

okretaj interpretativnog zavrtnja

šošana felman

U kakvoj je vezi čin okretanja zavrtnja sa književnošću? U kakvoj je vezi čin okretanja zavrtnja sa psihološkom analizom? Jesu li ova dva pitanja u nekakvom odnosu? Ako jesu, može li nam taj njihov odnos pomoći da definišemo položaj književnosti? Ova studija pokušava da artikulise ovakva, pomalo neobična pitanja, kao i da im dâ novi smer, odnosno da ih preispita i redefiniše na osnovu poznatog kratkog romana Henrija Džejmsa *Okretaj zavrtnja*.

I SABLASNI EFEKAT ČITANJA

Nisam ti opisao svrhu toga (...) uopšte, opisao sam ti (...) efekat toga što je sasvim druga stvar

(H. Džejms: *Sveti izvor*)

Mentalne karakteristike označene kao analitičke su, u suštini, teško podložne analizi: procenjujemo ih jedino po njihovim efektima.

(E. A. Po: *Ubistva u ulici Morg*)

Zaplet *Okretaja zavrtnja* dobro je poznat: mlada žena se javlja na oglas iz novina i susreće »savršenog džentlmena«, i »neženju u najboljim godinama života«, koji je angažuje da se stara o njegovoj sestričini Flori i sestriču Majlsu, dvoje siročića koji žive u svojoj osamljenoj seoskoj kući. Mlada žena treba da im bude starateljka, ali pod jednim strogim uslovom koji joj je postavio poslodavac — »Gospodar« — kojeg smatra »vrhovnim autoritetom« za svoja dva štitićenika, a taj je da mora sama rešavati svaki problem koji iskrсне, bez ikakvog obraćanja njemu za pomoć i čak bez ikakvog kontakta, bez obzira na razlog. Kako je taj uslov prihvatila, tako su guvernanta (ona je i narator) počeli da pritiskuju problemati — naročito u trenutku kad stigne pismo u kojem je obavestavaju, bez navođenja razloga, da je mali Majls izbačen iz škole; ova neobjašnjena kazna čini da detetova prividna nevinost izgleda pomalo misteriozna, sumnjiva, dvosmislena. Sem toga, guvernanta otkriva da se u kući pojavljuju duhovi: nekoliko puta našla se pred neobičnim prikazama, koje kasnije, informišući se o prošlosti kuće kod domarke, gospode Grouz, identifikuje kao duhove dvoje slugu, Pitera Kvinta i gospođice Džesel, sada mrtvih, ali ih je ranije Gospodar angažovao da služe u istoj kući, i čija je tajanstvena veza, čini se, »pokvarila« decu. Guvernanta postaje sve više ubedena da su se duhovi vratili da nastave svoju opaku radu sa decom, da im posednu duše i potpuno ih pokvare. Tako njen zadatak postaje da spasi decu od duhova, da se upusti u surovu moralnu borbu protiv »zla«, borbu čija se strategija sastoji od pokušaja da uhvati decu upravo u trenutku kada komuniciraju sa duhovima i tako ih prisili da priznaju tu komunikaciju, da ispovede da znaju za duhove i svoje pakleno savezništvo sa njima. Guvernanta veruje da bi potpuno priznanje pročistilo decu. Međutim, rezultati ove herojske metafizičke borbe su poražavajući: Flora, mala devojčica, iako ju je guvernanta zatekla u društvu sa utvarom gospođice Džesel, poriče da vidi privide; njemu je ozbiljno se razboljeva posle žestokih optužbi guvernante, koje se od tada pa nadalje gnuša; Majls, dečak, s druge strane, pošto se naizgled »predao« izgovarajući — na guvernantine žestoko insistiranje — ime Pitera Kvinta licem u lice sa duhom, u istom trenutku umire na rukama guvernante, koja ga privija na grudi ispunjena moralnim trijumfom. Ovim patetično-ironičnim grljenjem leša priča se završava.

Ako se snaga književnosti može odrediti jačinom njezinog uticaja na čitaoca, vitalnom energijom i snagom njezinog efekta, onda bismo za *Okretaj zavrtnja* bez oklevanja mogli reći da je među najsnažnijim — tj. najefektnijim — tekstovima koji su ikada napisani, sudeći po količini i intenzitetu odjeka koje je izazvao, po broju kritičarskih radova kojima je bio povod. I samog Henrija Džejmsa zapanjila je snaga efekta koji je ostavio na čitaoca svojim tekstom, generativnom potencijom koju je mogao da izmeri tek *a posteriori*. Deset godina posle pojavljivanja *Okretaja zavrtnja*, u svom njujorškom predgovoru (1908) on piše:

Zaista, ako bi se umetnička vrednost jednog takvog eksperimenta merila intelektualnim impulsima koje on može ponovo, posle toliko vremena, da pokrene, onda bih se opredelio za ovu malu, upečatljivu fantaziju — koja, kada je posmatram danas, kao da sa sobom vuče čitav niz asocijacija. Bez sumnje da bi trebalo da pocrvenim priznajući da ih ima toliko mnogo, da jednostavno ne mogu ništa do da biram po njima radi podsećanja.¹

Malo je književnih tekstova koji su izazvali i »vuku za sobom« toliko »asocijacija«, toliko interpretacija, toliko mnogo egzegetičke strasti i žučnijih suprotstavljanja. Ogorčenje koje je pokrenuo tekst može se videti, na primer, po oštrm, agresivnom tonu prvih reakcija na roman objavljenih u tadašnjoj periodici: »Sama priča je naročito odvratna,« tvrdi *The Outlook* (LX, 29. oktobar 1898, str. 537; Norton, str. 172). A *The Independent* ide još dalje:

Okretaj zavrtnja je daleko najnemoralnija priča koju smo čitali u bilo kojoj književnosti, staroj ili savremenoj. Kako je g. Džejms ili kako bi bilo koji muškarac ili žena mogli odabrati da načine takvu studiju paklenog čovekovog razvrata, pošto je to ništa drugo do neuračunljivo... Studija, koja g. Džejmsov genije predstavlja u snažnom svetlu, čitaoca ispunjava gadenjem koje se ne da opisati. Pošto se upoznao sa pričom, čitaoca zahvata osećanje kao da je saučestvovao u skrnavljenju najsvetijeg i najskladnijeg izvora ljudske nevinosti i pomagao u izopačavanju

— barem svojim pasivnim posmatranjem — čiste i poverljive dečije prirode. Ljudska mašta ne može ići dalje u beščašće, književnost nije mogla biti iskorišćena sa više prepređenosti radi duhovnog skrnavljenja (*The Independent* LI, 5. januara 1899, str. 73; Norton, str. 175).

Tako je izdavanje *Okretaja zavrtnja* propratio talas zgražavanja prvih čitalaca. Ali, interesantno je, a što upravo citirani odlomak jasno pokazuje, ono što je uočeno kao najskaudaloznije u toj skandaloznoj priči jeste da smo *prisiljeni da učestvujemo u skandalu*, da čitaoca nevinost ne može ostati nedirnut: ne postoji neko ko bi bio nevin čitalac ovoga teksta. Drugim rečima, skandal nije jednostavno u tekstu, on je sadržan u našem odnosu prema tekstu, u efektu koji tekst ostavlja na nas, njegove čitaoca: ono što je sramno u tekstu nije jednostavno ono o čemu tekst govori, već ono što čini da taj tekst govori *nama*.

II OKRETAJ OKVIRA PRIČE: TEORIJA NARACIJE

Činilo se da pripovest koju je obećao da će nam pročitati zaista zahteva nekoliko reči uvoda radi valjanog razumevanja.

(*Okretaj zavrtnja*)
Literatura je jezik (...); ali jezik o kojem smo postavili okvir, okvir koji ukazuje na odluku da se prema bogatstvu koje je jezik oduvek posedovao odnosimo sa naročitim samosvešću.
(Stenli E. Fiš)

Glavnoj priči *Okretaja zavrtnja* (onoj o guvernanti i duhovima) prethodi uvod, koji joj takođe sledi i izvan je nje i koji je određuje kao priču, kao predmet pripovedanja, u kontekstu »realnosti« u kojoj priča treba da bude ispričana. Tako, s obzirom na sadržaj priče, prilog čini neku vrstu okvira, čija funkcija je da odredi *poreklo priče*.

Tako se izložena priča prikazuje kao *centar okvira* — žična tačka narativnog prostora koji je određuje i opisuje spolja kao *svoju unutrašnjost*. Smešten oko *priče*, koja postaje njegov centar, narativni okvir, međutim, uokviruje jedan *drugi centar* unutar svog *doslovnog* prostora:

Priča nas je prikovala, *okolo vatre*, sasvim bez daha (...) On počeo da čita našem utihnulom *malom krugu* prijatelja (...) a *oko srca* naš je stezalo zajedničko uzbuđenje (str. 1 i 4).

Pošto narativni prostor prologa organizuje i, *okvir priče* i *krug oko vatre*, pošto su i vatra i priča stavljeni u samo *središte naracije*, možemo postaviti pitanje o tome mogu li se na bilo koji način to dvoje smatrati *metaforama* jedno za drugo unutar retoričke konstelacije teksta. Ova hipoteza, s druge strane, otvara jedno drugo pitanje: ukoliko sadržaj priče i vatra u srcu *jesu* metafore za jedno drugo, kako taj metaforički odnos utiče na centralnost ta dva pojma?

Pre no što budemo dalje sledili ova pitanja, razmotrimo još jednom ulogu Uvoda kao »okvira« priče. Uvod, zapravo, uokviruje priču ne samo prostorno, već i vremenski: mada se događa davno *posle* guvernantine priče, on nam takođe priča o događajima koji su se dogodili *pre* nje: susret između guvernante i Gospodara, koji stvara odgovarajuće uslove za naredne događaje. Tako okvir obuhvata priču *posle njezinog kraja* i *pre njezinog početka*. Ako je funkcija okvira da odredi *poreklo priče*, tada to poreklo na neki način mora prethoditi i slediti priči. Prethodeći priči, ali ispričano i objašnjeno kao da joj *sledi*, poreklo priče kao da zavisi od autoriteta pripovedača, tj. naratora, za kojeg se obično pretpostavlja da je pravi izvor priče i ujedno da poseduje znanje iz kojeg izvire priča i koje pričanje treba da otkrije. Ali, dok bi na taj način izgledalo da je uspostavio *odnos* priče prema naratoru, Uvod *Okretaja zavrtnja* pre *razbija* vezu priče sa naratorom, pošto ne uvodi *jednog* naratora, već *tri*: 1) osobu koja govori »ja«, opšti narator u prvom licu, koji *nama* prenosi priču sa kojom i sam nije u direktnoj vezi i koju je čuo od Dagleasa; 2) Dagleas, koji čita priču društvu oko vatre, ali u njoj nije učestvovao. Dagleas je poznavao guvernantu, junakinju priče, kao guvernantu svoje sestre mnogo kasnije nakon što se priča odigrala i bio je potajno zaljubljen u nju, mada je bila starija od njega deset godina. Međutim, tek kasnije, na samrtnom odru, guvernanta mu je poverila zapis svoje priče. 3) Treći kazivač u priči je sama guvernanta, koja je narator u prvom licu sopstvene pisane pripovesti.

Pošto je uzeo i pročitao rukopis, Dagleas je guvernantinu priču držao u tajnosti tokom četrdeset godina, sve do te noći oko vatre kada je najzad, u krugu prisnih prijatelja i naročito opšteg naratora, odlučio da je otkrije. Na kraju, mnogo kasnije od sopstvenog pričanja priče kraj vatre, Dagleas je na sopstvenom samrtnom odru poverio dragoceni rukopis svom prijatelju naratoru, koji nam u Uvodu saopštava da je priča koju nam prenosi zapravo njegov sopstveni, kasnije još sačinjen prepis onog rukopisa, što ga je Dagleas davno čitao kraj vatre.

Postojanje priče je tako potvrđeno jedino konstituisanjem *narativnog lanca*, u kojem naratori priču prenose s jednog na drugog. Njezino se poreklo otud ne pripisuje jednom glasu koji bi prihvatio odgovornost za priču, već nekoj vrsti *eho efekta*, stvorenog — »u skladu sa činjenicama« — glasovima koji i sami reprodukuju prethodne glasove. Kao da sam okvir može jedino da umnožava *sebe*, da se ponavlja: kao da bi u svom beskrajnem reprodukovanju samog čina pripovedanja okvir mogao biti jedino sopstveno ponavljanje, uokviravanje. Ukoliko je tako priča predstavljen kroz sopstveno reprodukovanje, ukoliko priči prethodi i anticipira je ponavljanje priče, tada okvir uopšte ne postavlja *poreklo* priče, kako se čini na prvi pogled, već postavlja njegov *gubitak*, konstituiše njegovo beskrajno odlaganje. Tako je poreklo priče, čini se, smešteno u zaboravljanje njezinog porekla: ispričati poreklo priče znači ispričati priču o uništenju tog porekla. Ali nije li zaboravljanje porekla i početka priče, kao i sama priča o tom zaboravljanju, zapravo u suštini priča o psihološkoj i *analizi kao priči*? *Okretaj zavrtnja* se čini veoma sličan psihološkoj priči. Sledeći zavojite puteve svoga Uvoda, priča zaista nastaje unutar okvira kojim uokviruje gubitak svog porekla: kao u slučaju psihološke priče o nesvesnom, ovde upravo gubitak porekla priče *konstituiše* poreklo te priče. S druge strane, njujorški predgovor naglašava i ilustruje ovaj momenat: pridodao *a posteriori* kao drugi predgovor priči, on je neka vrsta prologa za prolog, uvoda u uvod, kao da treba da nadomesti poreklo koje nedostaje ili početak, ali sve što uspeva je jedino ponavljanje; još jedno započinjanje priče o gubljenju početka priče.

Sama početna tačka — jedno zimsko popodne, društvo okupljeno oko kamina u staroj seoskoj kući (...) i razgovor se, *ne sećam se više kojim povodom*, okrene na utvare i noćna prividenja. ... Činilo se kao da su sve dobre priče o duhovima ispričane (...) Tako se dogodilo, sećam se, da je u sred naših jadicovki za lepom izgubljenom formom naš cenjeni domaćin izrazio želju *da pokuša za nas da se priseti* jednog od najbledih *fragmenata* ove forme na njezinom vrhuncu. Nikada nije zaboravio utisak koji je na njega kao mladića načinio bleđi odblesak priče koja je mnogo godina ranije saopštena, uz pokojno pojedinost, dami sa kojom je mladalčki časkao. Radilo se o tome *da li bi mogla da se snade u boljoj situaciji* od te, da se brine o dvoje dece na nekom pustom mestu, na kojem se po svojoj prilici pojavljuju duhovi nekih »rdavih« slugu, umrlih u toj kući s namerom da ih »zadrže«. To je sve, ali *bilo je još više*, što je stara sagovornica — prijateljica zaboravila (...) On sam nam je mogao pružiti samo tu *senku senke* — a moju zahvalnost za nju, gotovo da i nije potrebno to reći, nije mogla da umanjni ni ta oskudnost (Norton, str. 117-118).

Narativni okvir koji na taj način otelovljuje sam princip ponavljanja priče koju sadrži i, kroz to ponavljanje, određuje i gubitak porekla priče i poreklo priče kao sopstveni gubitak očigledno da nije obična pozadina, inscenirajući, kroz nasumično *spolja*, unutrašnjost sadržaja priče, već pre stvara komplikacije, problematizuje sam odnos između unutra i spolja prostora u tekstu. Kao što to pokazuje Aleksander Džouns, »spoljašnji« okvir proširuje ono »unutra« priče, smestajući u njega i pripovedača i čitaoca:

Smeštajući se u granice priče kao »ja«, kao narator, Džejs od sebe pravi jednog od likova, pre nego sveznajućeg autora. *Niko nije ostao »izvan« priče i čitalac je naveden da se oseća kao da su on i Džejs deo tog društva kraj vatre* (Casebook str. 299).

Uključujući ne samo sadržaj priče, već takode i čitaoca u tu grupu kraj kamina, okvir kao da zaista ne ostavlja nikog *izvan*: on on izvan priče gura unutra smestajući u nju i ono što je obično izvan nje — vlastite čitaocce. Ali u isto vreme okvir čini i suprotno, izvlačeći ono što je unutra napolje: jer prolazeći lanac odjeka umnoženih, ponavljajućih pripovedačkih glasova, upravo sam *sadržaj, unutrašnjost* priče, odlazi na neki način *izvan sebe samog*, pošto ga saopštava glas koji mu suštinski ne pripada i koji ga može izložiti samo kao »senku senke«, glas čije upadanje ugrožava skrivenu intimnost priče i čija različitost dovodi u pitanje i samo prisustvo priče. Otuda okvir nije nekakva spoljašnja kontura, čija je uloga da ukaže na ono što je unutra: on je neka vrsta spoljašnjosti što prožima samu suštinu unutrašnjosti priče, unutrašnja pukotina koja razdvaja sadržaj priče od njega samog, distancirajući ga od sopstvene referencijalne izvesnosti. Tako u odnosu na sadržaj priče okvir deluje kao uključivanje spoljašnjeg i kao isključivanje unutrašnjeg: on je preokretanje spoljnog u sred unutrašnjosti priče i, kao takav, on je zamagljivanje i same razlike između unutra i spolja.



imre husar

Tako niko nije ostao »izvan« priče, izuzev same priče. Nalik krugu oko vatre, okvir priče ne okružuje samo njen sadržaj, već, isto tako, njene čitaocce i njeno čitanje. Ali šta ako je sadržaj priče upravo *njezino čitanje*? Šta ako *čitanje* (izvan teksta) nije ništa drugo do *sadržaj* priče (unutar teksta), ugrožavajući na taj način ono što je u sadržaju, sprečavajući ga da se podudara sa samim sobom, čineći ga eks-centričnim, spoljašnjim u odnosu na sebe samog? Ako prestanemo da smatramo kako ova ne-prisutnost priče u sebe samoj, ova izmeštenost u odnosu na samu sebe, ova eks-centričnost i otuđenost sadržaja prema sebi samom može da do kraja definiše *nesvesno* kao takvo, možemo videti da čitanje, ovde, može biti jednostavno ključ za razumevanje suštinske veze između priče i nesvesnog. »To je ono o čemu govori analitički diskurs: čitanje,« kaže Lakan (Encore, str. 29). Jer nije li postalo jasno da je lanac narativnih glasova koji jedan drugome prenose *Okret zavrtnja* ujedno i lanac *čitanja*? Čitanja koja ponovo čitaju, ponovo ispisuju druga čitanja. U tom lancu prenošenja priče svaki narator, da bi se oslonio na priču, mora prvo biti *primalac* priče, *čitalac* koji je odmah beleži i *interpretira*, pokušavajući u isto vreme da joj dá smisao i *proživljava* je, kao živo iskustvo, kao »utisak«, *efekat čitanja*.

Upitah ga je li to njegovo iskustvo. Na ovo je odmah odgovorio »Ah, hvala Bogu, nije!«

»A je li zabeleška vaša? Vi ste to zapisali?«

»To je samo utisak. Uzeš ga odavde« lupnu se po grudima. »Tu je to zauvek nestalo« (Uvod, str. 2).

»Najsigurnija pozornica,« piše Džejs drugde, »za odigravanje dirljivih slučajnosti, naglih promena i neobičnih susreta ili bilo kojih drugih neobičnih stvari jeste mesto, ako ga tako mogu nazvati, njihovog drugog, pre nego prvog ispoljavanja.«

Ali kako izbeći nejasnost? Ne mislim ni na šta tajanstvenije od onoga što osećam da im pokazujem najbolje onda kad im skoro isključivo pokazujem na način na koji oni osećaju, otkrivajući kao njihov *glavni interes* izvestan *upečaljiv utisak koji ostavljaju* i koji snažno osećaju. Mi, međutim, takode omanjujemo (...) kada pokušavamo da ostvarimo čuda (...) u sebi; sa svojom »objektivnom« stranom suviše naglašeno izveštaj č (...) praktično izgubiti na vrednosti. Želimo zaista da on bude jasan, ali isto tako želimo i da je sočan, i tu *sočnost dobijamo u ljudskoj svesti, koja je promišlja i beleži, koja je obogaćuje i interpretira*. Ovo zaista, kada je reč (...) o »natprirodnom« čini jedinu sočnost koju dobijamo; ovde *čuda*, kada se događaju, događaju se uz jedan efekat ugroženosti; *ona zadržavaju svoj karakter iskravljajući u nekoj drugoj pripovesti* — nezaobilaznoj pripovesti o nečijem *normalnom* odnosu prema nečemu.²

Tako je »glavni interes« priče »sočnost« koju ona ostvaruje kroz sopstveno čitanje — kroz »ljudsku svest koja je promišlja i beleži, koja je obogaćuje i interpretira«. Pravi predmet priče o »natprirodnom«, njegova naracija, jeste, kaže Džejs, način na koji ona »*iskriva u nekoj drugoj pripovesti*« njeno pripovedanje u drugom i izvan drugog. A to »drugog« je ovde čitalac. Čitalac — tj. takode svaki od naratora: Daglas u odnosu na guvernantin rukopis; »ja« u odnosu na Daglasovo prepričavanje rukopisa. Čitalac-narator je ovde taj »drugi«, njegova lična priča je »druga pripovest«, a njegovo čitanje (tj. njegova naracija, njegovo pričanje) jeste značajno u meri u kojoj se ono *prepliće* sa pričom koju on priča. Svaka od ovih jedna drugoj nadređenih priča, svaki čin naracije i svako pripovedanje jeste ovde *čitanje drugog*; svako čitanje je *priča u drugom*, priča čije značenje se prepliće i čije je uplitanje značajno, dakle priča čije je značenje *upleteno*, ali i čije uplitanje *znači*. Ovo nas, naravno, vraća na pitanje nesvesnog, jer šta je nesvesno, ako nije — u određenom smislu reči — *čitalac*? »U analitičkom diskursu,« piše Lakan, »za nesvestan subjekt se pretpostavlja da može da čita. I na to se svodi čitava stvar oko nesvesnog« (Encore, str. 38). Priča o nesvesnom tako podseća na Džejsovu priču, u onoj meri u kojoj obe stižu do nas, u suštini, *preko čitaoca*.

Tako nas narator upoznaje sa svojim prepisom rukopisa koji Daglas, »sa *ogromnim efektom*, (...) počeo da čita utihnulom društvu« (str. 4). Tako se Daglasovo delovanje kao pripovedača, kao autora-naratora, sastoji od doslovnog čina *čitanja*. A kada narator u prvom licu prenosu priču, kada nam saopštava reprodukciju i čitanje tog čitanja, to je bez sumnje rezultat »ogromnog efekta« koje je Daglasovo čitanje na njega ostavilo i za koji se on sada nada da će ga izazvati kod nas. Sam čin kazivanja, naracije, proističe tako iz potencijalno beskrajnih posledica jednog *efekta čitanja*; efekta koji, jednom proizveden, traži da se i dalje reprodukuje kao efekat koji će biti ponovo proizveden. Za takvu naraciju se ispostavlja da je odraz *čina čitanja*; ona je, u suštini, *čitanje kao čin*. Upravo u Daglasovim prvim napomenama, na prvim stranicama Uvoda, i sam *naslov* priče je naznačen kao znak, ili opis, njezinog *efekta čitanja*:

»Sasvim se slažem — u pogledu Grifinovog duha ili šta god to bilo — da njegovo prikazivanje prvo dečaku, u tako osetljivom dobu, nije bez značenja (...) Ako dete proizvodi *efekat* još jednog *okretaja zavrtnja*, šta biste rekli za dva deteta?«

»Rekli bismo, naravno,« uzviknu neko, »da oni daju dva okreta! A takode i da želimo da slušamo o njima« (Uvod, str. 1.)

Upravo na osnovu efekta čitanja koji izaziva tekst dobija svoje ime, svoj naslov. Ali taj naslov, kao naslov, nije mu dao originalni autor rukopisa: dodao ga je »bez sumnje« — kao naknadni pečat čitaoca — treći narator, poslednji čitalac-primalac u narativnom lancu čitanja:

Sledeće večeri, nerado (...) [Daglas] otvori izbledele crvene korice staromodnog albuma sa zlatnom ivicom (...). Već tom prilikom je ista ona dama postavila još jedno pitanje. »Kakav je vaš naslov?«

»Još ga nemam.«

»Ah, ja *ga imam! rekoh. Ali Daglas, ne obazirući se na mene, počeo da čita s takvom jasnoćom da je to bilo kao da sluhu pokazuje svu lepotu svog autorskog umeća (Uvod, str. 14; *Džejsov kurziv, ostali kurziv moj)

Ne samo da naslov precizno naziva »okretom zavrtnja« svoj *efekat*: sam naslov je *proizvod* jednog takvog efekta, i sam je *rezultat čitanja* priča (i otuda je samo čitanje priče), pošto je naslov pripovesti dao čitalac, a ne autor. Na taj način Uvod, baš kao što je dislocirao vezu između unutra i spolja, ukida razliku i opoziciju između čitaoca i pisca. Ovde čitalac postaje autor, a autor čitalac. Ono što narator u Daglasovom čitanju opaža kao »pokazivanje sve lepote svog autorskog umeća« nije ništa drugo do Daglasovo *predstavljanje* kao *čitaoca*, koje postaje metafora za originalni autorski rukopis *kroz* sam čin čitanja onoga što je taj rukopis inspirisao i proizveo kao jedan od svojih efekata. Tako, u suštini, kada Daglas na pitanje »Kakav je vaš naslov?« odgovara sa »Još ga nemam«, taj odgovor se može razumeti na dva različita načina: on nema *ime* za sopstvenu pripovest ili, pak, on nema *naslov* za tu pripovest, koja zapravo i nije njegova, pošto on nije ovlašćen da joj da ime, nema nad njom pravo autorstva, pošto i nije njezin autor; jedino što može je da »pokazuje svu lepotu svog autorskog umeća«, da »reprezentuje« autora priče u meri u kojoj je i sam čitalac te priče.

Zato se čini da priča uokviruje samu sebe, gubeći ne samo svoje poreklo, već i naslov: izgubivši i naslov i autorstvo svog autora, pripovest postaje, kroz preokretanje svog okvira, ne samo bezimena i bez autora, već neovlašćena da sama sobom upravlja, bez mogućnosti da imenuje, bez prava da *imenuje samu sebe*. Kao što nam sadržaj okvira, guvernantina pripovest, govori o *gubitku vlasnika kuće*, Gospodara (zbog čijeg nestanka kuću počinju da *posećuju* i to da posećuju bezobzirni duhovi njegovih potčinjenih), tako i Uvod saopštava, putem čitaočevog iznošenja autorstva za koje nije ovlašćen, *gubitak vlasnika pripovesti*. I ovo čudno stanje pripovesti, ovo čudno dvostruko insistiranje, u okviru i u priči, na odsustvu gospodara priče, vlasnika vlasništva, može opet jedino da nas podseti na konstitutivno svojstvo nesvesnog, kao još jednog oblika prikrivenog znanja koje je isto tako bez autora i bez vlasnika, u onoj meri u kojoj je ono znanje kojim svest ne može *raspolagati* ili ga *posedovati*, znanje koje nijedan subjekt svesti ne može pripisati sebi, smatrati sopstvenim znanjem. »Svaki iskaz autoriteta,« piše Lakan o diskursu nesvesnog, ali pojmovima koji podjednako dobro mogu opisati naraciju u *Okretu zavrtnja* — »Svaki iskaz autoriteta (u ovom diskurzivnom prostoru) nema drugu garanciju sem sopstvenog izraza.«³

Ako je priča uspela da odjednom izgubi svog autora, onog ko je priča, svoj naslov i svoje poreklo, a da nije izgubila sebe — da nije sebe potisnula, uništila ili zaboravila, — to je zbog toga što su pisana svedočenja uvek iznova i pažljivo prenošena iz ruke u ruku: zaveštala ih je prvo Daglasu guvernanta na smrti, a potom pripovedaču Daglas na samrti. Tako je sama *smrt* ta koja pokreće narativni lanac, koja *inauguriše premeštanje* rukopisa i proces *zamene* naratora. Tako se, paradoksalno, smrt pojavljuje ne kao kraj, već pre kao polazna tačka: polazna tačka *prenoša* priče, odnosno njenog *preživljavanja*, njezine sposobnosti da nastavi dalje, da opstaje uz pomoć uvek novog *prolaženja iz smrti u život*, a kojim se ostvaruje pripovest.

Za svakog onoga ko primi i zadrži rukopis priče, taj rukopis predstavlja, znatno nakon smrti davaoca — osoba koja mu ga je zaveštala —, preživljavanje davaočevo jezika i davaočevo preživljavanje u svome jeziku: *povratak umrlog unutar teksta*. I skoro da nije ni potrebno podsećati da je upravo vaskrsavanje mrtvaca centralna pokretačka sila priče koja se na takav način prenosi: priče o borbi guvernante sa duhovima slugu. Dok uvod ne sadrži ništa natprirodno, on ipak na neobičan način nagoveštava pitanje vaskrsavanja mrtvaca, i to stvarajući od samog rukopisa duha, koji govori kroz nekoliko grobova.

Medutim, šta je motiv za prenošenje pripovesti? Zbog čega se rukopis predaje iz ruke u ruku? Sasvim diskretno, Daglas aludira na razlog.

»Onda vaš rukopis —?«

(...) Ženin. Mrtva je već dvadeset godina. Stranice o kojima vam govorim poslala mi je neposredno pred smrt. «Sad su ga svi slušali; naravno, našao se po neko dovoljno oštrouman da u svakom slučaju izvuče prave zaključke. Daglas ih je sve porekao bez osmeha, ali i bez ljutnje. «Ona je bila zaista neodoljiva, ali i deset godina starija od mene. Bila je guvernanta moje sestre», reče on tiho. «Bila je najprijetnija žena od svih za koje sam znao da su u takvoj službi; bila je vredna da se za nju učini bilo šta. Prošlo je dosta vremena od tada, a epizoda koju pomenuh desila se još mnogo pre toga. (...) Tako smo, kada je bila slobodna, šetali po vrtu i razgovarali — u tim razgovorima impresionirala me je njezina bistrina i lepota. Ah, da; nemojte se smeјati — zaista mi se svidela i dan danas mi je prijatno pri pomisli da sam se i ja njoj dopadao. Da nije tako nikada mi to ne bi priznala. Nije to nikad otkrila nikome drugom. (Uvod, str. 2)

U jednoj usputnoj napomeni Daglas dozvoljava i mogućnost da ako je rukopis preživeo «tih dvadeset godina» posle smrti svoga autora, to je zbog ljubavi koju je nekada osećao prema njoj i koja je, s druge strane, nju navela da mu na samrtnoj postelji poveri svoju najveću poslednju tajnu. Tako je uzrok za prenošenje rukopisa ne samo smrt, već i ljubav. Za Daglasa rukopis znači uspomena na vezu sa tom ženom i njezinim pisanjem: tako je priča proizvod, rezultat ljubavi, smrti, pisanja i prenošenja.

Ako je poreklo priče izgubljeno, to nije samo zbog autorove smrti, koja je pokopano u nedostižnu, daleku prošlost: već i stoga, poreklo se ne može odrediti kao *fiksirana tačka*, već jedino kao kretanje, dinamičnost; poreklo priče je u *prenošenju*. Drugim rečima, početak priče se ne može pripisati bilo kojem od naratora, već odnosu između naratora. Poreklo priče nije *referent*, već sam *čin* referencije: sam čin — putem ljubavi i smrti — *upućivanja* na Drugog; postupak prenošenja priče.

Zapravo, naratori konstituišu ne samo neku vrstu samoobnavljajućeg lanca narativnih transmisija, već takođe serije *parova*: guvernanta i Daglas; Daglas i narator u prvom licu. Pre no što se stvori trougaoni narativni lanac — putem ponovljenog i sukcesivnog prenošenja rukopisa i to zahvaljujući upravo razbijanju parova, zbog smrti jednog od partnera — parovi, tokom života, održavaju vezu koja, u oba slučaja, ima prikrivenu erotsku konotaciju, ali je primarno diskurzivna i lingvistička. Takva je veza između guvernante i Daglasa.

... kada je bila slobodna, šetali smo po vrtu i razgovarali — u tim razgovorima impresionirala me je njezina bistrina i lepota. Ah, da; nemojte se smeјati — zaista mi se svidela i dan danas mi je prijatno pri pomisli da sam se i ja njoj dopadao. (Uvod str. 2).

Kasnije, ista vrsta odnosa sadržana je u opisu Daglasa dok priča i naratora u prvom licu dok sluša:

Činilo se kao da *baš meni* to predlaže — kao da traži pomoć iz ovih stopa (...). Ostale je najlutilo odlaganje, ali mene *očaraše* njegovim obzirima. (Uvod, str. 2).

U oba slučaja parovi postaju parovi zahvaljujući suštinskoj situaciji dijaloga i *konverzaciji*, čija diskurzivnost lagano prerasta u diskretnu igru *zavodenja*. Zaista, ova osnovna situacija parova neodoljivo doziiva u svest psihoanalitičku situaciju *par excellence*, kreiranu uz pomoć *transferencije*, u njenom najstrožijem analitičkom smislu: potpuno je jasno da je pripovedačeva fasciniranost Daglasom, koliko i Daglasova fasciniranost guvernantom, zapravo transferencijalna fasciniranost — a takva je i guvernanta fasciniranost Gospodarom. Priča o prenošenju tako se pretvara u priču o prenošenju priče. Ova transferencijalna struktura, međutim, neće samo motivisati, već i modifikovati pripovest, postajući istovremeno njezin *motiv* i njezina *maska*: pokrećući pripovest kao njena dinamička, pokretačka snaga, ona će je ujedno sakriti, iskriviti uz pomoć odraza u svojim bezbrojnim ogledalima koja zavode.

Igra zavodenja proizvodi odraze sve dotle dok, usadena u sam proces naracije, ona ne postaje i igra *verovanja* — verovanja u naratora, a time i u tačnost njegove pripovesti. Zato što je Daglas toliko očaran guvernantom, na čije mesto diskurzivna situacija postavlja njega, i kojom postaje narcisoidno zanet, on *dodaje veru* u tačnost njezine pripovesti i autoritet njezinog sopstvenog idealizovanog odraza — u — ogledalu. Garantujući za guvernanta, on njezinoj priči dodeljuje varljivo autoritet prividne *verodostojnosti*. Drugim rečima, Daglas obdaruje guvernanta *narativnim autoritetom*. Autoritet kao takav, tako bitan za *Okretaj zavrnja*, i pored svega pokazuje se kao fikcija, greška u perspektivi, stvorena i održavana iluzijama i obmanama transferencijalne strukture⁴. Na isti način, Daglasovom izveštaju o guvernantinoj priči je dat autoritet i verodostojnost igrom uzajamnog divljenja i intuitivnog razumevanja između njega i njegovog šarmantnog, privilegovanog slušaoca, koji će i sam postati narator.

Transferencijalni narativni lanac tako se ne sastoji samo od ehoefekta glasova koji reprodukuju; u druge glasove, već isto tako od efekta ogledala zavodljive *igre odraza*, vizuelne izmene odraza u ogledalu, od beskrasnih ponavljanja u ogledalu odraza koji simetrično — a onda i beskrasno — sami sebe reprodukuju, sami sebe odražavaju. Zaista, *Okretaj zavrnja* je, u punom smislu reči, odraz od i način *gledanja*. Okvir priče nije ništa drugo do *okvir ogledala*, u kojima se pripovest odražava

i ponovo vraća kroz serije simetričnih, uzajamnih odraza parova koji posmatraju sebe kako posmatraju sebe.

... I ja sam se njoj dopadao. Da nije tako nikada mi to ne bi priznala. Nije to nikada otkrila bilo kome drugom. Nije ona to jednostavno priznala, već sam ja znao da nije. Bio sam siguran; mogao sam to da *vidim*. Lako ćete prosuditi zašto kada me saslušate.

»Zato što je priča tako strašna?«

Nastavi da me fiksira pogledom. »Lako ćete prosuditi,« ponovi; »vi ćete prosuditi.«

I ja sam njega gledao netremice — »Vidim. Zaljubila se.«

Prvi put se nasmeјao. »pronjcljivi ste. Da, zaljubila se. Tačnije, *bila* je zaljubljena. Postalo je to očigledno — ne bi ni ispričala priču da nije postalo očigledno. *Video sam to i ona je videla da sam video*; ali nismo o tome ni progovorili (...). (Uvod, str. 2—3)

Šta je, međutim, priroda tog čina »videnja«? To je osnovno pitanje koje iskrasva pojavljivanjem duhova, ne samo zato što se duhovi pojavljuju jedino kada ih guvernanta vidi, već i zato što svako njihovo pojavljivanje donosi isto spektakularno sučeljavanje parova: ista razmena simetričnih, dvostrukih odraza odigrava se između guvernante i narativnih uljeza. U toj igri »videnja sebe onako kako nas vidi drugi« i »videnja da drugi vidi«, kojom Uvod, još jednom, nagoveštava glavnu priču, šta znači samo to »videnje«? »Video sam to i ona je videla da sam video«; »bio sam siguran; mogao sam to da vidim«; »nastavi da me fiksira pogledom (...) i ja sam njega gledao netremice. Vidim. Zaljubila se.« Očigledno, u igri ovih džejmsovskih rečenica videnje je *interpretiranje*; ono je *interpretiranje ljubavi*, ali isto tako i interpretiranje *uz pomoć ljubavi*. Tako, na nekoliko načina i na nekoliko nivoa ljubav je ovde postala, u oba značenja reči, *subjekat* interpretacije. U toj dvostruko transferentnoj strukturi, u tom dvostrukom ljubavnom odnosu, između naratora i Daglasa i između Daglasa i guvernante, ljubav je postala *ono što se vidi i ono što vidi*; *ono što se čita i ono što čita*; *ono što treba interpretirati* u tom interaktivnom razumevanju odraza i ono što je u toj razmeni aktivno stvarajući *tu interpretaciju*. Ljubav interpretira. I obratno, interpretator kao takav, svestan toga ili ne, bilo da to želi, namerava, uhvaćen je u ljubavni odnos, u odnos koji je suštinski transferencijalan.

Transferencija je, kaže Lakan, »ispoljavanje realnosti nesvesnog.«⁵ Na osnovu teksta koji analiziramo i u okviru teorije proze, neohodno je ovde da pokrenemo pitanje je li ispoljavanje nesvesnog uvek u stvari ispoljavanje *priče*, pripovesti, i da li, s druge strane, *sve* priče i sve pripovesti sadrže transferencijalnu strukturu, to jest ljubavni odnos koji ih istovremeno organizuje i razlaže, otkriva i skriva, pretvarajući ih u sopstvenu zamenu i sopstveno ponavljanje. *Okretaj zavrnja* u svakom slučaju kao da potvrđuje jednu ovakvu hipotezu.

Utuda nije slučajno da *prenošenje* rukopisa obavlja par nesudelnih ljubavnika, odnosno da je priču trebalo dva puta prepričati (i izvesti) za ljubav upravo njenog prethodnog naratora ili kazivača. Niti je slučajnost da je par prenosilaca ovde indentifikovan sa parom *autor-citalac*. Odnos ljubavi, tj. ispoljavanje nesvesnog kroz odnos aktuelizovane interpretacije kao da sadrži i upravlja odnosom između pošiljaoca pripovesti («autor» ili narator) i njezinog primaoca (slušalac ili čitalac-tumač).

Još uvek vidim Daglasa kraj vatre (...) kako gleda dole na svog sagovornika, s rukama u džepovima. »Do sada niko sem mene nije čuo tu priču. Jeziva je.« (...) »Ona prevazilazi sve. Bilo šta što poznajem ne može da se meri s njom.«

»Tako je strašna?« sećam se da sam upitao.

Činilo se kao da je hteo reći da to nije tako jednostavno; da se to rečima ne može na pravi način objasniti. *Rukom prede preko očiju*, napravi za trenutak grimasu. »To je čisti užas!«

»Ah, izvrsno!« uzviknu jedna od žena.

Nije na to uopšte reagovao; *pogledao me je i kao da je, umesto mene, ugledao ono o čemu je govorio*. »To je neizrecivo velika ružnoća, strava i bol.« (Uvod, str. 1—2).

Igra strasnih pogleda postaje još kompleksnija kada se čin gledanja otkriva ne toliko kao pasivno opažanje, već kao aktivna operacija *supstitucije*. Paradoksalno, intenzitet tog emotivnog pogleda usmerava i zavodenje i priču, i pripovest i emocije ka retoričkom *mestu*, pre nego ka nekom pojedinačnom objektu: »pogledao me je i kao da je *umesto mene ugledao ono o čemu je govorio*.« Ova rečenica ima dve različite implikacije: 1) »ono o čemu govori narator« ekvivalentno je *mestu* osobe kojoj se obraća ili govori: ukoliko se i sam čitalac nađe na tom mestu (kojem se govori), tada je čitalac zaista *subjekt* priče; 2) ono »o čemu govori« Daglas je »neizrecivo velika ružnoća, strava i bol« koja se tiče *duhova*. Postajući, zahvaljujući svome *mestu* (»kojem je govoreno«), *subjekt* priče (»o kome je govoreno«), čitalac (isto kao narator u prvom licu) i sam postaje duh, zauzimajući retorički *mesto duha*, upleten u »neizrecivost« neobičnog odnosa između ljubavi, smrti i zamenjivanja.

Ukoliko, zahvaljujući pripovedačevom prenošenju na čitaoca, čitalac na taj način postaje *duh* pripovedača (primalac njegovog nesvesnog), onda se, s druge strane, čitalac prenosi na pripovedača ili »autora«, u meri u kojoj ga obdaruje autoritetom i prestižom »*subjekta za koji se pretpostavlja da zna*.« »Prenošenje«, kaže Lakan, »razumljivo je jedino utoliko ukoliko se njegova polazna tačka vidi u subjektu za koji se pretpostavlja da zna; za njega se pretpostavlja da zna ono što drugi ne može izbeći: značenje kao takvo«. Kao što smo videli, narator u prvom licu je taj koji, u svojoj ulozi fasciniranog čitaoca i zadivljenog interpretatora, podparuje Daglasu njegov ugled, pripovesti njezin naslov, a priči autoritet konačnog *znanja* za koje se pretpostavlja da donosi svojim značenjem: »Priča će reći«, odvažnih se da odgovorim« (str. 10). Tako se »ja« naratora u prvom licu u njegovoj ulozi čitaoca konstituiše kao *znajne* teksta o onome što upravo njegovog čitanje *ne zna*, na potpuno isti način na koji transferencijalna fantazija psihoanalitičkog pacijenta pripisuje analitičaru znanje koje je zapravo njegova sopstvena priča kao *nepoznato*.

Određujući prenošenje odmah kao prenošenje, priča se pretvara u neprekidno prelaženje granice, u trajno poigravanje između dva suprotna područja: govora i tišine, života i smrti, unutra i spolja, svesnog i nesvesnog, spavanja i budnosti:

»Da kažem da se radilo o prividenju u jednoj staroj kući sličnoj ovoj u kojoj smo se i mi bili sakupili — prividenju krajnje zastrašujućem, pred dečakom što spava u sobi sa svojom majkom i koji je *budi* prestavljen; *budi* je ne da bi mu odagnala strah i ponovo ga uspavala, već da bi se i sama našla (...) pred prizorom koji ga je potresao. Upravo je ova primedba izmamila iz Daglasa — ne odmah, već kasnije te večeri — odgovor koji je imao intresantne posledice po ono što nazivam pažnjom (Uvod, str. 1).

Vredi zapaziti u ovim prvim redovima Uvoda da je dete izvor i sna i bajkovite priče što sledi. Ali iako dete zaista *budi* majku, to je jedi-

no zato da bi je uveo u svoj san, da je probudi u sopstveno snevanje. Poništavajući na taj način granicu između budnog stanja i spavanja, dečakova priča ukida ili barem umanjuje mogućnost njihovog razlučivanja. Poput deteta, i narator svojom bajkovitom pripovešću koju stvara uz pomoć svojih transferencijalnih iluzija može jedino da nas probudi u sopstveno spavanje: u transferencijalni san koji postaje i naš. Na kraju, ono što priča budi u nama nisu ništa dugo do upravo naši snovi.

Na ovom mestu dobro bi bilo priseliti se da je psihoanalitički pojam transferencije uspostavio prvi Frojd u Tumačenju snova, baš u vezi sa problemom odnosa između budnog stanja i spavanja: pokušavajući da objasni interakcije i razmenu koja se odigrava između sna i budnosti, Frojd analizira ulogu »ostatka dana« i njihovog odnosa prema »želji sna«:

»Prema ovom shvatanju, san bi se mogao takođe opisati kao zamena za infantilnu scenu koja je izmenjena prenošenjem na skorašnje iskustvo. Infantilna scena ne može sprovesti u delo svoju obnovu: ona mora da se zadovolji time što će se ponovo vratiti kao san.«

Ja zamišljam da svesna želja može postati izazivačem sna samo ako joj uspe da probudi jednu istu takvu nesvesnu želju kojom još i sama biva pojačana (Ibid, str. 205).

Ova neophodnost (da se objasni uloga koju imaju ostaci dnevnog života) data je samo onda ako se čvrsto držimo uloge koju vrši nesvesna želja, pa onda za objašnjenje pitamo psihologiju neuroza. Od psihologije neuroza saznajemo da nesvesna predstava kao takva uopšte nije u stanju da uđe u predsvesno i da onda može da deluje samo uspostavljanjem veze sa jednom predstavom koja već pripada predsvesnom, PRENOŠEĆI SVOJ INTENZITET na nju, a da, pri tome, sama bude od nje pokrivena. To je činjenica PRENOŠENJA koja pruža objašnjenje tako mnogih upadljivih pojava u duševnom životu neurotičara (Ibid, str. 214).

Tako mi vidimo da ostaci prethodnog dana (...) ne samo što nešto pozajmljuju od nesvesnog ako im uspe da uzmu učešće u stvaranju sna, naime, pokretačku snagu kojom želja raspolaže, nego i da NESVESNO-ME PRUŽAJU nešto neophodno nužno potrebno, naime NEOPHODNO VEZIVANJE ZA PRENOŠENJE (Ibid, str. 216).

Ali najpre ćemo sažeti naše dosadašnje znanje (...) Još u toku dana ili tek s nastupanjem stanja spavanja prokrcila je nesvesna želja sebi put do ostataka prethodnog dana i uspostavila prenos na njih. Tako sad nastaje jedna želja prenesena na skorašnji materijal ili je potisnuta nova želja oživela usled pojačanja iz oblasti nesvesnog. Ova želja bi sad htela da normalnim putem tokova misli kroz nesvesno, kojom jednim delom i pripada, prođe u svest. Ali ona nailazi na cenzuru (...) Tu ona pretrpi izopačenje, koje je već započelo prenošenjem na recentno. Do sad je ona na putu da postane nešto slično prinudnoj predstavi, zabludi i slično, naime misao koja je prenošenjem pojačana, a cenzurom izobličena u izrazu. Ali sad predsvesno zaspaloga ne dozvoljava dalje nadiranja (...) Stoga rproce sna kreće putem regresije, koji je i otvoren upravo zbog osobitosti stanja spavanja i pri tom podleže privlačenju od strane grupe sećanja, koja delimično i sama postoje samo kroz vizuelna ulaganja, a ne kao nešto prevedeno u terminologiju kasnijih sistema. (...) Na putu ka regresiji proces sna stiže mogućnost da bude prikazan. (...) On je sad prešao drugi deo snoga na više mesta zalomljenog puta. (Ibid, str. 225).

novi okretaj zavrtnja

predrag marković

Pričanje nas je držalo oko vatre, skoro bez daha, ali izuzev primedbe — vrlo očevidne — da je jezivo, što na Badnje večeri u jednoj staroj kući čudnovata pripovest i treba u osnovi da bude, ja se ne sećam da je iko nešto rekao, dok neko ne primeti da je to jedini slučaj za koji je dotad čuo da je jedno dete doživelo takvo viđenje. Slučaj se, uzgred budi rečeno, odnosio na jedno priviđenje u neakvoj staroj kući sličnoj ovo našoj u kojoj smo se bili okupili za ovu priliku, na jednu prikazu, i to užasne vrste, nekome mališanu koji je spavao u sobi s majkom. Obuzet strahom, on ju je probudio sav užasnut; a majka, pre nego što je i uspela da rastera stravu detetu i ponovo ga uljuljka u san, nade se najednom i sama, lice u lice sa istim prizorom koji je njega potresao.

Baš ova primedba — ne odmah, već docije u toku večeri — izvuče odgovor od Dagleasa, koji izazva interesantnu posledicu, na koju bih želeo da skrenem vašu pažnju. Neko drugi otpoče priču, ne baš naročito zanimljivu, i primetih da je on ne prati. Ovo sam shvatio kao znak da on sam ima nešto da ispriča; trebalo je samo imati malo strpljenja. No ovo smo, zapravo, čekali još dve večeri. Ali tog puta, pre nego što smo se razišli, on izreče šta je imao na umu.

— Ja se potpuno slažem, što se tiče Grifinove sablasti ili šta je to već bilo, da njeno privi-

danje najpre mališanu, u tako nežnim godinama, daje stvari jednu posebnu crtu. Ali, koliko je meni poznato, to nije prvi događaj ovako sjajne vrste u koji je bilo upleteno jedno dete. Ako slučaj ovog deteta daje jedan okretaj zavrtnju više, šta ćete reći za slučaj u koji su bila upletena dva deteta? ...

— Reći ćemo, naravno — uzviknuo je neko — da dva deteta daju dva okretaja. ... a i to da bismo želeli da čujemo šta se s tom decom zbililo.

Još uvek mogu da vidim Dagleasa ispred kamina na koji se bio naslonio, kako sa rukama u džepovima gleda odozgo na svog sagovornika.

— Do sada je niko nije čuo osim mene. Priča je zaista strašna.

Naravno, više glasova izjaviše da ova svojstvenost, ova pojedinost, daje celoj stvari posebnu draž. Naš prijatelj, pripremišći svoj trijumf mirno i uspešno, baci pogled na nas ostale slušaoce i nastavi:

— Ovo prevazilazi sve. Ne znam ništa na ovome svetu sa čime bi se događaj mogao uporediti.

— Po samoj stravičnosti? — upitao sam.

Čini mi se da je hteo reći kako to baš nije tako jednostavno, ali da je u nedoumici kako da celu stvar objasni. Prešao je rukom preko očiju, načinivši bolnu grimasu:

Frojdova analiza kretanja psihičkih energija tamo-amo između stanja usnulosti i budnosti posredstvom transferencije čini se savršeno skrojenom da bi odgovarala vidljivim bajkolikim figurama duhova. Tako je viđenje, iznad svega, transferencija. A ako je, kao što smo i sami »videli« u Uvodu, viđenje uvek čitanje, dešifrovanje, interpretiranje, uzrok tome je to što je čitanje takođe prenošenje: kao što je san prenošenje energije između »ostatka dana« i nesvesne želje, isto tako sam čin čitanja povezuje svest, dnevne označitelje sa nesvesnom energijom, prenosi na sveži materijal snagu jednog arhaičnog sna. Tako je viđenje uvek na određeni način snivanje, što znači gledanje upravo očima nesvesnog — kroz prizmu sna, — čitajući ne doslovno, već retorički.

Na taj se način oba smisla pojma »prenošenje« u Frojdom tekstu — prenošenje kao glavni izvor psihoanalize, kao ponavljajući strukturalni princip odnosa između pacijenta i psihoanalitičara, i prenošenje kao retorička funkcija bilo kog označujućeg materijala u fizičkom svetu, kao kretanje i energija premeštanja putem lanca označitelja — spajaju u uvodu Okreta zavrtnja: upravo njihova interakcija pokreće priču i stvara pripovest kao odnos parova i kao prelazanje iz ruke u ruku — prenošenje — rukopisa. Čitava priča se tako odigrava u diferencijalnom prostoru između transferencije pripovedača i transferencije pripovedi, između poduhvata zavodjenja i narcističke opsednutosti, s jedne, i premeštanja označitelja, prenošenja u tekstu kao dejstva efekta pisanja, s druge strane:

»Pa, dobro«, rekoh, »sedi te i počni te.«

On se okrete ka vatri, gurnu nogom cepanicu, posmatrajući je za trenutak. Onda se ponovo okrenu ka nama. »Ne mogu da počnem. Moraću pisati u grad. (...) Priča je zapisana. U zaključanoj fioci je — nisam je uzimao u ruke već godinama« (Uvod str. 2).

(nastaviće se)

S engleskog: Branko Kovačević

1. Ukoliko nije drugačije napomenuto, svi citati iz njujorškog predgovora 1 Okretaja zavrtnja uzeti su iz Nortonovog kritičkog izdanja Okretaja zavrtnja (urednik Robert Kimbrou), Njujork: Norton, 1966; otuda skraćena »Norton«. Po pravilu, svi kurzivni u citatima su moji; jedino će originalni kurziv biti posebno označeni.

2. Predgovor za »Oltar smrti«, u Henri Džejsms: Umetnost romana, Kritički predgovori, ur. R. P. Blekmur, Njujork, 1962, str. 256. Ukoliko nije drugačije naznačeno, citati iz Džejsmsovih predgovora će se odnositi na ovu zbirku; otud skraćena An Art of Novel. (Umetnost romana)

3. Eritis, Pariz, 1968, str. 813. Dalje skraćeno kao Eritis. (Spisi)

4. Uporedi sopstveni Džejsmsov komentar o »autoritetu« guvernama u njujorškom predgovoru: »Sećam se (...) kako mi je jednom prišao čitalac očigledno u izvesnoj meri sposoban za pažnju ali ne i dovoljno, koji mi se požalio da nisam dovoljno »karakterizovao« moju mladu junakinju zalutalu u lavirintu (...) da je nisam, ukratko, naveo da se pozabavi sopstvenom misterijom onako kao misterijom Pitera Kvinta (...). Dobro se sećam (...) mog odgovora na tu kritiku. (...) Mi svakako imamo mnogo više od njezine prirode no što bismo to mogli podneti, čekajući da se u njoj reflektuju njezine zebnje i postupci. Ona zaista čini dobar deo karaktera, koji je u takvim uslovima (...) u stanju da joj omogući da sačini naročito uverljiv iskaz o tako čudnim pojavama. Ona ima »autoritet«, koji joj je u dobroj meri urođen, i ja tu ništa više ne bih mogao uraditi da sam nespretno pokušavao da još nešto popravim« (Norton, str. 120-121).

5. Z. Lakan: Le Séminaire — Livre XI: Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse; četiri temeljna pojma psihoanalize; Pariz, 1973, str. 158. Ovaj rad će se dalje navoditi kao Quatre Concepts.

6. S. Frojd: Tumačenje snova, knj. 2 (prev. Albin Vilhar) Matica srpska, Novi Sad 1976., str. 198 (napomena prevodioca). U ovom citatu i onima koji slede iz Tumačenja snova kurziv je Frojdiv; ispisivanje pojedinih reči velikim slovima je moje (napomena autorke).

— Po užasu... po užasnom užasu!
— Oh, divno! — uskliknula je jedna od žena.

On ne obrati pažnju na nju. Gledao je u mene, ali umesto mene kao da je video ono o čemu je govorio.

— Po čitavom jedinstvu grozote, bola i paklenog užasa.

— E pa, onda — rekao sam — sedite i počnite.

On se okrenu prema vatri, čušnu nogom jednu cepanicu, posmatrajući je za trenutak. A onda se opet okrenu nama:

— Ne mogu da počnem. Morao bih najpre da pošaljem nekoga u grad.

Ove njegove reči dočekalo je jednoglasno gundanje praćeno velikim negodovanjem. On pusti da to prođe i potom, na svoj zamišljen način, objasni:

— Događaj je zabeležen. Rukopis se nalazi zaključan u fioci; godinama već nije iz nje vađen. Ali mogao bih da pišem svome poslužitelju i priložim ključ; on bi nam poslao paketić čim ga nađe.

Činilo se da ovaj predlog upućuje naročito meni, kao da od mene traži pomoć koja bi okončala njegovu neodlučnost. Debeli, ledena kora bila je probijena, te naslage stvorene u toku mnogih zima; on je imao razloge zbog kojih je dugo ćutao. Ostalima se odugovlačenje nije sviđalo, ali mene je baš to njegovo dvoumljenje oćaravalo. Zamolio sam ga da pismo uputi prvom poštom, a da se s nama dogovori kada će početi sa čitanjem. Potom sam ga upitao da li je događaj predstavljao njegovo lično iskustvo. Na odgovor nisam dugo čekao.

— O ne, bogu hvala!

— A da li su beleške vaše? Da li ste vi zabeležili stvar?