

АУТОБИОГРАФИЈА КАО ОБЕЗЛИЧАВАЊЕ

Теорија аутобиографије суочава се с проблемима услед низа питања и приступа који се стално понављају, а не само да су нетачни, у том смислу што су невестоватни и погрешни, већ су рестриктивни, јер узимају здраво за готово претпоставке о аутобиографском дискурсу које су заправо веома проблематичне. Зато остају осујећени, уз предвидљиву једноличност, низовима проблема инхерентних самом њиховом коришћењу. Један од тих проблема јесте покушај дефинисања и третирања аутобиографије као да је она тек један од књижевних жанрова. Будући да концепт жанра подразумева одређену естетику, као и историјску функцију, проблем није само у дистанци која аутора аутобиографије штити од његовог искуства већ и у могућој конвергенцији естетике и историје. Инвестирање у такву конвергенцију, посебно кад је реч о аутобиографији, значајно је. Претварањем аутобиографије у жанр дижемо је изнад књижевног статуса пуке репортаже, хронике или мемоара и дајемо јој место, макар било скромно, у оквиру канонске хијерархије главних књижевних жанрова. То не иде без одређених непријатности, јер у поређењу с трагедијом, или епском или лирском поезијом, аутобиографија увек делује помало непристојно и самозадовољно, на начин који може бити симптоматичан за њену неспојивост с монументалним достојанством естетских вредности. Који год био разлог, аутобиографија ствари погоршава тиме што рђаво реагује на тај повишени статус. Покушаји давања дефиниције тог жанра маше на питањима која су истовремено бесмислена и нерешива. Може ли постојати аутобиографија пре осамнаестог века или је то искључиво предромантичарски и романтичарски феномен? Историчари жанра углавном тако мисле, што одмах отвара питање аутобиографског елемента у Августиновим *Исјовесћима*, које, упркос неким хвале вредним недавним покушајима, још ни издалека није решено. Може ли се аутобиографија писати у стиху? Чак и неки од најновијих теоретичара аутобиографије категорично одричу ту могућност, мада не наводе разлоге зашто је то тако. Стога постаје ирелевантно разматрање Вордсвортовог *Прелудијума* у контексту изучавања аутобиографије, а с тим искључењем тешко ће се сложити ико ко изучава енглеску традицију. У емпиријском као и у теоријском смислу, аутобиографија се отима жанровској дефиницији; сваки појединачни пример делује као изузетак од правила; сама та дела као да увек клизе ка суседним или чак несродним жанровима, а можда највише од свега говори то што опште расправе, које могу имати тако велику хеуристичку вредност у случају трагедије или романа, остају непријатно јалове кад је реч о аутобиографији.

Још један начин на који се често покушава дати специфична дефиниција, који је свакако плодноснији од жанровске класификације, мада је подједнако неуспешан, јесте успостављање разлике између аутобиографије и фикције. Чини се да аутобиографија директније него фикција зависи од стварних догађаја који би се могли

проверити. Делује да припада једноставнијем типу референцијалности, представљања и дијегезе. Може садржати мноштво фантазија и снова, али та одступања од стварности остају укореењена у појединачном субјекту, чији је идентитет дефинисан неопозивом читљивошћу његовог личног имена; чини се да је приповедач Русоових *Исјовесћи* дефинисан Русоовим именом и потписом на универзалнији начин него што је то случај, како признаје и сам Русо, у *Јулији*. Но, јесмо ли баш сигурни да аутобиографија зависи од референцијалности као што фотографија зависи од свог предмета или (реалистичка) слика на платну од свог модела? Руководимо се претпоставком да живот *производи* аутобиографију као што неки чин производи своје последице, али зар се не би могло рећи, и да то буде једнако оправдано, да сам аутобиографски пројект може произвести и одредити живот, те да се писац у свему што чини управља према техничким захтевима самопортретисања, те је све то стога одређено, у свим својим видовима, ресурсима његовог медија? А пошто мимеза, која се овде сматра делатном, јесте један од многих начина приказивања, да ли референтни материјал одређује приказ, или је обрнуто: није ли илузија референтности можда у корелацији са структуром приказа, што значи да више опште јасно и једноставно не реферише, већ је нешто сродније фикцији, која пак онда стиче неку меру референцијалне продуктивности? Жерар Женет врло правилно поставља ово питање у једној фусноти у расправи о фигурацији код Пруста. Он коментарише веома прикладно разликовање два обрасца фигурације – на примеру слике цвећа и инсеката употребљене у опису сусрета између Шарлиса и Жипјена. То је ефекат који Женет назива „истовременост” (избор *правој шренушк*а), за који се не може рећи да ли је чињеница или фикција. Наиме, каже Женет, „довољно је да се поставимо [као читаоци] изван текста (*исјрег* њега) да бисмо могли рећи да је временским следом манипулисано како би се произвела *мешафора*. Једино ситуација коју је аутору наводно историја наметнула споља, или традиција, те стога (за њега) није фикционална [...], упућује читаоца на хипотезу о *јенешичкој* узрочности у којој метонимија функционише као узрок, а метафора као последица, а не о *шелеолошкој* узрочности, у којој је метафора циљ (*fin*), а метонимија средство за његово остваривање, што је структура која је увек могућа у хипотетички чистој фикцији. Разуме се по себи, у Прустовом случају, да сваки пример узет из *Трајања* може изазвати, на овом нивоу, бескрајну расправу између читања овог романа као фикције и читања истог романа као аутобиографије. Можда би требало да се задржимо унутар ове вртешке (*tourniquet*)” (Genette, 1972: 50).

Изгледа, онда, да разлику између фикције и аутобиографије не обележава опречност типа или/или, већ она остаје неразрешива. Но, да ли је могуће остати, како то предлаже Женет, *унушар* неразрешиве ситуације? Као што може посведочити свако ко се икад заглавио у ротирајућим вратима или на рингишпилу, то је збиља врло неудобно, утолико више у овом случају пошто је ова вртешка способна да бескрајно убрзава и заправо није сукцесивна већ је истовремена. Систем диференцијације заснован на два елемента који, Вордсвортовим речима, „нису ниједно од тога, и јесу обе ствари истовремено”, вероватно није исправан.

Дакле, аутобиографија није жанр или начин, већ је фигура читања или разумевања која се јавља, до извесне мере, у свим текстовима. Аутобиографски тренутак

настаје као усклађивање два субјекта укључена у процес читања, у ком један другог одређују узајамном рефлексивном супституцијом. Та структура подразумева разликовање као и сличност, јер и једно и друго зависи од супститутивне размене која сачињава субјекта. Ова структура одражавања интериоризована је у тексту у којем аутор себе проглашава предметом сопственог разумевања, али тиме се само изричито исказује шире полагање права на ауторство које је присутно кад год се наводи да је текст *дело некој аутора* и претпоставља се да је разумљив у мери у којој је то тако. А то је исто као да се каже да свака књига с читљивом насловном страном јесте, у некој мери, аутобиографска.

Али, баш као што се чини да тврдимо да сви текстови јесу аутобиографски, треба рећи, из истог разлога, да ниједан од њих то није нити може бити. Потешкоће жанровског дефинисања које прате проучавање аутобиографије понављају једну инхерентну нестабилност која разара модел чим буде успостављен. Женетова метафора ротирајућих врата помаже нам да разумемо зашто је то тако: она прецизно призива кружни покрет тропâ и потврђује да тај момент одражавања није превасходно ситуација или догађај који се могу лоцирати у историји већ је манифестација лингвистичке структуре, на нивоу референтног материјала. Момент одражавања који је присутан у сваком разумевању открива трополошку структуру која стоји у основи сваког сазнања, укључујући познавање самога себе. Аутобиографија, дакле, побуђује интерес не зато што нуди поуздано знање о самом себи – јер то не чини – него зато што на упечатљив начин показује немогућност закључења и тотализације (то јест, немогућност настанка) свих текстуалних система сачињених од трополошких супституција.

Наиме, баш као што аутобиографије, својим тематским инсистирањем на субјекту, на личном имену, на сећању, рођењу, еросу и смрти, и на двострукости одражавања, отворено објављују своју когнитивну и трополошку конституцију, у једнакој мери настоје да умакну дејству принуде овог система. Аутори аутобиографија, као и они који пишу о аутобиографијама, опседнути су потребом да пређу од сазнања на разрешење и акцију, од спекулативног на политички и законски ауторитет. Филип Лежен, на пример, у чијим радовима су примењени сви приступи аутобиографији толико темељно да постају пример за угледање, тврдоглаво инсистира – а то инсистирање називам тврдоглавим зато што се чини да није утемељено у расправи нити на доказима – да идентитет аутобиографије није само представљачки и сазнајни већ је уговоран, није заснован на тропима већ на говорним чиновима. Име на насловној страни није лично име субјекта способног за познање и разумевање самог себе него је потпис који том уговору даје законско, мада никако не и епистемолошко важење. Чињеница да Лежен користи изразе „лично име” и „потпис” у истом смислу и наизменично, указује на нејасну и компликовану природу овог проблема. Наиме, баш као што му је немогуће да остане у оквирима трополошког система имена и баш као што мора да пређе с онтолошког идентитета на уговорно обећање, чим на сцену ступи перформативна функција, одмах јој се намећу когнитивна ограничења. Почевши од ауторске фигуре коју обележава одражавањем, читалац постаје судија, полицијска власт надлежна за проверу *аушентичности* потписа и доследности потписниковог понашања, мере у којој поштује или

изневерава уговор који је потписао. Најпре се морало одредити да ли тај трансцендентни ауторитет припада аутору или читаоцу, или (што излази на исто) да ли припада аутору *Шекспира* или истоименом аутору у *Шекспиру*. Овај пар који се међусобно одражава замењен је потписом појединачног субјекта који се више не управља к себи самом у чину саморазумевања сличном огледалу. Али Леженов начин читања, као и његове теоријске разраде, показују да према том уговорном „субјекту” (који заправо више уопште није субјект) читалац поново заузима став трансцендентног ауторитета који му омогућава да доноси суд. Структура одражавања је измештена, али није превазиђена, те поново ступамо у систем тропâ у истом оном часу кад устврдимо да смо му измакли. Проучавање аутобиографије ухваћено је у ту двоструку кретњу, у нужност бега од тропологије субјекта и подједнако неизбежно поновно уписивање те нужности унутар модела сазнања базираног на одразу. Предлажем да илуструјемо ову апстракцију читањем једног егземпларног аутобиографског текста, Вордсвортвих *Есеја о епиграфима*.¹

Не разматрамо само први од ова три есеја, који је Вордсворт такође укључио као фусноту у Књигу VII *Пушовања*, већ цео след од три узастопна есеја, написан вероватно 1810, који се појавио у *Пријатељу*. Не треба износити много доказа да бисмо истакли аутобиографске компоненте у тексту који се од есеја *о епиграфима* компулзивно претвара управо у епитаф и, конкретно, монументално уписивање или аутобиографију самог аутора. У овим есејима наводе се многобројни епитафи из разних извора, од добро познатих књига попут *Сћарих надгробних сјоменика* Џона Вивера из 1631. до примера из високе књижевности узетих од Греја или Поупа. Али Вордсворт завршава цитатом из сопственог дела, наводећи одломак из *Пушовања* надахнут епитафом и животом извесног Томаса Холма. Ту приповеда, најпростијим језиком, причу о глумом човеку који надокнађује тај недостатак тиме што звукове природе замењује читањем књига.

Главни заплет те приче, стратегијски постављене на место егземпларног закључка егземпларног текста, добро је познат читаоцима *Прелудијума*. Реч је о дискурсу који се одржава поврх и упркос *закинућосћи* која, као што је овде случај, може бити урођени недостатак или може настати као изненадни шок, некад катастрофалан, некад наизглед тривијалан. Тај шок ремети стање ствари које је било релативно стабилно. Падају нам на памет познати одељци из *Прелудијума* као што је химна новорођенчету из Књиге II („Благословена беба [...]”), која говори о томе како се манифестује „први / Поетски дух нашег људског живота”. Најпре се успоставља стање узајамне размене и дијалога, па се прекида без упозорења кад бивају „уклоњени ослонци мојих наклоности”, а изнова се успостављају кад се каже да је „[...] зграда стајала, као да је држи / Сопствени дух!” (II, 294–296). Или помишљамо на удављеног човека из Књиге V, који „сред тог дивотног призора / Дрвећа и брдâ и воде, одједном се усправи / Устаде, језив у лицу, аветињски / Ужасно чак” (V, 470–473); Вордсворт извештава да је тада, као деветогодишњи дечак, открио утеху у помисли

¹ Види критичко издање ових есеја: Owen, W. J. B. and Worthington Smyser, J. (eds.). (1974). Бројеви страница наведени у тексту односе се на: Owen, W. J. B. (ed.). (1974).

да је раније наилазио на сличне сцене у књигама. Ту пре свега помишљамо на једнако познату епизоду која скоро непосредно претходи овој сцени, на дечака из Винандера. Многобројни вербални одједи повезују одломак из *Пушовања* наведен на крају *Есеја о еџиџафима* с причом о дечаку који се забавља подражавањем, што прекида изненадна тишина која наговештава његову смрт и каснију обнову. Као што је добро познато, управо ова епизода, у једној својој раној варијанти, пружа текстуалне доказе за претпоставку да те слике ускраћености, осакаћених људи, лешева давленика, слепих просјака, деце која ће умрети, које се појављују у целом *Прелудијуму*, јесу слике самог Вордсвортовог песничког бића. Оне откривају аутобиографску димензију која је заједничка свим овим текстовима. Али остаје питање како треба разумети то скоро опсесивно занимање за сакаћење, често у облику губитка једног од чула, попут слепила, глувоће или, што је кључна реч у епизоди о дечаку из Винандера, *немосџи*, те стога и питање колико се може веровати потоњој тврдњи о компензацији и обнови. Ово питање је од значаја и за однос тих прича према другим епизодама у *Прелудијуму* у којима се такође јављају шокови и прекиди, али је то дато у узвишеном тоналитету у којем стање ускраћености више није јасно и очигледно. Разуме се, то би нас одвело ван опсега овог рада; морам се ограничити на то да само укажем на релевантност *Есеја о еџиџафима* за шире питање аутобиографског дискурса као дискурса о самообнављању.

Вордсвортова тврдња о обнови у суочењу са смрћу, у *Есејима о еџиџафима*, темељи се на доследном систему мисли, метафора и дикције који се наводи на почетку првог есеја и развија целим њиховим током. То је систем медијација који преображава радикалну дистанцу опозиције или/или у процес који омогућава кретање од једног екстрема до другог у низу трансформација који недирнутом остављају негативност иницијалне везе (или недостатка везе). Без компромиса се прелази од смрти или живота на живот и смрт. Егзистенцијални набој текста долази од пуног прихватања моћи смртности; не може се рећи да код Вордсворта постоји икакво поједностављивање у облику негације негације. Овај текст конструише низ медијација између неспојивих ствари: града и природе, паганства и хришћанства, посебног и општег, тела и гроба, што је све окупљено под општим начелом које каже да су „порекло и тенденција неодвојиво повезани појмови”. У *Генеалоји морала* Ниче ће рећи управо дијаметрално супротну ствар – „порекло и тенденција (*Zweck*) [јесу] два проблема која нису повезана и не треба то да буду” – а историчари романтизма и постромантизма нису имали тешкоћа да систем те симетрије искористе да споје ово порекло (Вордсворт) с овом тенденцијом (Ниче) у јединствену историјску путању. Та иста путања, исти призори пута, појављују се у тексту као „живахне и дирљиве аналогije живота као путовања” које смрт прекида, али не окончава. Велика, свеобухватна метафора целог овог система јесте метафора сунца у кретању: „Као што, пловећи сфером ове планете, путовање к областима где сунце залази поступно води до места где смо навикли да га гледамо у доласку кад излази; и, на сличан начин, путовање к истоку, родном месту јутра у нашој машти, коначно води до места где сунце последњи пут видимо кад се одваја од нашег погледа; тако Душа која промишља, путујући у правцу смртности, стиже у земљу вечног живота; и, на сличан начин, може наставити да истражује те радосне области, док се не врати,

ради свог напретка и користи, у земљу пролазних ствари – туге и суза.” У овом систему метафора, сунце није пуки природни предмет, мада је у том својству довољно снажно да покрене ланац слика у ком је човеково дело приказано као дрво, сачињено од дебла и грана, а језик је сродан „сили гравитације или ваздуху који дишемо” (154), то је просијавање светлости. Пренесено тропом светлости, сунце постаје фигура знања као и фигура природе, симбол онога што се у трећем есеју назива „умом с апсолутном сувереношћу над самим собом”. Знање и ум подразумевају језик и објашњавају везу успостављену између сунца и текста епитафа: тај епитаф, каже Вордсворт, „отворен је к дану; сунце с висине гледа на камен, и киша небеска га туче”. Сунце постаје око које *чија* текст епитафа, а есеј нам каже од чега се састоји овај текст, помоћу цитата из Милтона који се односи на Шекспира: „Зар ти је потребан тако слаб сведок твога имена?” Кад је реч о песницима као што су Шекспир, Милтон или сâм Вордсворт, епитаф се може састојати само од онога што он зове „голо име” (133), онако како га чита сунчево око. У овом тренутку може се рећи да „језик бесвесног камена” стиче „глас”, да камен који *говори* постаје противтежа сунцу које *види*. Овај систем иде од сунца, преко ока до језика као име и глас. Можемо идентификовати фигуру која довршава средишњу метафору сунца и тиме довршава трополошки спектар који сунце ствара: то је фигура прозопопеје, фикција обраћања одсутном, умрлом или безгласном бићу, која указује на могућност да то биће одговори и подарује му моћ говора. Глас подразумева уста, око и на крају лице, ланац који је очигледан у етимологија назива овог тропа, *prosopon poien*, дати маску или лице (*prosopon*). Прозопопеја је троп аутобиографије којим нечије име, као у Милтоновој песми, постаје једнако разумљиво и памтљиво као и лице. Наша тема бави се давањем и одузимањем лица, лицем и обезличавањем, *фиџуром*, фигурацијом и дисфигурацијом.

С реторичке тачке гледишта, *Есеји о еџџафима* су расправа о премоћи прозопопеје (повезане с именима Милтона и Шекспира) над антитезом (повезаном с именом Поупа). У смислу стила и наративне дикције, прозопопеја такође јесте уметност деликатне транзиције (што је подвиг који је лакше извести у аутобиографији него у епској приповести). Постепене трансформације јављају се на такав начин да „осећања [која] се чине међусобно супротним имају другу и финију везу него што је супротност”. Стилистика епитафа стоји врло далеко од „незначеће антитезе” сатире; напротив, она делује мирним низањем измештања, Вордсвортовим речима: „глатком градацијом или благом транзицијом у неки други, сродан квалитет”, „који остаје у кругу квалитета који мирно стају у врсту један до другог”. Метафора и прозопопеја спајају тематски патос са танано издиференцираном дикцијом. Она остварује, код Вордсворта, тријумф аутобиографског наратива утемељеног у истинској дијалектици, што је такође најсвеобухватнији замисливи систем тропâ.

Ипак, упркос савршеној заокружености овог система, текст садржи елементе који ремете не само његову равнотежу него и принцип на основу којег је створен. Видели смо да име, било лично ауторово име или име неког места, јесте суштински важна карика у том ланцу. Али, у упечатљивом одељку који илуструје јединство порекла и одредишта кроз метафору тока реке, Вордсворт тврди да, иако дословни смисао мртве фигуре заиста може бити, као у Милтоновој песми о Шекспиру, име,

„слика узета с мапе, или од неког стварног предмета у природи”, „дух [...] [с друге стране] мора бити подједнако неизбежно – посуда без граница или димензија – ништа мање од бескраја”. Супротност између дословног и фигуративног овде дејствује по аналогiji са супротношћу између имена и безименог, иако превазилажење баш те супротности јесте управо задатак читаве ове расправе.

Овај цитат из Милтона упечатљив је у још једном погледу. У њему недостаје шест редова из оригинала, што је свакако легитиман поступак, али доста тога открива у вези с још једном, загонетнијом аномалијом у овом тексту. Доминантна фигура епитафског или аутобиографског дискурса, као што смо видели, јесте прозопопеја, фикција гласа с оне стране гроба; надгробни камен без натписа оставио би сунце да виси у ништавилу. Ипак, на неколико места у ова три есеја, Вордсворт се доследно залаже против коришћења прозопопеје, против конвенције којом се путнику на путу живота преминули обраћа речима *Sta viator*.² Тако хијазмичне фигуре, које услове смрти и живота укрштају с атрибутима говора и ћутања, каже Вордсворт, „сувише су ганутљиве и кратковечне” – што је чудно уобличена критика, јер је сам покрет утехе кратковечан, а ти есеји управо теже ганутљивости туговитог „немог мермера”, као у Грејевом епитафу госпођи Кларк. Кад год се говори о прозопопеји, а то налазимо најмање на три места, расправа постаје изразито необуздљива. За „представљање [преминулог] као да говори са сопственог надгробног камена” каже се да је „нежна фикција”, „нестварни уметак [који] хармонично сједињује светове живих и мртвих”, све оно, другим речима, што тематика и стилистика аутобиографске теме желе да постигну. Ипак, у следећем пасусу, каже се да „овај потоњи начин, наиме, онај којим преживели говоре у *сойсџивеном* лику, у целини ми изгледа много прихватљивији”, јер „искључује фикцију која представља темељ оног другог” (132). Греју и Милтону се замера оно што су заправо фигурације које потичу из прозопопеје. Овај текст препоручује одбацивање сопствене главне фигуре. Кад год се то деси, указује на претећу могућност неког дубљег логичког поремећаја. Стихови изостављени из Милтоновог сонета пружају нам могуће објашњење те претње. У тих изостављених шест редака Милтон говори о терету који Шекспирови „лаки бројеви” представљају за оне који су, попут свих нас, способни само за „уметност спорог труда”. Он даље каже:

А ши, ђоражавајући нашу машћу,
Претвара нас у мермер ђрејаком мишљу.

Изабел Макафри парафразира ова два тешка стиха на следећи начин: „Наша машта је отргнута 'изван нас', па остајемо као тела без душа, налик статуама.” Речи „Претвара нас у мермер” у *Есејима о еџџафима* неизоставно призивају латентну претњу садржану у прозопопеји, наиме да ће тиме што мртви проговоре симетрична структура тропа подразумевати да исто тако живи занеме, да буду замрзнути у сопственој смрти. Претпоставка коју носи израз „Стани, путниче!” тиме задобија злокобну конотацију која не само што наговештава човекову смртност већ нас управо

² *Sta viator* (лат.) – Стани, путниче (уобичајена фраза на почетку епитафа којом се пролазник позива да размисли о преминулом). (Прим. ђрев.)

уводи у смрзнути свет мртвих. Могло би се тврдити да је Вордсвортова свест о тој претњи довољно јасна да дозволи њено уписивање у когнитивни, соларни систем спекулативног самопознавања који стоји у темељу ових есеја, те да су упозорења против коришћења прозопопеје стратегијска и дидактичка, а не стварна. Он зна да се тим траженим „искључењем” фикционалног гласа и његовом заменом истинским гласом живих заправо изнова уводи прозопопеја у фикцију обраћања. Ипак, то што је ова тврдња изнета путем изостављања и противречности с правом буди нашу сумњу.

Главну недоследност овог текста, која је такође извор његове знатне теоријске важности, налазимо у једном повезаном, али другачијем обрасцу. Есеји се снажно противе антитетичком језику сатире и инвективе и речито се залажу за луцидни језик починка, смирености и спокојства. Али, ако поставимо легитимно питање о томе која од те две ствари преовлађује у овом тексту, начин агресије или начин починка, јасно је да ови есеји садрже велике одељке који су сасвим очигледно противречни и агресивни. „Не могу поднети да ми стане на пут ниједна особа, ма колико је с правом високо уважавали моји земљаци”; ова референца на Поупа, као ни многе друге такође управљене на њега, није нимало блага. Вордсворту та противречност толико смета – то *јесће* противречност, јер нема баш никаквог разлога зашто се Поупу не би указала иста дијалектичка великодушност која се указује смрти – да испишује обиман дискурс пун самооправдавања, који се прелива у претерано устрајан Додатак. Но, најгрубљи језик се не чува за Александра Поупа, него за сам језик. Извесна злоупотреба језика проказује се без имало околишања: „Речи су исувише страشان инструмент добра и зла да би се неко њима поигравао: више од свих осталих спољашњих сила, оне господаре над мислима. Да речи нису [...] отеловљење мисли, но само њихова одећа, онда би свакако биле рђав дар; попут оних отрованих одора о којима читамо у причама из сујеверних времена, које су имале моћ да униште и одведу у лудило жртве које их обуку. Језик, ако не брани, и не храни, и не остави у миру, као сила гравитације или ваздух који дишемо, јесте злодух [...]” (154). Која је особеност језика тако оштро осуђена? Разлика између тоталног добра и радикалног зла ослања се на разлику између отеловљене мисли и „одеће мисли”, што су два појма која, чини се, заиста имају „другу и тананију везу него што је супротност”. Де Квинси је истакао ту разлику и протумачио је као начин супротстављања принудних фигура онима које су произвољне. Али отеловљено месо и одећа имају бар једно заједничко својство, за разлику од мисли које обе те ствари представљају, наиме – видљиви су, приступачни чулима. Мало раније у том одељку, Вордсворт је на сличан начин окарактерисао *исцравну* врсту језика као „не оно што је одело телу, већ оно што је тело души” (154). Овај низ одело–тело–душа заправо је савршено доследан метафорички ланац: одећа је видљива спољашњост тела, као што је тело видљива спољашњост душе. Језик који се тако грубо проказује заправо је језик метафоре, прозопопеје и тропâ, сунчани језик сазнања који оно што је непознато чини доступним уму и чулима. Језик тропâ (који је одражавајући језик аутобиографије) заиста је налик на тело, које је налик одећи, вео душе као што је одећа заштитни вео тела. Како тај безазлени вео онда може изненада постати смртоносан и насилан попут Јасонове или Несове отровне тунике?

Нес је тунику, која је изазвала насилну Хераклову смрт, као што се приповеда у Софокловим *Трахињанкама*, дао његовој супрузи Дејанири, да њоме поврати наклоност које ће ускоро бити лишена. Требало је да врати љубав, али показало се да је тај повраћај заправо још теже лишавање, губитак живота и разума. Одељак из *Пушовања* којим се завршавају *Есеји* прича сличну причу, мада не до самог краја. Глувоћа „нежног Јоркширца из долине”, који је протагониста ове приче, налази свој спољашњи еквивалент, сасвим доследним укрштањем, у немости природе за коју се каже да је, чак и усред олује, „нема као слика”. У мери у којој је језик фигура (или метафора, или прозопопеја), то заиста није сама ствар, него представа, слика ствари и, као таква, она је тиха, нема као што су слике неме. Језик, као троп, увек ускраћује. Вордсворт каже о рђавом језику, што је заправо сваки језик, укључујући и његов сопствени језик обнављања, да дејствује „неуморно и бешумно” (154). У мери у којој, кад пишемо, зависимо од тог језика, сви смо, као Јоркширац у *Пушовању*, глуви и неми – не тихи, што подразумева могућност оглашавања по нашој вољи, већ неми као слика, односно вечно лишени гласа и осуђени на немост. Није никакво чудо да се Јоркширац тако радо okreће књигама и налази толико утехе у њима, јер за њега је спољашњи свет уистину одувек био књига, низ безгласних тропа. Чим схватимо реторичку функцију прозопопеје којом она успоставља глас или лик помоћу језика, такође разумемо да оно чега смо лишени није живот, него облик и смисао света који је доступан једино уз ускраћивање карактеристично за разумевање. Смрт је измештено име лингвистичке невоље, а обнова смртности аутобиографијом (прозопопеја гласа и имена) лишава и обезличава тачно у оној мери у којој и обнавља. Аутобиографија заогрће велом обезличавање ума које сама изазива.

ИЗВОРИ:

Genette, Genette. (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

Owen, W. J. B. and Worthington Smyser, Jane. (eds.). (1974). *The Prose Works of William Wordsworth*. Oxford: Clarendon.

Owen, W. J. B. (ed.). (1974). *Wordsworth's Literary Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul.

(С енглеској превео Иван Рагосављевић)