

15. So, 1949.

(Prljav, memljiv i hladan hodnik sa zavojitim stepeništem koje, očito, vodi u podrum. Na početku hodnika sobica, slična portirskoj, sa šubrom. Vidi se deo osunčanog dvorišta koji kontrastira sa memljivom tamom hodnika i stepeništa. Izvan: naredbe, osorni povici i bat nogu. Iz dvorišta, u skoro pravilnim razmacima, ulaze ljudi u zatvoreničkim pantalonama, drvenoj obući i nagi do pojasa, pod vlažnim te-retom džakova. Ramena i leda su im prekrivena krvavim krastama oko kojih se zgrušala beličasta skrama slična onoj pri vrhovima i po uglovima vreća koje nose. Iza šubera vidimo podbuluo lice čoveka u uniformi. Pred njim telefon, »borba«, i crvena sveska u koju, povremeno, nešto upisuje. U hodnik ulazi zatvorenik i kroz šuber dodaje zdezelu s hranom. Odlazeći, na vratima hodnika se umalo sudari sa Dušanom koji unosi džak. Dušan zatetura ali uspeva da spusti džak sâm se jedva održavaš na nogama. Drugi zatvorenik panično istraživa dok se kroz šuber, uz psovke, pomalja crveno, podbuluo lice stražara.)

STRAŽAR: Marš! Bando! Nosi, majku ti izdajnici. Brže! Marš! (Dušan petlja oko vreće pokušavajući da je podigne na leđa. I njegova sela i ramena prekriveni krvavim krastama. Sad vidim da je to od soli koja probija kroz težinjavo suknjo džaka. Ne uspevi, Dušan, praćen sve bešnjom vikom stražara, vuče vreću do početka stepeništa, silazi nekoliko stepenica, prislanja je uz leđa i pokušava da ustane. Usled inercije odveć naglo krene napred, s vrećom na leđima posrne, zatetura i pada na niz stepenište u mrok podruma. Čuju se udarci, mukli jauk i pad dva tela. Stražar se smireno vraća za sto i primiče zdezelu s jelom. Na trenutak podigne obrve — onda zavrati glavom, osmehnje se i otvori porciju. U hladnoj prostoriji jelo isprava. On vadi iz stola kašiku i proba. Lice mu poprimi gadljivu grimasu, pridigne se da dovikne kroz šuber ali se seti, zavlaci ruku u fionku stola i, konačno, nalazi. Vadi drvenu posudu, pomera poklopac, uzima među prste so i stavlja je u jelo. Proba, dodaje još malo soli, i počinje da jede udobnije se namestivši u stolici.)

16. Vozovi, 1953.

(Provincijska železnička stanica. Jedna lokomotiva, manevarka, premešta vagone sa jednog koloseka na drugi. Jedan železničar, sa kapom pod mišicom, nadgleda manevar. Iz opštinske kancelarije žurno izlazi čovek sa crvenom železničarskom šapkonom i nešto dovi-kuje skretničaru pokazujući mu na veliki sta-

nici sat. Ovaj zviždi trčeći ka mašinovodi, a onda ka skretnicu. Iz čekaonice izlazi Dušan, mršav i vidno ostareo, u civilnom odelu i sa za-vezljajem pod rukom. Prilazi otpovniku koji briše znoj sa čela i nešto ga pita ali mi ne čuje-mo pitanje jer u tom trenutku, u punoj brzini, u stanicu ulazi zahuktali voz i bez zaustavlja-nja prolazi. Tek sada čujemo odgovor otpovniku.)

OTPRAVNIK: Novi red. Više ne staje ovde. Imate sledeći za dva sata.

17. Tuberkuloza, kći, 1954.

(Jesen. Prazna ulica srpskog provincijskog gradića. Dušan sa čerkicom razgleda izloge. Iz off-a, do kraja slike, dopire pesma »Hteo bih te videti još jedared mila«. Po koji biciklist. Jedne čeze. Na uglu, Dušan zastaje pažljivo slušajući čerkino čavrljanje, a onda, držeći je za ruku, kreće ka ivici trotoara dok ona pokušava da ga povuče na drugu stranu ulice. On se smeje — a onda počinje da kaši. Suv kašalj ga guši; na-stojeći da dode do vazuđuha, pušta ruku devoj-čice koja polazi preko ulice. On vadi maramicu, kašle, i zaprepašćeno posmatra crveni trag na platnu. U tom trenutku iza ugla nailazi džip, pokušava da koči i skrene, ali ipak, ivicom branika, zahvata devojčicu i odbacuje je. Dušan s krikom, pritrčava i uz novi napad kašlja podiže omilitavelo telo. Nešto dalje — džip se zaustavlja. Vojnik na vozačkom sedištu se uplašeno osvrće ka mestu nesreće ali ga, blagi i zapovednički dodir po ramenu sa zadnjeg sedišta zaustavlja. Vojnik klima glavom, ubacuje u brzinu i odlazi. S detetom u naruču, klečeći, Dušan ukočeno gleda za njim.)

18. Groblje, ORA, 1955.

(Proljeće. Vreme pred kišu. Groblje. Oslonjen o jedan spomenik, povrnutog okovratniku, sedi Dušan. Kraj njegovih nogu flaša rakije. Gleda tupog izraza niz grobljansku padinu, preko spomenika na put par stotina metara niže. Na putu akcijaši koji kopaju zemlju i odnose je tačkama do malih dvokolica. U njima, seljaci strpljivo čekaju da se nápune zemljom male kante a onda, uz pucanj biča, pokreću konje i zemlju odvoze. Vesela vika, psovke, pesma i frktanje konja.)

19. Pojava, kraj, 1955.

(Lepo jesenje veče. Dvorišna kuća. Pred ulaznim vratima čovek u oficirskoj uniformi. Tiho kuća. Otvaraju se vrata i pomalja se brižno lice Dušanove žene. Kad vidi posetioca, izraz lica joj se menja.)

ASJA! Ti si lud.

OFICIR: (Ulažeći, dok se ona neuverljivo opire, i ljubeći) Što?

ASJA: Lud si, majke mi. (Zaključava vrata dok je on, s leđa, grli i povlači prema krevetu u pred soblju.)

DUŠAN: (Glas iz druge sobe) Asja! Asja!

(Dušanov glas, krkljav i prividno dalek, dopire iz druge sobe. Kamera ga sledi, prolazi iz pred soblja u kuhinju, a onda do sobnih vrata koja se otvaraju. Kako se otvaraju vrata pojačava se, inače tih, glas i vidimo Dušana, ispijeno, samrničkog lica, na širokom krevetu pokrivenog dunjom. Dušanove oči, uperene prema vratima i nama, zaprepašćeno se šire i on pokušava da se pridigne na jastucima kao da pokušava da ustukne pred nečim.)

DUŠAN: Ti? Ti! (Plan se širi i sada i mi vidi-mo posetioca. Visoku, plavokosu ženu u bješ-tavo beloj haljini. Osmehnuta, jednom rukom zatvara vrata dok u drugoj, u visini grudi, drži crvenu jabuku. Dok zatvara vrata iz pred soblja dopire prigušen kikot, a onda, kada se vrata zatvore, cujemo samo suv kašalj bolesnika. Žena seda na ivici kreveta blago tražeći Dušanovu ruku. On, bled, tek blago zarumenjenih obraza, pripajez uz tablu kreveta, prestaje da kašle.)

DUŠAN: Ko si? Ko... An... davo... du...?

(Dok se on drhteti upinje da izgovori razgovetno reč i skloni ruku od njene, grčevit ste-žući rub čaršava i navlačeći ga na grudi ona mu osmehnuta konačno stiše ruku i sa svojom preko nje zaustavlja mu je na grudima svejedno se smešći. Uz pritisak njene, njegova ruka se smiruje. Lice mu se opušta u osmeh dok sluša odgovor zagledan u sopstvenu, usamljenu ruku koja se opušta lagano preko čaršava.)

GLAS: (Žene) Ja sam samo tvoj, Dušo. Samo tvoj...

(Sem njegovog, mrtvog, tela na krevetu — ni-kog nema u sobi.)

Poslednje stranice rukopisa je već više listao no čitao. Na kraju, sklopivši stranice, poče dlanovima i kažiprstom da ispravlja presavijene ugleve listova. Uze olovku i, s osećanjem stida, precrta ime autora na naslovnoj strani. Opet je znao šta je umetnost. Gurnuviši rukopis i stonu svetiljku u stranu, pogled mu se susrete sa sopstvenim odrazom u praznom okviru televizijskog ekranu. Ruka sama pode ka daljinskom upravljaču ali, na pola puta, napijavši cigarete, odustade.

Pripalio je. Udobnije se namestivši u fotelji, okrenut ka ekranu, sa uživanjem je povlačio dimove čvrsto stisnulši očne kapke.

Gledao je, konačno, sve što je želeo.

budjenje majkrofta holmsa

(psiho-sonda i dvostruki otisak)

svetislav jovanov

Agati, električnom andelu

Rastojanje između Firence i Milana — u našem vremenu trošenja i zanemarivanja prostora — ni sa jedne tačke gledišta ne predstavlja problem vredan pažnje (o tome svedoči čak i »Inter-rail« kartice emancipovanih osamnaestogodišnjakinja). Ipak, ovo neugledno parče satelitskog snimka, ova mrko-zelena apeninsko-lombardijska dijagonala — upamtimo, ona proseca Kremonu! — za tili čas se pretvara u živi pesak fikcije, na čijim rubovima, fasciniran i prožet strepnjom u isto vreme, dvoumi (post)moderni Cogito. Jedan od najdelotvornijih načina da se savlada to snovito rastojanje jeste upotreba izvesnog norveškog imena: Sigerson. Misterija se pokazuje kao tipično holmsovska, zadata sa samog kraja, dakle, na odredenom nivou, neposteće. U priči *Prazna kuća*, kojom Artur Konan Dojl iznova izvodi na scenu svog već mitskog detektiva, Šerlok Holms saopštava obradovanom praktiocu i »biografu« doktoru Votsonu kako je sopstvena, tajna, istraživačka putovanja preduzi-

mao pod navedenim norveškim pseudonimom. Na istoj stranici, pak, Holms — ne objašnjavajući detaljnije razloge za ovu neobičnu preciznost — pripoveda kako se, nakon obračuna sa demonskim profesorom Morijartijem, našao u Fierenci »s izvesnošću da nikoliko na svetu ne zna šta se sa mnom desilo. »Pitanje je da li se, zarobljen na raskršćima u opasnoj blizini kremonskih majstora, savetodavac iz Baker Street-a 221 B ikada vratio u prvobitnom obliku (Dojlu i čitaočima); rub fikcije je baš ono što nju samu zasniva, kako svedoči Po, ukleti preteča:« Ne tvrdim da raspolažem snagom da produžim to stanje, niti da učinim da trenutak bude više nego samo trenutak, ali tvrdim da posle tog trenutka mogu ponovo da se probudim; i da tako i sam taj trenutak prede u carstvo Sećanja (*Marginalije*). Drugo »putovanje na Jug« u kojem figurira ime Sigerson, smesteno je na sam kraj »romana-parafraze« Nikolasa Mejer-a *Sedamostotna otopenina* (ili rastvor, ako hoćete), u epilog pustolovine koja je uveliko istkana na igrarijama sa oznakom »poslednja«. Nakon traumatičnih(!) i paralelnih odgonetanja, koja glavnim protagonistima Mejerovog knjige omogućavaju neophodnu neravnometernost uvida, Šerlok Holms saopštava doktoru Votsonu, na peronu bečke železničke stanice, da se ne враћa u Englesku i da će od Milâna započeti lutanje kao violinist *Sigerson*: »Mislim da mi je potrebno malo vremena za sebe sa-mog, da razmislim i da, da se sabrem. Tako se konandojlovska fikcija, opisujući paradoksalni luk — geteovsku stazu (na Jug, ka Izvoru) — pretvara u svoj sopstveni preduslov: »Savetodavni detektiv« će izroniti, najpre, iznova, ispred kuće ubijenog Ronald Adera u pripoveti *Prazna kuća*, pod maskom siromašnog bibliofila i knjižara. Mejer nam, međutim, ukazuje da taj dvostruki obrt, put isceljenja i samozaborava njegovog i Dojlovog pseuda-Sigersona, kao svoju treću tačku doteče i »malu ali privlačnu kuću u bečkoj Bergeasse 19 — mesto raskrivanja Imena, gnozu *Sigmunda Frojda*.

PSEUDO-HISTERIJA: DR VOTSON I ANA FROJD

»Paradoksalno, privlačna snaga tih afera leži upravo u divnim detaljima i situacijama, koji nažalost nemaju mnogo veze s istragom«, komentariše Stanko Lasić Holmsove pustolovine u *Poeticu kriminalistič*-

kog romana.“ To su oni trenuci i stanje kad Holmes prestaje biti misao-ni stroj i postaje čudan, tajanstven čovjek: njegova je soba tako neuredna da on više nemože pronaći dokumente svojih prošlih avantura; taj pravidno hladni čovjek gori od strasti, njegov aristokratizam bode oči, njegov je prezir prema ženama poslovičan... on nikada ne govori o svom djetinjstvu. Mučiga teška melanholijskoj koju lječi sviranjem violine, kokainom i istragama! Njegova smrt je najbolji izraz njegova aristokratizma. U Alpama, nad ponorom kojim hući gorska bujica, Holmes čeka svog velikog protivnika, najvećeg zločinca svih vremena i svih prostora. U stilu teksaških revolvera, a na način Leblancovih velikih tragičnih scena, dva će suparnika kao dva sijamska blizanca zauvijek nestati. „Nešto duži citat nam omogućuje da izbegnemo opširne rekapitulacije Dojlovih tekstova i da se približimo Mejero-vom romanu (kurzivi su naši): uostalom, citat upućuje na odredenu poniznost, koja je u sledujućim holmsovskim igrama itekako važan činilac (poniznost potpisnika ovih redova ne na posljednjem mestu). *Sedampostotna otopina* (The seven percent solution, 1975) doseže sopstvenu, novu dimenziju kremonske di-jagonale (Sigerson, izgubljen između Firence i Milana) polazeći, između ostalog, i od oznake „sijamskih blizanaca“ — kao jedne od oznaka koju glatko prenebregavaju perfekcionisti strukturalnog profila. Među poetičkim tragovima koji retroaktivno utemeljuju dimenziju Mejero-vih nove detekcije Šerloka Holmsa, jedan od najubedljivijih je primedba slavnog Engleza o razlozima suve odeće brodolomnika, izbačenih na Prosperovo ostrvo u Šekspirovoj *Buri*: „Neki su tvrdili da je to bila samo mafatička oluja, a drugi da je riječ o simboličnim vejtrovima, a sve to u cilju da se objasni zašto je odeća mornara ostala suha“, razlaže napola opravljeni Mejero-v Šerlok Holms u salonu kuće u Berggasse 19. „Ipak, korisno je znati da je razlog što oluja nije uništila vojvodin kostim, to što su kostimi bili najskuplji dio u postavi elizabetinske drame i da uprava nije mogla riskirati oštećenja od vlage svaki put kad je predstava izvedena, a da ne spominjem opasnost da se glumci razbole od upale pluća.“ Mejero—Dojlov bližanci HolmsiHolms, doživljavaju dvostruki brodolom negde u blizini Kremone, ali taj brodolom je u krajnjoj instanci tekstualne prirode. Ipak, njihova suva odeća, oznaka detekcije, u najvećoj mogućoj meri je stvar naknadne konvencije. Nikolas Mejero-oživljava — ni prvi ni poslednji, i upravo je i ta činjenica važna za igru — Konan Dojlovog detektiva, sledeći paklenu analogiju na koju ga sam Dojl navodi, unutar misterije trogođišnjeg Holmsovog odsustvovanja. Budući da se radi o „Sijamskim blizancima“, ako je živ Šerlok Holms, onda ni Morijarti ne može biti mrtav. Prevrat se, dakle, zbiva na pomenutom rubu detektivske fikcije, na ivici kojom žanr „krimića“ sebe prekoračuje da bi se obnovio, u Poovom trenutku koji parališe i izaziva budenje, istovremeno. „Svi krimići se, kaže Mišel Bitor, „zasnivaju na dva ubistva, od kojih je prvo, ono koje čini ubica, samo povod za drugo, u kojem je on sam žrtva savršenog i nekažnjivog ubice, detektiva...“ *Sedampostotna otopina* uzima, kao premisu istrage, Morijartijevu senku na život pesku „krimića“, a ta senka nije ništa drugo do psaha (da li još uvek Dojlovog) detektiva iz Baker Street-a. I kao što ni smer geteovskog kretanja ka spoznaji i otkričju, između Firence i Milana, nije strogo određen i izračunat, tako ni prvi i poslednji problem Šerloka Holmsa nije razložen u jednoj, pa ni u svega dve demenzijske. Pre-ispisujući stranice Dojlove priče *Poslednji problem*, autor *Sedampostotne otopine* začinje „afetu Morijarti“ kao paradoksalno lečenje Šerloka Holmsa od navike uzimanja kokainskog koktela (otuda, iz same Dojlove sintagme, i naslov Mejero-vih parafrase). Posle *Predgovora* potpisanih sa „Nikolas Mejero“ (o pronalasku originalnog nepoznatog rukopisa Džona Votsone „pravog autora“ priča o Holmsu, na tavaru kuće Mejero-v ujak) i *Uvoda* „iz pera“ (o ironiji ovog izraza nešto kasnije) ostarelog Džona Votsone, napisanog u domu za stare u Ejsvort houmu, 1939.-godine, sledi Mejero-v (Mejero-v?) prezentacija Votsone „istinite priče“ o Morijartiju, sedampostotnoj kokainskoj otopini i mladom i radikalnom bečkom psihiyatru. Pravidno, Mejero potpuno krši čuveno Van Dajnovo šesto pravilo za stvaranje „krimića“ koje glasi: „(U krimiću) nema mesta opisima niti psihološkim analizama“ (kurziv S. J.). S druge strane, autor kao da sledi poetički referencu koju Dojl (Votsone?) stavlja u ista samom Šerlok-u u priči *Crvene Bukve*: „Žadovoljstvo mi je, Votsone, što zapažam da ste u tolikoj meri shvatili ovu istinu te u onim malim zapisima o našim slučajevima, koje ste bili tako ljubazni da sastavite i, moram reći, ponekad ulepštate, niste toliko istakli mnoge causes celebres. — Već pre one zgodde koje same po sebi mogu biti beznačajne, ali su ostavljale prostora za sposobnosti redukcije i logičke sinteze od kojih sam načinio svoj posebni delokrug.“ Mejero-v „Votsone“, pak, kaže: „Rad je bio ono što je bilo potrebno Holmsu, najizazovniji i najkomplikiraniji problemi bili su njegov element.“ A kada nije bilo izazovnih „cases“, Šerlok je pribegavao kokainskom koktelu. Paradoksalnost Dojlove naracije je, međutim, ako je pažljivo sledimo, u ovome: broj i učestalost „slučajeva“ nisu smanjivali, niti ukidali Šerlokovo zavisnost od kokaina (čak su je, ponekad, uvećavali). Ovdje se, onda, već nalazimo na terenu transfera, tekstualnog, ali i psihoanalitičkog. Modifikujući scenu Šerlokovog „uvodenja Morijartija“ u *Poslednjem problemu*, Mejero-pripovedač prenosi problem na teren Votsonove odluke da izleči svog prijatelja. Pripovedni slojevi se preklapaju, prelамaju i preobrazjavaju: tako, na primer, isti onaj lekar, Stenford, zahvaljujući kojem je Votson i upoznao svojeg budućeg „cimera“ (u *Skerletnoj studiji*), pokazuju Mejero-vom Votsonu-protagonističan članak o lečenju hipnotom (narkomanu) u časopisu *Lancet* — što za ovoga predstavlja inicijalnu tačku *predstavljanja lažne istrage*, koja će Šerloka privesti u kuću mladog ali već anatemisanog Frojda. Podsetimo se, sada je možda trenutak za to, kasno frojdovske napomene: „... očito je da ponavljanje, ponovno otkrivanje nečeg istovetnog, jeste samo po sebi izvor žadovoljstva.“ Stvar je u tome, da, kolikogod da je Votsonovo lukavstvo utemeljeno i efikasno sprovedeno — pomoći Šerlokovog povućenog i staticnog brata Majkrofta, pristanak stvarnog i običnog profesora Morijartija da posluži kao mamac za odvodjenje Šerloka u Beč — ono ne može da zavarava slavnog detektiva, koji mu se ipak (naslućujući samo jedan deo igre) svojевoljno prepusta. Transfer se komplikuje, nje-ge na razrešava čak ni energično Frojdovo pristupanje lečenju Šerloka

Holmsa (hipnoza u cijelu neutralizaciju, lišavanje pacijenta njegovog otrova, iskušavanje volje). *Lažni trag* profesora Morijartija postaje uslovom prave terapije, bar u jednoj dimenziji — to ne sprečava, međutim, Mejera da se poigrava nivoima psihoanalize kao tehniki i „krimića“ kao žanrovske sheme, neprestanu udvostručujući odnose. Analiza (psihe) je, u izvesnom smislu, smeštena već u pripovednim premisama Mejero-vog preispisivanja — nje, naime, nema u onih nekoliko oskudnih stranica Votsonovih opisa naprezanja Šerlokove volje da se otrgne sedampostotnom rastvoru: „Prva priča, ona o zločinu, ustvari je priča o odsutnosti“, kaže Cvetan Todorov u *Tipologiji kriminalističke priče*. Akcija, kompoziciona „shema istrage“ takođe se suspenduje i zatim pre-raspoređuje (a na višim nivoima čak i razgraduje, rasejava). Ulaskom u Frojdovu hipnotizersku terapiju u svrhu lečenja Šerloka Holmsa okončava se prvi blok *Sedampostotne otopine* nazvan „Problem“, a otvara drugi blok, naslovljeno kao „Rešenje“. U određenom smislu, ovo lečenje — primitivna faza Frojdove doktrine — proizilazi iz *metodološkog načela*, proglašenog u *Uvodu* (Mejero-v) Votsona-pripovedača. Središnji položaj terapije unutar kompozicije sheme — između „slučaja Šerlok Holms“ i „slučaja Sleter—Lajnsdorf“ — postavlja na dnevni red problem identiteta, omogućavajući dvoznačnosti viših slojeva kompozicije pre-označavanja. Odsutnost pokazuje svoja neočekivana lica: Šerlok lišen kokaina preti da se preobradi u Šerloka *lišenog volje* — iskrasava egoistička investicija. Od Bitorovog nekažnjivog ubice, londonski detektiv se pomera prema ulozi predmeta (psihoanalitičkog) diskursa. No, i to je samo učinkovita etapa — odsutnost uobičjava podjednako i suparničku gnozu; Frojdov „slučaj histerije“ izgubljene Amerikanke Nensi Ozborn Sleter raskriva se kao intrigu mladog barona Lajnsdorfa, sa nimalo običnim „zločinačkim konotacijama“. U istrazi koja obrubljuje i kumulira bolest Mejero-v Šerloka Holmsa, *odsutna jest psihoanaliza*. U „suprotstavljenom“ bloku, tamo gde Šerlok prestaje da bude rob kokaina, unutar detekcije mnogostrukog zločina, *odsutna je shema kriminalističkog zapleta*. Takva složena *prevara u prevari* odvija se uz značajno posredovanje jednog petogodišnjeg deteta koja obožava violinu: Frojdove kćerke Ane, čija zainteresovanost za Šerloka Holmsa predstavlja onaj motor koji detektivovu pomerenu *Identifikaciju* postepeno formuliše kao *investiciju*: „Kroz sam čin čitanja zagonetke Edip će,“ napominje Sintija Češ u *Citanju Frojdovog čitanja Edipa*, „postati jedini čovek koji će poslužiti kao primer Sfinginog izazova i to ne samo u obliku odgovarajućeg izazova, već u obliku same zagonetke.“ Za Mejero-v pripovedača — Votsona, Ana Frojd postaje podsećanje što ubrzava one procese u Holmsu, koji će dovesti do „hipnotičkog priznanja“ Morijartijeve funkcije u završnici *Sedampostotne otopine*. „Zvonce na vratima“ koje najavljuje prvidno kriminalistički „slučaj Sleter—Lajnsdorf“ ne može da se oglaši, sve dok doktor Votsen, protagonist i narator, ne odigra svoj *hromi ples* — eksternalizaciju njegovog manjka — sa petogodišnjom Anom, uz zvuke Holmsove probudene violine.

Zločin logike, logika zločina

„A ipak je ovaj identitet (ego) ono što dosetka, kao pripovedni postupak, isključuje, tvrdi Semjuel Veber u studiji *Vektor razdora: primedbe na Frojdovu 'Dosetku'*. „Ono što razlikuje šalu, to jest dosetku, od pupe igre, ili njoj sličnih obrazaca, jeste baš nužnost sa-učestvovanja ne jedne, ili dveju, već triju osoba.“ Petogodišnja Ana se konstituiše kao važan protagonista „funkcije trećeg“, ali i kao dvosmerni trag Šerlokovog traumatskog kompleksa, ili *kompleksa kao čitanja primarnog kompleksa*. Prividno romantična meduigra u Frojdovom salonu prepliće i prerasporude krajeve parodoksona nagriženih modela pripovedanja — analiza, detekcija — koji bi se inače okamenili u neplođnoj ravnoteži, opterećeni Votsonovom tvoračkom željom za savršenstvo. Ovalno, detektivska energija Šerlokova problematizuje Frojdovu „suverenu terapiju“ u prvom bloku romana, dok u sledećem, Frojdovi uvidi u psihičku predistoriju mladeg barona Lajnsdorfa unose dvostruislice u tkivo Šerlokove potrage. Izmeštanje postupaka deluje histerično, no ta histerija nema legitimnost, ona je meta-stabilna. Podvrgnuti (zasad) Votsonov retoričkoj konцепциji, „Zločin je tako nešto obično, postojanje tako nešto obično, na cijeloj zemlji nema ničeg što bi bilo obično“, rezignirano tumači Šerlok u *Znaku četvorke*.

Ničega, zaista, izuzev ove izjave i njenih implikacija, približavanja palimpsestu koji se urušava u sopstvenu pukotinu. Naime, veberovsko „isključivanje ega“ iz *Mejero-višeslojne dosetke* nije nikako jednosmerno parodiranje, poruga metoda ili statična opozicija. Ponovimo, prevara u prevari sugerira da lek predstavlja otrov, a da se jedino otrovom stiže do opasnog izlečenja. Videćemo, nešto kasnije, na koji način se sredinja terapija otkriva kao naličje terapije, stremeći ka fiktivnom (i fikcionalnom) izjednačavanju leka i bolesti, ka kremonskoj dijagonalu. „Lečenje Anom“, kao i dvostruiseni karakter hipnotičke terapije, ostvaruju figuru ponavljanja „primarne slike“ što ujedinjuje dva metoda novovječnog Cogita, metoda zasnovana na posmatranju i zaključivanju. Već pri susretu Frojda i Šerloka jasno sugerira ličnost i negativac u slučaju do sveobuhvatnog poništavanja:

„FROJD: Prvi korak ne mora biti sudbonosan.

ŠERLOK: Ali on to uvjek jest.“

Uloga će se, kao što smo ukazali, smenjivati i preklapati, u skladu sa načelom nesklađa, sa načelom izbegavanja totalne dominacije jednog koncepta. Uzrok tome je činjenica da su ih *Mejero-vi pripovedači* već ponudili kao *zamenjene*. Jer, ko je Morijarti, „stvarni Morijarti“ pripovedač Votsone? Ne samo uzrok i predmet Šerlokovog kokainskog delirijuma, nego i — a to je ono što slutim i najzad saznamjeno u završnoj hipnotičkoj seansi — bivši ljubavnik Šerlokove i Majkroftove majke, učročnik porodičnog zločina (stari Holms je ubio svoju ženu). Ništa, međutim, nije jednostavno u *Sedampostotnoj otopini*, sve kad bi to Votsen-pripovedač i htio; nigde na vidiku nema olakšanja, spasonosne harmonije niti vrhovnog narrativnog principa. Naime, ko je, takode, mlađi baron Manfred Gotfrid Karl Wolfgang von Lajnsdorf, „negativac“ u slučaju

ju Sleter + Lajnsdorf, maska do koje Šerlok i Frojd stižu krčeći naslage traumatične čutnje izgubljene Amerikanke Nensi Ozborn Sleter? Ne samo akter negativnog Edipovog kompleksa, nego i lukav otmičar čiji se lik pretapa u aktancijalnu figuru tihog rada pruske generalštabne mašinerije. Nensi je, pak, i kidnapovana mlada udovica starog barona, clevog rodaka, ali i primarni predmet agresije za psihu mладог barona, traumatisiranog smrću majke. Ivica fikcionalnog polja prodire i u unutrašnje polje zapleta: upravo navedena »frojdska« dimenzija mладог Lajnsdorfa sprečava Šerloka Holmsa u razvijanju dinamike detektivske istrage, sve dok mu bečki lekar ne ponudi izvesna tumačenja kao »pomoći trag«. »Smrt majke« predstavlja tako još jedan odblesak »primarne slike«, *Tekstualni presek*, neravnotežu psihologije i kriminalistike: u tome se opet iskazuju polazna i retroaktivna višezačnost »Mejrove sonde«. Opet, ni lekar Votson, ni lekar Stenford, niti lekar Frojd, niko od njih trojice ne može pristupiti retorici lečenja, udobnoj samodovoljnosti analize, bez pomoći *izmeštenog*, apsolutno nepokretnog i vrebačeg uma Majkrofta Holmsa, onoga koji poseduje ostatak tumačenja. Šuočen sa naknadnim dejstvom ove polazne nesaglasnosti, sa viškom samodetekcije i samoanalize, Mejrov Votson-pripovedač nastoji da pronade novu dimenziju sklada — da izbjegi iskrnu napetosti iz vektra *ideološke ravni*. Otud konotacije suptilne igre sa fabrikama oružja (imovina Lajnsdorfovih), pretnje svetskog rata, itd. Cilj nije samo pojačanje čitaočevog interesa u kompoziciji pseudo-trilera, već i izlaženje iz kruga u koji priču zatvara jedno od Majkroftovih *beskonačnih rešenja: Ego-Id-Superego*. Otud ideološka nadgradnja zapleta, zaludni Votsonov tvorački napor da uravnoteži poziciju Uma kao sopstveni posed, mesto onoga koji je posnuo: jurnjava u poludemom vozu preko imaginarnih, gotovo hićkovskih granica, reference na pisca *Zarobljenika dvorca Zende* (što ga detektivski par sreće u vozu za Beč). Rešenja, međutim, nema, sve se opet svodi na novu dimenziju hipnoze. Originalni naslov Mejrovog romana podcrtava tu uzaludnost napora Votsona-pisca da se potisne beskonačnost rešenja, neizmernost problema i njegovu retoričku pukotinu; »solution« (*otopina, rastvor*) *istovremeno znači i rešenje*. Višak od sedam procenata — to je ono što se mora, ali ne može neutralisati, ono što ne može nestati u magiji lečenja i uravnotežavanja. Opet paradoksalno, u tom cilju se preduzimaju operacije koje prerastaju ne samo dimenzije »krimića istrage« (neprevodiva naznaka »Whodunit«) i »trilera«, već i dimenzije onoga što Todorov naziva »suspense-prica«.

Soba za strance

Vreme ne radi za Votsona, protagonistu i pripovedaču, otuda i njegova uspaničenost u sceni oproštaja na peronu milanskog voza. Prisvajajući homologije i ravnoteže, uočavanje trauma i otkrivanja pre-stupnika, on pokusava da umakne vremenu u njegovoj trostrukoj manifestaciji: poništavajući Šerloka, zanemarujući »naknadnog autora«, zaboravljajući Majkrofta. Tek u svetu Šerlokovog otiskivanja prema Italiji, »Uvod« pokazuje svoju perfidnu taktilku: objaviti istinu o »slučaju Morijartii«, o »poslednjem problemu«, ne posle Šerlokove, već tek posle Frojdove smrti. Ona, naime smrt, izjednačuje aktansne nivoje »stvarnih« i »izmišljenih« protagonista. Dok Šerlok — nakon prolaza kroz »operaciju Edipov kompleks« — samo *potvrđuje i troši* osobine mitskog junaka, mladi Sigmund Frojd postaje *predmet Mita*, tvorac onog već potmenutog pseudo-Sigersona. Alternativni pripovedač iz »Predgovora« ne zaboravlja, za razliku od Votsona, Dojlovu lapidarnu opomenu: Zločin je čest. Logika je retka. (Crvene bukve) Toliko retka, čak, da popušta pred lavinom tekstualnih zamena, tvoreći polje u kojem junaci izmenjuju masku »profesora Morijartija«. Logika teksta, makar on bio i para-biografija, utapa se na dvosmiselnim rubovima prvo bitnog zavodenja, proton pseudos-a: »Primarno jezgro, tzv. organsko, ima na svojoj periferiji tzv. psihičkog dvojnika, ili sekundarno jezgro, što je, ustvari, nesvesno«, kaže Nikola Abraham. »Ovo, opet, poseduje u sopstvenom omotaču i svoje spolašnje homologno jezgro, svest« (*Školjka i jezgro*). Votson ne-ma pravo da traži konačnu definiciju Šerlokove sudbine, budući da on, u stvari, ovaj tekst i ne piše, »artritis je to onemogućio, nego diktiram ova sjećanja šarmantnoj tipkačici«. Lišen pisanja, otpadak novovekovnog Uma, Votson izgovara poplavu nekorisnih harmonija: budući da Morijarti nije ono što kaže Konan Dojl, budući da je Morijarti onaj kojeg Šerlok nikada ne spoznaje *izvan hipnoze*, budući da Frojd nikada ne sreće Morijartiju u tekstu — da li je Morijarti uopšte živ? *Jer, ako je Morijarti mrtav, ni Šerlok Holms ne može biti medu živima*. Onaj treći iz strukture dosetke može biti jedino Majkroft Holms, gojazni, stariji i intelligentniji potomak osirotelog vlastelina, bljesak infantilnog Super-ega, naličje Cogita, rečju, džentlmen učlanjen u klub »posvećen onima koji ne podnose klubove«. Majkroft je, isto tako, i onaj koji oduvek/već zna, ali i onaj koji ne govori, onaj koji ne piše. Radi se o logici koja je retka, ali i o retkom zločinu: da nije skriveni *demon teksta*, zar bi Majkroft slao Šerloka na uzaludno putovanje? Sto će reći, da Mejrov roman *ipak ponavlja u paralelnom registru priču o smrti slavnog detektiva Šerloka Holmsa*. Da bi izbegao Majkroftovu sudbinu, Šerloku ostaje samo jedan izbor: nestajanje na kremonskoj dijagonali, haos geteovskog Juga i Pesak fikcije. Odatle mu nema povratka — izuzev u mučnu rutinu »rešavanja slučajeva«. Ideološko Znanje u psihanalitička Istina se potira, uspostavljači zajedno protivte Majkroftovoj praznini, tišini u Sobi za strance. »Šta treba da budem«, kaže Mišel Fuko, »ja koji mislim i koji sam svoja misao, da bih bio ono što ne misli, da moja misao bude ono što ja nisam?« (*Covek i njegovi dvojnjici*). Samim činom odbijanja ovog problema, Majkroft Holms, zamrznutu mesto porodične traume i tekstualnog viška, pretvara se u *odsutnog Gospodara teksta*. Nestajanje na kremonskoj dijagonali jeste cena Majkroftovog budenja koju plača Šerlok Holms. Pa ipak, uprkos frojdoskoj istini i votsonovskom znanju, *potiskivanje neprestano ukida višak*, beskrajni i beznačajni. Rub fikcije stalno zamenjuje iskupljenje i katastrofu, a zapisivač — Mejer ili neko drugi — neprestano osvaja sopstvenih sedam procenata gubitka. Kao što se vidi iz izveštaja radoznalog autorovog ujaka Henrijia, Mejer nika-da i ne dobija »originalni Votsonov tekst«, već samo prepis: *sve što nije izgovoren, izgubiće se u napisanom*. A mladi Sigmund Frojd, bi još do-dao, nakon partijske tenisa: »Dragi moj doktore, to je samo igra.«

»mačem sam tvoju ruku prosio«: šekspirova tragična paradigma

madelon golke

Tradicionalno tumačenje teksta se zasniva na posebnom razumevanju metafore: obilaženju istine. Ne samo pojedinačne metafore ili sistemi metafora, već i proza uopšte, shvataju se kao obilaženje istine koju kritičar može iskazati kroz svoje tumačenje.

— Gajatri Čakravorti Spivak, prevodiočev predgovor delu *O gramatologiji* Žaka Deride

Većina onoga što će reći o Šekspiru i o mogućnosti jednog feminističko-psihanalitičkog tumačenja literature, a samim tim i kulture, zavisi od čitanja metafore. Metafora je ta koja nam dozvoljava dodatno čitanje, čitanje sa margina, analizu onoga što je skriveno ili jasno sadržano u strukturama svesti ili teksta. Jedan ozbiljan feministički kritičar neće daleko odmaći, a da ne postane paranoik, ukoliko se strogo pridržava intencionalističkog stanovišta. Raspravljeni o seksizmu kao o svesnoj zaveri je glupo i absurdno. S druge strane, praćenje implikacija metafore u smislu zapleta, karaktera i, moguće, žanra, je usvajanje jedne psihanalitičke strategije koja produbljuje kontekst feminističkog tumačenja i bar stvara mogućnost za feminističko tumačenje istorije psih.

Metafora omogućuje odgovarajući prilaz tekstu i, isto tako, zbog načina na koji osnovni nosilac značenja, dosledno ide ispred opštег smisla, određuje mesto početka psihanalitičkog tumačenja. Na primer, sledeća dva stiha iz *Sna letnje noći* — »Hipolita, Mačem sam tvoju ruku prosio! I uvredama srce zarobio,« (I.i. 16–17) — prenose mnogo više nego prozno objašnjenje ponudeno u mom tekstu: »Tezej je zarobio Hipolitu kad je pokorio Amazonke.«¹ Ovi stihovi, u kojima mač može predstavljati metaforički ekvivalent falusa, u kojima se ljubav može roditi iz neprijateljstva i njime se utvrditi, i u kojima dva partnera zauzimaju sadistički i mazohistički stav u medusobnom odnosu, važni su za značenja drame. Oni se mogu posmatrati kao odraz preterane potčinenosti Helene Demetru, Oberonovog ponižavanja Titanije i kao prodiranje nasiљa koje sadrži jezik ljubavi. Oni čak sadrži neku posrednu vezu sa »žalobnom komedijom« Pirama i Tizbe, propalim bračnim planom, sadržanim unutar šire strukture uspešnih heteroseksualnih zajednica, slavljenih na kraju drame.

Metafora, takođe, može objasniti karakter, npr. Klaudija u *Mnogo vike ni oko čega*. Njegov je govor relativno siromašan pesničkim slikama, dok sredinom drame ne dove do erupcije kroz osudu Here. Tu on, između ostalog, tvrdi: »Al' krv je vaša nezasitija/No u Venere, il' u site zveri/Od divlje pohote što pomahnita.« (IV.i. 58–60). Razlog tom divljem i nesrazmernom izlivu je Klaudijevu sumnjičavo predubedenje. Nije slučajno da se »rešenje« ovog konflikta oslanja na ubedjenje da je Klaudije ubio Heru svojom klevetom. Mogućnost heteroseksualnog zajedništva pojačava emocionalne sukobe, što uobičjuje zaplet, oslobadajući vrstu nasilja koja u komedijama ostaje simbolična, pre zamišljena nego učinjena.

Na narednim stranicama razmotriću upotrebe metafore na nekoliko povezanih načina. U nekim slučajevima će to biti funkcija metafore u pojedinačnom delu, uz pretpostavku da je to izraz veoma bogat pesničkim slikama koji odmah nudi rešenja svesti, da metafora na neki način strukturiše svest. Dalje, pretpostavljam da metafora može strukturisati i radnju, tako da se neki činioci zapleta mogu shvatiti kao proširene metafore. Krećući se dalje van te premise želim da razmotrim mogućnost metaforičkog čitanja odredene kulturne fikcije kao izraza nesvesnog pridržavanja kulturnih predrasuda. Posebno me interesuju Šekspirove tragedije u kojima mi se čini da se priča deli na deo o odnosu junaka prema ženama i na deo o njihovoj ranjivosti u odnosu na žene — priče protkane nasiljem koje proizilazi iz posebne vrste heteroseksualne dileme.

Prvenstvo metafore u strukturama individualne svesti, kao i u kolektivnoj drami zapleta, javlja se u ranoj tragediji *Romeo i Julija*, gde se nemogućnost drame da dostigne status srođan komediji, može shvatiti kao rezultat načina na koji su zamišljeni heteroseksualni odnosi. U razgovoru slugu, Samsona i Gregorija, seksualna veza, kroz igru reči koja se odnosi na reč devojaštvo, opisuje se kao neka vrsta ubistva.²

Samson: Svejedno, biću tiranin: pošto podelim megdan s ljudima, biću svirep prema devojkama; njih će opljačkati.

Gregorio: Opljačkati devojke?

Samson: Da, opljačkati device, ili im uzeti njihovo najveće blago. Shvati to u kom hoćeš smislu. (I.i. 23–28)