, ono što preduzima uz pomoć predstavljačke radnje svoga teksta, jeste baš obmanjivanje i hvatanje u klopku kroz pozivanje nas da ulovimo nesvesno na delu. Svojim pokušajem da izbegne grešku u čitanju koja je bitna za retoriku, pokušajem da izbegne retoričku grešku koja je bitna za književnost, pokušajem da zagospodari književnošću kako je ova ne bi nasamarila, zapravo psihanaliza postaje dva puta nasamarena: nesvesna svog neizbežnog učestvovanja u književnosti i u greškama i klopkama retorike, ona je slepa za činjenicu da i sama služi kao primer ništa manje nego kao slepa mrlja retoričnosti, mrlja sa koje se bilo kakva afirmacija vlasti u stvari svodi na samouništenje i samokastraciju. »Les non-dupes errant.« (oni koji nisu obmanuti greške), kaže Lakan. Ukoliko Djejmsov tekst ne iznosi eksplicitno jednu takvu tvrdnju, on je realizuje, dramatizujući istovremeno tvrdnju da upravo ova rečenica — koja nas zarobljava na isti način kao i »okret zavrtnja« — baš ovaj iskaz, koji ne može biti potvrđen a da ne bude i negiran, čije jeste je ujedno i njegovu nije, predstavlja par excellence mesto značenja književnog iskaza: retoričko stanovište koje implicira odnos medusobnog podrživanja i radikalne, dinamičke kontradikcije između iskaza i onog što se tvrdi u njemu.

Cinjenicu da literatura nema svoje izvan, da ne postoji sigurna tačka koja je nesumnjivo izvan ludila, sa koje se može demističkivati i prosudjivati, da se ne možemo smeštati u Drugog a da i sami ne učestvujemo u njemu, Froid je uvek iznova potvrđivao na ključnim mestima u svojim tekstovima (i uprkos neprestanog suprotnog iskušenja — iskušenja ovladavanja — kojem je na drugim mestima neizbežno podlegao). Pišući o Peskaru i o Natanielovom neobjašnjivom ludilu — ludilu koje je, u okviru Hofmanove retorike, obeleženo metaforom o Natanielovom iskrivenim vizijama izazvanim naočarima koje je kupio od Peskara (kod optičara Kopole) i uz pomoć kojih Nataniel s vremenom na vreme odluči da posmatra svet oko sebe; naočarima kroz koje gleda u svakom slučaju pre svakog napada ludila i pokušaja ubistva — Froid naglašava činjenicu da je čitalac retorički stavljen unutar ludila, da ne postoji tačka sa koje bi se to ludilo moglo prosudjivati sa strane:

... Primećujemo da on (Hofman) pokušava da nas navede da i mi gledamo kroz naočare okrutnog Kopole (...)

Sada nam je jasno da mi ne treba da posmatramo proizvode ludakove mašte kao nešto iza čega, sa superiornošću naših racionalnih umova, možemo da otkrijemo trezvenu istinu...³⁴

Na potpuno podudaranu način, Okretaj zavrtnja nam nameće guvernantin iskriveni način gledanja kao retorički uslov naše percepcije priče. U Djejmsovom priči, kao i u Hofmanovoj, ludilo se sablasno, unheimlich, upravo u onoj meri u kojoj ne može biti situirano, podudara upravo sa prostorom čitanja. Vilsonova greška je u pokušaju da situira ludilo i time sebe situira izvan njega — kao da je moguće u jeziku odvojiti sebe od jezika: kao da čitalac, gledajući kroz guvernantino ludilo i njime obuhvaćen, može smestiti sebe unutar ili izvan njega; kao da čitalac zaista može znati gde je, na kom se mestu nalazi i koji je njegov položaj u odnosu na jezik književnosti, koji i sam ne zna šta zna. Tako, kada se u drugom Djejmsovom romanu, Tajnom izvoru, oznaka »ludilo« na ironičan način primeni na pripovedača kao poslednja reč — poslednja procena u knjizi:

— Ti jesu lud i zato ti sad želim laku noć³⁵ — pripovedač zaista oseća ove poslednje reči kao gubljenje sopstvene sposobnosti da sebe situira: »Ovakva poslednja reč«, primećuje on, » (...) kao da mi sasvim izmiče tlo pod nogama.«³⁶

»To je igra,« kaže guvernanta za ponašanje dece, za koju inače tvrdi da su »luda:«

• To je igra, to je preprednost i obmana• (pogl. 12, str. 48)
• Sve je to tek greška, briga i šala• (pogl. 20, str. 72),

tako indirektno odgovara gdje Grouz kada ova shvati da je u stvari guvernanta luda, a deca samo žrtve njezinog delirijuma. »Greška«, »briga« i »šala«, u ustima gde Grouz, odnose se i potvrđuju ne-egzinstenciju duhova; ovi izrazi tako opisuju, optužuju i opravdavaju guvernantino ludilo. Ovaj dvosmisleni opis greške u samom središtu Okretaju zavrtnja, ujedno tragičan i komičan, ujedno i »briga« i »šala«, takođe se može načiniti u sledećoj Djejmsovoj tvrdnji iz njujorškog predgovora:

Studija ima razumljiv ton, ton iščekivanja i osećanja nevolje, neoubičajenog i nemerljivog bola — ton tragične, a ipak izuzetne mistifikacije (str. 120).

Mistifikacija je zaista izuzetno rafinirana, pošto obuhvata upravo i svoju de-mistifikaciju. Pošto Vilsonovi postupci slede guvernantine, pošto ovde kritičar učestvuje u ludilu koje obelodanjuje, psihanalitička (ili kritičarska) demistifikacija, se paradoksalno, završava reprodukujući književnu mistifikaciju. Pravi smer mistifikacije bio je da nas navede na verovanje da postoji suštinska razlika i opozicija između okreta zavrtnja mistifikacije i okreta zavrtnja demistifikacije. Ali ovde upravo mistifikacija književnosti demistifikuje i hvata »onog koji demistifikuje« i to baš mistifikujući ga. Tako, paradoksalno, mistifikacija je ovde ta koja demistifikuje, dok se za demistifikaciju ispostavlja da mistifikuje. De-mistifikator može jedino da pogreši unutar svoje mistifikacije.

»Zaista bismo se mogli zapitati«, piše Lakan povodom Poovog *Ukrađenog pisma*, ali rečima koje bi se podjednako mogle primeniti na *Okretaj zavrtnja*, »nije li neponitna činjenica da je ovde *nasmaren svakko* ko čini izvor našeg zadovoljstva? Ako je književna mistifikacija, kako kaže Džejms, »izuzetna, to je zaista zbog toga što čini izvor zadovoljstva.³⁷ Mistifikacija je igra, šala; igrati se znaci biti predmet igre; obuhvatiti razum i mistifikaciju znači biti obuhvaćen *unutar* nje; ulazeći u igru i sami postajemo igra upravo za »šalu« značenja. Šala je da u činjenici su, uz pomoć značenja, svi obmanuti. Ako je »šala« i pored toga takođe i »briga«, ako je »izuzetna« mistifikacija ujedno i »tragična«, uzrok tome je to što je »greška« (ludilo interpretatora) ujedno greška samog života, »Život je uslov znanja,« piše Niče; »Greška je uslov života — naime, neiskorenjiva i suštinska greška. Znanje koje zgrešimo ne eliminise grešku.³⁸

VII DUH GOSPODARA

Suština zagonetke je u njenoj konačnoj nerešivosti. Kako mu je samo to uspelo? (...) Zaista kao pravom Gospodaru.

(Luis D. Rabin:
Još jedan okret zavrtnja

Uočimo koliko majstorstva je u tom pripovedanju (...) a ipak moramo priznati da nešto ostaje nedorečeno.

(Virdžinija Vulf:
Duhovi Henrika Džejmsa)

U poštarevoj torbi (...) bilo je pismo za mene, svega nekoliko reči ispisanih rukom moga poslodavca, i u njega još jedno, adresirano na njega samog, sa još nepolomljениm pečatom. »Ovo je, koliko vidim, od upravitelja škole, a on je veliki gnjavitor. Pročitajte to, molim vas, sredite to s njim, ali me ni o čemu ne obaveštavajte. Ni reći. Odlažim!«

(H. Džejms: *Okretaj zavrtnja*)

Tako, unutar prostora šale, koja je takođe i briga, unutar prostora zadovoljstva, koje je takođe i užas, Henri Džejms, Gospodar ceremonije, i sam uživa u okretanju zavrtnja, i pritezanju opruge našeg interesovanja:

To beše moj problem i moja, da tako kažem, *gageure* — (...) izazvati (...) odredeni pritisak na oprugu interesovanja.

(Predgovor za »Zlatni pehar«, AN, str. 331.)

»Skoro ste me ubili,«

protestuje u Mocartovoj operi *Don Đovani* sluga Don Đovanićev Loporelo;

»Ma, hajde, — Ti si lud, to je bila samo šala,«

odgovara njegov Gospodar uz osmeh. Ukoliko je šala *Okretaja zavrtnja* tako pogubna, ili sablasna, to je zato što je autor — vrhovni majstor koji gospodari »okretima« igre — zaista odabrošao šalu sa samom smrću. Zahvaljujući svojoj sposobnosti kao gospodara slova Džejms se pretvara u gospodara duhova. Međutim, i duhovi i slova su samo »operativni termini«: operativni termini za sam pokret smrti unutar označitelja, za sposobnost zamene koja od književnosti stvara paradoksalan prostor zadovoljstva i frustracije, razočarenja i uhišenja:

Šta bi ovi operativni termini podvrgnuti kritičkom sudu pokazali da su bili — serije iščekujućih zadovoljstava ili niz iščekujućih nesporazuma? Nesporazumi je trebalo da budu pozitivni i medusobno saglasni, na poseban način, da zajedno predstavljaju (kao što dve strane novčića pokazuju razlike načina) toliko mnogo stvarne srće i promena. (...) Kritika je zatim našla u njima prepreke i iznenade, emocije slične razočarenju i uhišenju: što sve očigledno navodi na zaključak da se radi o živoj* stvari. (Predgovor za »Zlatni pehar«, AN, str. 341-342; Džejmsov kurziv; ostali kurziv moj.)

Ako je smrt tek šala, to je zato što je smrt u izvesnom smislu, kako je to izrazio Žorž Bataj, »prevara«. Nalik duhovima, smrt je upravo ono što ne može da umre: zato se za smrt, za duhove, može doslovno reći da su »živa stvar«, stvar življenja. Gospodar slova i duhova, Džejms, suprotно svojim tumačima, dopušta da i sam postane što je moguće veća *naivčina*. Upravo zahvaljujući tome on ostaje i Gospodar, navodi sve naše kritičarske napore i sav naš trud na to da ovladamo njime. On izjavljuje da ništa ne zna o sadržaju — ili značenju — sopstvenog pisma. Slično pismima u priči *Okretaj zavrtnja*, i njegovo pismo, insistira Džejms, zaista ne sadrži ništa. Njegov tekst, tvrdi on, može doslovno biti uzet kao

jadna, tek zarade radi pisana studija ni o čemu, qui ne tire pas à conséquence. To je tek spomenik mojoj kobnoj artističkoj strasti, koja mi ne dopušta da dignem ruke od bilo čega što sam započeo. Tako, kada se za nešto što sam zamislio da bude predmet radnje ispostavi da to ne može biti, je my acharne d'autant plus. (Pismo Polu Burzeu, 19. avgust 1898.; Norton, str. 109; Džejmsov kurziv; ostali kurziv moj.)

Što se tiče prikazivanja tako fantastičnih stvari kao u toj čudljivoj pričici, mogu samo da se postidim spomenuvši se na njihov pravi smisao. (Pismo dr. Valdštajn, 21. Okt. 1898; Norton, str. 110)

Moje vrednosti su potpuno isprazne sve dotle dok uzrujani strah, hvalisava samlost, vеštacka učenost (...) nastavljaju da u njima čitaju više ili manje fantastične figure. (Njujorski predgovor, str. 123.)

Gospodar sopstvene fikcije u onoj meri u kojoj ga ona nasamaruje, Džejms slično Gospodaru u *Okretaju zavrtnja* ne želi bilo šta da zna o tome. Naprotiv, on odbija da čita naša pisma, vraćajući nam ih neotvorena:

Plašim se da ne razumem sasvim osnovno pitanje koje mi postavljate u vezi sa *Okretajem zavrtnja*. Međutim, to i nije važno; jer zapravo, plašim se (...) da ne mogu ni pretendovati da pružim bilo kakvu koherentnu analizu mojih malih pronalaza-ka »na osnovu činjenica«. (Pismo F. V. Majersu, 19. decembar 1898.; Norton, str. 112.)

Tako se Džejmsovo istinsko gospodarenje sastoji u poricanju i razlaganju sopstvenog statusa gospodara. Kao i Gospodar u njegovoj priči u odnosu na decu i na Blaj, Džejms ulogu Gospodara preuzima jedino kroz prisvajanje, u pogledu svog »književnog vlasništva«, »tapije na ne-povezanost i poricanje« (predgovor za »Zlatni pehar«, AN, str. 348.) Kao i drugde, i ovde se vlast pretvara u samorazvlačivanje. Razvlačujući sebe u odnosu na sopstvenu priču, Džejms, još suptilnije, istovremeno razvlačuje svoju priču u odnosu na njenog gospodara. No, nije li to upravo ono što čini Gospodar u *Okretaju zavrtnja* kada, lišavajući guvernantu njezinog Gospodara (sehe), daje još ništa manje nego »vrhovni autoritet«? Zaista, razlažući sopstveno gospodarenje, Džejms ovaj »vrhovni autoritet« poklanja svome čitaocu. Ali, nije li taj poklon vrhovnog autoriteta, darovan i čitaocu i guvernantu, upravo ono što će ih *odvesti u ludilo*?

Dovesti, kao autor, sopstvenog čitaoca (...) u takvo stanje općinenosti slikama koje smo pokrenuli (...) — ništa se sa time ne može bolje udružiti do želja ili pokušaj da stvori čarolija književnosti. (Predgovor za »Zlatni pehar«, AN, str. 332.)

Džejmsovo gospodarenje se zasniva na znanju da je gospodarenje kao takvo *fikcija* i otuda je Džejmsov zakon kao gospodara, poput Gospodara u *Okretaju zavrtnja*, zakon uzmicanja i *bekstva*³⁹. Međutim, svojim bekstvom, svojim *nestajanjem* sa scene, Gospodar u *Okretaju zavrtnja* zapravo postaje *duh*. I zaista se može reći da i sam Džejms postaje fantomski gospodar, Gospodar — *Duh par excellance*, onako kako on sam definije duha:

Izgleda kao da veoma malo efekta postiže osobama koje se pojavljuju; (...) Ovaj negativan kvantitet je velik — (...) Zabeleženi i provereni »duhovi« su drugim rečima (...), iznad svega, onoliko postojani, svesni i odgovorni koliko je to u skladu sa njihovom pojmom — i za njih ogroman problem mogli bismo zaključiti, da se uopšte pojave. (Njujorski predgovor, str. 121.)

Dakle, ustvrditi da je Gospodar i sam postao duh znači još jednom ponoviti tvrdnju koja važi i za *Okretaj zavrtnja*: postoje *pisma* od onda od kada nema Gospodara koji bi ih primio — ili *procitao*: pisma postoje zato što je Gospodar prestaо da postoji. Ovu tvrdnju bismo zaista mogli protegnuti kao definiciju i na samu književnost, definiciju koju je sobom donela i promovisala delatnost Henrika Džejmsa: književnost (upravo doslovnost teksta) nije ništa drugo da smrt Gospodara, Gospodarev preobražaj u duhu, u onoj meri u kojoj ta smrt i taj preobražaj definišu i konstituišu *doslovnost* kao takvu; doslovnost kao nešto što je po svojoj suštini nedostupno analizi i interpretaciji, nešto što nužno ostaje neobjašnjeno, nešto što, posmatrano u odnosu na ono što tumaćenje otvara, ostaje ni manje ni više nego *sve ono ostalo*: »Sve ostalo je književnost,« piše Verlen.⁴⁰ »Ostalo,« kaže umetnik na samrti u Džejmsovom romanu *Srednje godine*, »ostalo je ludilo umetnosti: *ostalo*, ili doslovnost, ono što od nas uvek pravi *naivčine*, sve dotle dok nas znanje koje ona prenosi, ali za njega sama ne zna, znanje koje *naše* znanje ne može da integrise, *lišava* i našeg gospodarstva i našeg Gospodara. »Povećanje doslovnosti svih tekstova«, piše Lakan, »u meri u kojoj oni na pravi način u sebi podrazumevaju stvarnu konfrontaciju sa istinom, nešto je za šta je Frojdo otkriće pružilo strukturalni razlog« (Écrits, str. 364). Da citiramo Džejmsa ponovo:

Nije prikriveno veličanstvo autorstva to koje ovde *toboz** vlada; ponovo hvatam sebe kako ga odbacujem i poričem njegovu pritvornost dok silazim u arenu i činim sve od sebe da živim i dišem, češem ramena i razgovaram sa osobama umešanim u borbu što ostalima unaokolo donosi zadovoljstvo velike igre. Naravno, ne postoje drugi učesnici semonih stvarnih, duboko upletenih, uredionih utesnika koji, više ili manje, krvare. (Predgovor za »Zlatni pehar«, AN, str. 328; Džejmsov kurziv.)

Duboko upleteni, uredioni učesnici koji više ili manje krvare ovde su zaista oni članovi »kruga oko vatre«, kojima smo se i sami pridružili. Dok se vatra između slova blista na našim licima, vidimo sâmo ludilo naše sopstvene umetnosti kako pilji u nas. Tako mistifikujući sebe kao da demistifikujemo naše greške i naše ludilo, upravo smo mi ti koje Džejms navodi da se smeju — i krvare. Šala je, uistinu, na naš račun; briga je, međutim, naša.

(KRAJ)

28. Tako ova dva tipa čitanja podsećaju na prividna »dva okreta« koja zabludeli slušalac pripisuju zavrtnju efekta teksta. (Upor. Uvod, str. 1 i beležku 25.) Ali mi smo videli da se »dva okreta« zapravo svode na isto: zasnovana na simetriji koju nose »dva deteta«, uočljiva razlika između »dva okreta« je zapravo *odraz u ogledalu*. I to je krajnja ironija figure okretaj, došlo se jedne strane čini da uđevostruči i multiplikuje sebe, okreće zavrtnju, zapravo, samo sebe *ponavlja*; mada se čini da se »okreće«, da menje smer, smisao ili značenje, smisao okretanja se zapravo ne menja pošto se zavrtao vratac *samome sebi*. I upravo takvim »vraćanjem samom sebi« kojim tekst postavlja klopku, kaže Džejms, čitalac biva ulovljen.

27. Ovaj izraz pripada Polu Rikeru.

28. Žan Starobinski: *La Relation critique* (Pariz, 1970), str. 271.

29. Upor. pogl. 6, str. 28: »...iščekivanje (...) koje se moglo (...) pretvoriti u nešto slično ludilu. Međutim, ona se pretvorilo u nešto sasvim drugo (...) od trenutka kad sam sve uzeo u svoje ruke.« Upor. takođe pogl. 12, str. 48: »Znam, nastavljam kao da sam *luda* i pravo je čudo da nisam. Sve ono što sam video i vas bi takvim učinilo; ali mene je jedino učinilo još lucidnijom, učinilo da *uhvatim* i druge stvari...«

30. U početku, ona tvrdi da su deca »zaposedenuta«, što znači *neuhvatljiva*, da ih je u stvari *zapošeo Drugi*: »Da, čini se da su ludi! (...) Nisu bili dobri — stalno negle nestaju. (...) Oni jednostavno dove svoj život. Oni nisu moji — oni nisu naši. Oni su nježni i njegovi!« (pogl. 12, str. 48-49).

31. Upor. »To je igra,« nastavio, — to je prepredenost i obmana! (...) »Da, čini se da su ludi! Samo izgovaranje svega toga zaista mi je pomoglo da napišem glavnu nit — da je sedim i sve sklopim u celinu!« (pogl. 12, str. 48-49).

32. S. Frojd: *Issljetije tri stoljeća*, str. 182.

33. *Sellict* No 1, str. 31 (»La Méprise du sujet suppose savir«).

34. S. Frojd: »Neobjašnivo« u *Frojd o kreativnosti i nesvesnom*, Njujork: 1958. str. 137.

35. H. Džejms: *Sveti izvor*, str. 318.

36. *Ibid.* str. 319.

37. Ž. Lakan: »Séminaire sur La Lettre volée«, *Ecrits*, str. 17.

38. F. Niče: *Volja za moć*.

39. Upor. »Naše ponašanje, kada ga posmatramo, može nas često razljutiti, pošto stalno *izmiče našoj kontroli*; moramo uvek iznova da pristajemo na to da se ono pojavljuje ogoljeno — što znači, sasvim nepodesno za književnu kritiku. «Ono zajedno sa njim samim (umetnikom) ne pristaje (...) da umanjí njegovu važnost.« (AN, str. 348).

40. »Il faut aussi que tu n'ailles point (Choisir les mots sans sens quelque méprise) Rien de plus cher que la chanson grise (Où l'Indécis au Précis se joint) (...) Et tout le reste est littérature.« (P. Verlen: *Art Poétique*)

S engleskog:
Branko Kovačević