

AUTOBIOGRAFIJA KAO OBEZLIČAVANJE

Teorija autobiografije suočava se s problemima usled niza pitanja i pristupa koji se stalno ponavljaju, a ne samo da su netačni, u tom smislu što su neverovatni i pogrešni, već su restriktivni, jer uzimaju zdravo za gotovo pretpostavke o autobiografskom diskursu koje su zapravo veoma diskutabilne. Zato ostaju osujećeni, uz predvidljivu jednoličnost, nizovima problema inherentnih samom njihovom korišćenju. Jedan od tih problema jeste pokušaj definisanja i tretiranja autobiografije kao da je ona tek jedan od književnih žanrova. Budući da koncept žanra podrazumeva određenu estetiku, kao i istorijsku funkciju, problem nije samo u distanci koja autora autobiografije štiti od njegovog iskustva već i u mogućoj konvergenciji estetike i istorije. Investiranje u takvu konvergenciju, posebno kad je reč o autobiografiji, značajno je. Pretvaranjem autobiografije u žanr dižemo je iznad književnog statusa puke reportaže, hronike ili memoara i dajemo joj mesto, makar bilo skromno, u okviru kanonske hijerarhije glavnih književnih žanrova. To ne ide bez određenih neprijatnosti, jer u poređenju s tragedijom, ili epskom ili lirskom poezijom, autobiografija uvek deluje pomalo nepristojno i samozadovoljno, na način koji može biti simptomatičan za njenu nespojivost s monumentalnim dostojanstvom estetskih vrednosti. Koji god bio razlog, autobiografija stvari pogoršava time što rđavo reaguje na taj povišeni status. Pokušaji davanja definicije tog žanra maše na pitanjima koja su istovremeno besmislena i nerešiva. Može li postojati autobiografija pre osamnaestog veka ili je to isključivo predromantičarski i romantičarski fenomen? Istoričari žanra uglavnom tako misle, što odmah otvara pitanje autobiografskog elementa u Avgustinovim *Ispovestima*, koje, uprkos nekim hvale vrednim nedavnim pokušajima, još ni izdaleka nije rešeno. Može li se autobiografija pisati u stihu? Čak i neki od najnovijih teoretičara autobiografije kategorično odriču tu mogućnost, mada ne navode razloge zašto je to tako. Stoga postaje irelevantno razmatranje Vordsvortovog *Preludijuma* u kontekstu izučavanja autobiografije, a s tim isključenjem teško će se složiti iko ko izučava englesku tradiciju. U empirijskom kao i u teorijskom smislu, autobiografija se otima žanrovskoj definiciji; svaki pojedinačni primer deluje kao izuzetak od pravila; sama ta dela kao da uvek klize ka susednim ili čak nesrodnim žanrovima, a možda najviše od svega govori to što opšte rasprave, koje mogu imati tako veliku heurističku vrednost u slučaju tragedije ili romana, ostaju neprijatno jalove kad je reč o autobiografiji.

Još jedan način na koji se često pokušava dati specifična definicija, koji je svakako plodonosniji od žanrovske klasifikacije, mada je podjednako neuspešan, jeste uspostavljanje razlike između autobiografije i fikcije. Čini se da autobiografija direktnije nego fikcija zavisi od stvarnih događaja koji bi se mogli proveriti. Deluje da pripada jednostavnijem tipu referencijalnosti, predstavljanja i dijegeze. Može sadržati mnoštvo fantazija i snova, ali ta odstupanja od stvarnosti ostaju ukorenjena u pojedinačnom subjektu, čiji je

identitet definisan neopozivom čitljivošću njegovog ličnog imena; čini se da je pripovedač Rusoovih *Ispovesti* definisan Rusoovim imenom i potpisom na univerzalniji način nego što je to slučaj, kako priznaje i sam Ruso, u *Juliji*. No, jesmo li baš sigurni da autobiografija zavisi od referencijalnosti kao što fotografija zavisi od svog predmeta ili (realistička) slika na platnu od svog modela? Rukovodimo se pretpostavkom da život *proizvodi* autobiografiju kao što neki čin proizvodi svoje posledice, ali zar se ne bi moglo reći, i da to bude jednako opravdano, da sam autobiografski projekt može proizvesti i odrediti život, te da se pisac u svemu što čini upravlja prema tehničkim zahtevima samoportretisanja, pa je sve to stoga određeno, u svim svojim vidovima, resursima njegovog medija? A pošto mimeza, koja se ovde smatra delatnom, jeste jedan od mnogih načina prikazivanja, da li referentni materijal određuje prikaz, ili je obrnuto: nije li iluzija referentnosti možda u korelaciji sa strukturom prikaza, što znači da više uopšte jasno i jednostavno ne referiše, već je nešto srodnije fikciji, koja pak onda stiče neku meru referencijalne produktivnosti? Žerar Ženet vrlo pravilno postavlja ovo pitanje u jednoj fusnoti u raspravi o figuraciji kod Prusta. On komentariše veoma prikladno razlikovanje dva obrasca figuracije – na primeru slike cveća i insekata upotrebljene u opisu susreta između Šarlisa i Žipjena. To je efekat koji Ženet naziva „istovremenost” (izbor *pravog trenutka*), za koji se ne može reći da li je činjenica ili fikcija. Naime, kaže Ženet, „dovoljno je da se postavimo [kao čitaoci] izvan teksta (*ispred* njega) da bismo mogli reći da je vremenskim sledom manipulirano kako bi se proizvela *metafora*. Jedino situacija koju je autoru navodno istorija nametnula spolja, ili tradicija, te stoga (za njega) nije fiktionalna [...], upućuje čitaoca na hipotezu o *genetičkoj* uzročnosti u kojoj metonimija funkcioniše kao uzrok, a metafora kao posledica, a *ne* o *teleološkoj* uzročnosti, u kojoj je metafora cilj (*fin*), a metonimija sredstvo za njegovo ostvarivanje, što je struktura koja je uvek moguća u hipotetički čistoj fikciji. Razume se po sebi, u Prustovom slučaju, da svaki primer uzet iz *Tragovanja* može izazvati, na ovom nivou, beskrajnu raspravu između čitanja ovog romana kao fikcije i čitanja istog romana kao autobiografije. Možda bi trebalo da se zadržimo unutar ove vrteške (*tourniquet*)” (Genette, 1972: 50).

Izgleda, onda, da razliku između fikcije i autobiografije ne obeležava oprečnost tipa ili/ili, već ona ostaje nerazrešiva. No, da li je moguće ostati, kako to predlaže Ženet, *unutar* nerazrešive situacije? Kao što može posvedočiti svako ko se ikad zaglavio u okretnim vratima ili na ringšpilu, to je zbilja vrlo neudobno, utoliko više u ovom slučaju pošto je ova vrteška sposobna da beskrajno ubrzava i zapravo nije sukcesivna već je istovremena. Sistem diferencijacije zasnovan na dva elementa koji, Vordsvortovim rečima, „nisu nijedno od toga, i jesu obe stvari istovremeno”, verovatno nije ispravan.

Dakle, autobiografija nije žanr ili način, već je figura čitanja ili razumevanja koja se javlja, do izvesne mere, u svim tekstovima. Autobiografski trenutak nastaje kao usklađivanje dva subjekta uključena u proces čitanja, u kom jedan drugog određuju uzajamnom refleksivnom supstitucijom. Ta struktura podrazumeva razlikovanje kao i sličnost, jer i jedno i drugo zavisi od supstitutivne razmene koja sačinjava subjekta. Ova struktura odražavanja interiorizovana je u tekstu u kojem autor sebe proglašava predmetom sopstve-

nog razumevanja, ali time se samo izričito iskazuje šire polaganje prava na autorstvo koje je prisutno kad god se navodi da je tekst *delo nekog autora* i pretpostavlja se da je razumljiv u meri u kojoj je to tako. A to je isto kao da se kaže da svaka knjiga s čitljivom naslovnom stranom jeste, u nekoj meri, autobiografska.

Ali, baš kao što se čini da tvrdimo da svi tekstovi jesu autobiografski, treba reći, iz istog razloga, da nijedan od njih to nije niti može biti. Poteškoće žanrovskog definisanja koje prate proučavanje autobiografije ponavljaju jednu inherentnu nestabilnost koja razara model čim bude uspostavljen. Ženetova metafora okretnih vrata pomaže nam da razumemo zašto je to tako: ona precizno priziva kružni pokret tropâ i potvrđuje da taj moment odražavanja nije prevashodno situacija ili događaj koji se mogu locirati u istoriji već je manifestacija lingvističke strukture, na nivou referentnog materijala. Moment odražavanja koji je prisutan u svakom razumevanju otkriva tropološku strukturu koja stoji u osnovi svakog saznanja, uključujući poznavanje samoga sebe. Autobiografija, dakle, pobuđuje interesovanje ne zato što nudi pouzdano znanje o samom sebi – jer to ne čini – nego zato što na upečatljiv način pokazuje nemogućnost zaključenja i totalizacije (to jest, nemogućnost nastanka) svih tekstualnih sistema sačinjenih od tropoloških supstitucija.

Naime, baš kao što autobiografije, svojim tematskim insistiranjem na subjektu, na ličnom imenu, na sećanju, rođenju, erosu i smrti, i na dvostrukosti odražavanja, otvoreno objavljuju svoju kognitivnu i tropološku konstituciju, u jednakoj meri nastoje da umaknu dejstvu prinude ovog sistema. Autori autobiografija, kao i oni koji pišu o *autobiografijama*, opsednuti su potrebom da pređu od saznanja na razrešenje i akciju, od spekulativnog na politički i zakonski autoritet. Filip Ležen, na primer, u čijim radovima su primenjeni svi pristupi autobiografiji toliko temeljno da postaju primer za ugledanje, tvrdoglavo insistira – a to insistiranje nazivam tvrdoglavim zato što se čini da nije utemeljeno u raspravi niti na dokazima – da identitet autobiografije nije samo predstavljачki i saznajni već je ugovoran, nije zasnovan na tropima već na govornim činovima. Ime na naslovnoj strani nije lično ime subjekta sposobnog za poznanje i razumevanje samog sebe nego je potpis koji tom ugovoru daje zakonsko, mada nikako ne i epistemološko važenje. Činjenica da Ležen koristi izraze „lično ime” i „potpis” u istom smislu i naizmenično, ukazuje na nejasnu i komplikovanu prirodu ovog problema. Naime, baš kao što mu je nemoguće da ostane u okvirima tropološkog sistema imena i baš kao što mora da pređe s ontološkog identiteta na ugovorno obećanje, čim na scenu stupi performativna funkcija, odmah joj se nameću kognitivna ograničenja. Počevši od autorske figure koju obeležava odražavanje, čitalac postaje sudija, policijska vlast nadležna za proveru *autentičnosti* potpisa i doslednosti potpisnikovog ponašanja, mere u kojoj poštuje ili izneverava ugovor koji je potpisao. Najpre se moralo odrediti da li taj transcendentni autoritet pripada autoru ili čitaocu, ili (što izlazi na isto) da li pripada *autoru teksta* ili istoimenom *autoru u tekstu*. Ovaj par koji se međusobno odražava zamenjen je potpisom pojedinačnog subjekta koji se više ne upravlja k sebi samom u činu samorazumevanja sličnom ogledalu. Ali Leženov način čitanja, kao i njegove teorijske razrade, pokazuju da prema tom ugovor-

nom „subjektu” (koji zapravo više uopšte nije subjekt) čitalac ponovo zauzima stav transcendentnog autoriteta koji mu omogućava da donosi sud. Struktura odražavanja je izmeštena, ali nije prevaziđena, te ponovo stupamo u sistem tropâ u istom onom času kad ustvrdimo da smo mu izmakli. Proučavanje autobiografije uhvaćeno je u tu dvostruku kretnju, u nužnost bega od tropologije subjekta i podjednako neizbežno ponovno upisivanje te nužnosti unutar modela saznanja baziranog na odrazu. Predlažem da ilustrujemo ovu apstrakciju čitanjem jednog egzemplarnog autobiografskog teksta, Vordsvortovih *Eseja o epitafima*.¹

Ne razmatramo samo prvi od ova tri eseja, koji je Vordsvort takođe uključio kao fusnotu u Knjigu VII *Putovanja*, već ceo sled od tri uzastopna eseja, napisan verovatno 1810, koji se pojavio u *Prijatelju*. Ne treba iznositi mnogo dokaza da bismo istakli autobiografske komponente u tekstu koji se od eseja o *epitafima* kompulzivno pretvara upravo u epitafi i, konkretno, monumentalno upisivanje ili autobiografiju samog autora. U ovim esejima navode se mnogobrojni epitafi iz raznih izvora, od dobro poznatih knjiga poput *Starih nadgrobnih spomenika* Džona Vivera iz 1631. do primera iz visoke književnosti uzetih od Greja ili Poupâ. Ali Vordsvort završava citatom iz sopstvenog dela, navodeći odlomak iz *Putovanja* nadahnut epitafom i životom izvesnog Tomasa Holma. Tu pripoveda, najprostijim jezikom, priču o gluvom čoveku koji nadoknađuje taj nedostatak time što zvukove prirode zamenjuje čitanjem knjiga.

Glavni zaplet te priče, strategijski postavljene na mesto egzemplarnog zaključka egzemplarnog teksta, dobro je poznat čitaocima *Preludijuma*. Reč je o diskursu koji se održava povrh i uprkos *zakirutosti* koja, kao što je ovde slučaj, može biti urođeni nedostatak ili može nastati kao iznenadni šok, nekad katastrofalan, nekad naizgled trivijalan. Taj šok remeti stanje stvari koje je bilo relativno stabilno. Padaju nam na pamet poznati odeljci iz *Preludijuma* kao što je himna novorođenčetu iz Knjige II („Blagoslovena beba [...]”), koja govori o tome kako se manifestuje „prvi / Poetski duh našeg ljudskog života”. Najpre se uspostavlja stanje uzajamne razmene i dijaloga, pa se prekida bez upozorenja kad bivaju „uklonjeni oslonci mojih naklonosti”, a iznova se uspostavljaju kad se kaže da je „[...] zgrada stajala, kao da je drži / Sopstveni duh!” (II, 294–296). Ili pomišljamo na udavljenog čoveka iz Knjige V, koji „sred tog divotnog prizora / Drveća i brdâ i vode, odjednom se uspravi / Ustade, jeziv u licu, avetinjski / Užasno čak” (V, 470–473); Vordsvort izveštava da je tada, kao devetogodišnji dečak, otkrio utehu u pomisli da je ranije nailazio na slične scene u knjigama. Tu pre svega pomišljamo na jednako poznatu epizodu koja skoro neposredno prethodi ovoj sceni, na dečaka iz Vinandera. Mnogobrojni verbalni odjeci povezuju odlomak iz *Putovanja* naveden na kraju *Eseja o epitafima* s pričom o dečaku koji se zabavlja podražavanjem, što prekida iznenadna tišina koja nagoveštava njegovu smrt i kasniju obnovu. Kao što je dobro poznato, upravo ova epizoda, u jednoj svojoj ranoj varijanti, pruža tekstualne dokaze za pretpostavku da te slike uskraćenosti, osakaćenih ljudi, leševa davljenika, slepih prosjaka, dece koja će umreti, koje se pojavljuju u

¹ Vidi kritičko izdanje ovih eseja: Owen, W. J. B. and Worthington Smyser, J. (eds.). (1974). Brojevi stranica navedeni u tekstu odnose se na: Owen, W. J. B. (ed.). (1974).

celom *Preludijumu*, jesu slike samog Vordsvortovog pesničkog bića. One otkrivaju autobiografsku dimenziju koja je zajednička svim ovim tekstovima. Ali ostaje pitanje kako treba razumeti to skoro opsesivno zanimanje za sakaćenje, često u obliku gubitka jednog od čulâ, poput slepila, gluvoće ili, što je ključna reč u epizodi o dečaku iz Vinandera, *ne-mosti*, te stoga i pitanje koliko se može verovati potonjoj tvrdnji o kompenzaciji i obnovi. Ovo pitanje je od značaja i za odnos tih priča prema drugim epizodama u *Preludijumu* u kojima se takođe javljaju šokovi i prekidi, ali je to dato u uzvišenom tonalitету u kojem stanje uskraćenosti više nije jasno i očigledno. Razume se, to bi nas odvelo van opsega ovog rada; moram se ograničiti na to da samo ukažem na relevantnost *Esejâ o epitafima* za šire pitanje autobiografskog diskursa kao diskursa o samoobnavljanju.

Vordsvortova tvrdnja o obnovi u suočenju sa smrću, u *Esejima o epitafima*, temelji se na doslednom sistemu misli, metafora i dikcije koji se navodi na početku prvog eseja i razvija celim njihovim tokom. To je sistem medijacija koji preobražava radikalnu distancu opozicije ili/ili u proces koji omogućava kretanje od jednog ekstrema do drugog u nizu transformacija koji nedernutom ostavljaju negativnost inicijalne veze (ili nedostatka veze). Bez kompromisa se prelazi od smrti *ili* života na život *i* smrt. Egzistencijalni na-
boj teksta dolazi od punog prihvatanja moći smrtnosti; ne može se reći da kod Vordsvorta postoji ikakvo pojednostavljivanje u obliku negacije negacije. Ovaj tekst konstruiše niz medijacija između nespojivih stvari: grada i prirode, paganstva i hrišćanstva, posebnog i opšteg, tela i groba, što je sve okupljeno pod opštim načelom koje kaže da su „poreklo i tendencija neodvojivo povezani pojmovi”. U *Genealogiji morala* Niče će reći upravo dijametralno suprotnu stvar – „poreklo i tendencija (*Zweck*) [jesu] dva problema koja nisu povezana i ne treba to da budu” – a istoričari romantizma i postromantizma nisu imali teškoća da sistem te simetrije iskoriste da spoje ovo poreklo (Vordsvort) s ovom tendencijom (Niče) u jedinstvenu istorijsku putanju. Ta ista putanja, isti prizori puta, pojavljuju se u tekstu kao „živahne i dirljive analogije života kao putovanja” koje smrt prekida, ali ne okončava. Velika, sveobuhvatna metafora celog ovog sistema jeste metafora sunca u kretanju: „Kao što, ploveći sferom ove planete, putovanje k oblastima gde sunce zalazi postupno vodi do mesta gde smo navikli da ga gledamo u dolasku kad izlazi; i, na sličan način, putovanje k istoku, rodnom mestu jutra u našoj mašti, konačno vodi do mesta gde sunce poslednji put vidimo kad se odvaja od našeg pogleda; tako Duša koja promišlja, putujući u pravcu smrtnosti, stiže u zemlju večnog života; i, na sličan način, može nastaviti da istražuje te radosne oblasti, dok se ne vrati, radi svog napretka i koristi, u zemlju prolaznih stvari – tuge i suza.” U ovom sistemu metafora, sunce nije puki prirodni predmet, mada je u tom svojstvu dovoljno snažno da pokrene lanac slika u kom je čovekovo delo prikazano kao drvo, sačinjeno od debla i grana, a jezik je srodan „sili gravitacije ili vazduhu koji dišemo” (154), to je prosijavanje svetlosti. Preneseno tropom svetlosti, sunce postaje figura znanja kao i figura prirode, simbol onoga što se u trećem eseju naziva „umom s apsolutnom suverenošću nad samim sobom”. Znanje i um podrazumevaju jezik i objašnjavaju vezu uspostavljenju između sunca i teksta epitafa: taj epitaf, kaže Vordsvort, „otvoren je k danu; sunce s visine gleda na kamen, i kiša nebeska ga tuče”. Sunce

postaje oko koje čita tekst epitafa, a esej nam kaže od čega se sastoji ovaj tekst, pomoću citata iz Miltona koji se odnosi na Šekspira: „Zar ti je potreban tako slab svedok tvoga imena?” Kad je reč o pesnicima kao što su Šekspir, Milton ili sâm Vordsvort, epitaf se može sastojati samo od onoga što on zove „golo ime” (133), onako kako ga čita sunčevo oko. U ovom trenutku može se reći da „jezik besvesnog kamena” stiče „glas”, da kamen koji govori postaje protivteža suncu koje vidi. Ovaj sistem ide od sunca, preko oka do jezika kao ime i glas. Možemo identifikovati figuru koja dovršava središnju metaforu sunca i time dovršava tropološki spektar koji sunce stvara: to je figura prozopopeje, fikcija obraćanja odsutnom, umrlom ili bezglasnom biću, koja ukazuje na mogućnost da to biće odgovori i podaruje mu moć govora. Glas podrazumeva usta, oko i na kraju lice, lanac koji je očigledan u etimologiji naziva ovog tropa, *prosopon poien*, dati masku ili lice (*proso-pon*). Prozopopeja je trop autobiografije kojim nečije ime, kao u Miltonovoj pesmi, postaje jednako razumljivo i pamtljivo kao i lice. Naša tema bavi se davanjem i oduzimanjem lica, licem i obezličavanjem, *figurom*, figuracijom i disfiguracijom.

S retoričke tačke gledišta, *Eseji o epitafima* su rasprava o premoći prozopopeje (povezane s imenima Miltona i Šekspira) nad antitezom (povezanim s imenom Poupā). U smislu stila i narativne dikcije, prozopopeja takođe jeste umetnost delikatne tranzicije (što je podvig koji je lakše izvesti u autobiografiji nego u epskoj pripovesti). Postepene transformacije javljaju se na takav način da „osećanja [koja] se čine međusobno suprotnim imaju drugu i finiju vezu nego što je suprotnost”. Stilistika epitafa stoji vrlo daleko od „neznačeće antiteze” satire; naprotiv, ona deluje mirnim nizanjem izmeštanja, Vordsvortovim rečima: „glatkom gradacijom ili blagom tranzicijom u neki drugi, srodan kvalitet”, „koji ostaje u krugu kvaliteta koji mirno staju u vrstu jedan do drugog”. Metafora i prozopopeja spajaju tematski patos sa tanano izdiferenciranom dikcijom. Ona ostvaruje, kod Vordsvorta, trijumf autobiografskog narativa utemeljenog u istinskoj dijalektici, što je takođe najsveobuhvatniji zamislivi sistem tropā.

Ipak, uprkos savršenoj zaokruženosti ovog sistema, tekst sadrži elemente koji remete ne samo njegovu ravnotežu nego i princip na osnovu kojeg je stvoren. Videli smo da ime, bilo lično autorovo ime ili ime nekog mesta, jeste suštinski važna karika u tom lancu. Ali, u upečatljivom odeljku koji ilustruje jedinstvo porekla i odredišta kroz metaforu toka reke, Vordsvort tvrdi da, iako doslovni smisao mrtve figure zaista može biti, kao u Miltonovoj pesmi o Šekspiru, ime, „slika uzeta s mape, ili od nekog stvarnog predmeta u prirodi”, „duh [...] [s druge strane] mora biti podjednako neizbežno – posuda bez granica ili dimenzija – ništa manje od beskraja”. Suprotnost između doslovnog i figurativnog ovde dejstvuje po analogiji sa suprotnošću između imena i bezimenog, iako prevazilaženje baš te suprotnosti jeste upravo zadatak čitave ove rasprave.

Ovaj citat iz Miltona upečatljiv je u još jednom pogledu. U njemu nedostaje šest redova iz originala, što je svakako legitiman postupak, ali dosta toga otkriva u vezi s još jednom, zagonetnijom anomalijom u ovom tekstu. Dominantna figura epitafskog ili autobiografskog diskursa, kao što smo videli, jeste prozopopeja, fikcija glasa s one strane groba; nadgrobni kamen bez natpisa ostavio bi sunce da visi u ništavilu. Ipak, na neko-

liko mesta u ova tri eseja, Vordsvort se dosledno zalaže protiv korišćenja prozopopeje, protiv konvencije kojom se putniku na putu života preminuli obraća rečima *Sta viator*.² Tako hijazmične figure, koje uslove smrti i života ukrštaju s atributima govora i ćutanja, kaže Vordsvort, „suviše su ganutljive i kratkovečne” – što je čudno uobličena kritika, jer je sam pokret utehe kratkovečan, a ti eseji upravo teže ganutljivosti tugovitog „nemog mermera”, kao u Grejevom epitafu gospođi Klark. Kad god se govori o prozopopeji, a to nalazimo najmanje na tri mesta, rasprava postaje izrazito neubedljiva. Za „predstavljaj nje [preminulog] kao da govori sa sopstvenog nadgrobnog kamena” kaže se da je „nežna fikcija”, „nestvarni umetak [koji] harmonično sjedinjuje svetove živih i mrtvih”, sve ono, drugim rečima, što tematika i stilistika autobiografske teme žele da postignu. Ipak, u sledećem pasusu, kaže se da „ovaj potonji način, naime, onaj kojim preživeli govore u sopstvenom liku, u celini mi izgleda mnogo prihvatljiviji”, jer „isključuje fikciju koja predstavlja temelj onog drugog” (132). Greju i Miltonu se zamera ono što su zapravo figuracije koje potiču iz prozopopeje. Ovaj tekst preporučuje odbacivanje sopstvene glavne figure. Kad god se to desi, ukazuje na preteću mogućnost nekog dubljeg logičkog poremećaja. Stihovi izostavljeni iz Miltonovog soneta pružaju nam moguće objašnjenje te pretnje. U tih izostavljenih šest redaka Milton govori o teretu koji Šekspirovi „laki brojevi” predstavljaju za one koji su, poput svih nas, sposobni samo za „umetnost sporog truda”. On dalje kaže:

*A ti, poražavajući našu maštu,
Pretvaraš nas u mermer prejakom mišlju.*

Izabel Makafri parafrazira ova dva teška stiha na sledeći način: „Naša mašta je otrgnuta 'izvan nas', pa ostajemo kao tela bez duša, nalik statuama.” Reči „Pretvaraš nas u mermer” u *Esejima o epitafima* neizostavno prizivaju latentnu pretnju sadržanu u prozopopeji, naime da će time što mrtvi progovore simetrična struktura tropa podrazumevati da isto tako živi zaneme, da budu zamrznuti u sopstvenoj smrti. Pretpostavka koju nosi izraz „Stani, putniče!” time zadobija zlokobnu konotaciju koja ne samo što nagoveštava čovekovu smrtnost već nas upravo uvodi u smrznuti svet mrtvih. Moglo bi se tvrditi da je Vordsvortova svest o toj pretnji dovoljno jasna da dozvoli njeno upisivanje u kognitivni, solarni sistem spekulativnog samopoznavanja koji stoji u temelju ovih eseja, te da su upozorenja protiv korišćenja prozopopeje strategijska i didaktička, a ne stvarna. On zna da se tim traženim „isključenjem” fikcionalnog glasa i njegovom zamenom istinskim glasom živih zapravo iznova uvodi prozopopeja u fikciju *obraćanja*. Ipak, to što je ova tvrdnja izneta putem izostavljanja i protivrečnosti s pravom budi našu sumnju.

Glavnu nedoslednost ovog teksta, koja je takođe izvor njegove znatne teorijske važnosti, nalazimo u jednom povezanom, ali drugačijem obrascu. *Eseji* se snažno protive antitetičkom jeziku satire i invektive i rečito se zalažu za lucidni jezik počinka, smirenosti i spokojstva. Ali, ako postavimo legitimno pitanje o tome koja od te dve stvari pre-

² *Sta viator* (lat.) – Stani, putniče (uobičajena fraza na početku epitafa kojom se prolaznik poziva da razmisli o preminulom). (*Prim. prev.*)

ovlađuje u ovom tekstu, način agresije ili način počinka, jasno je da ovi eseji sadrže velike odeljke koji su sasvim očigledno protivrečni i agresivni. „Ne mogu podneti da mi stane na put nijedna osoba, ma koliko je s pravom visoko uvažavali moji zemljaci”; ova referenca na Poupa, kao ni mnoge druge takođe upravljene na njega, nije nimalo blaga. Vordsvortu ta protivrečnost toliko smeta – to *jeste* protivrečnost, jer nema baš nikakvog razloga zašto se Poupu ne bi ukazala ista dijalektička velikodušnost koja se ukazuje smrti – da ispisuje obiman diskurs pun samoopravdavanja, koji se preliva u preterano ustrajan Dodatak. No, najgrublji jezik se ne čuva za Aleksandra Poupa, nego za sam jezik. Izvesna zloupotreba jezika prokazuje se bez imalo okolišanja: „Reči su isuviše strašan instrument dobra i zla da bi se neko njima poigravao: više od svih ostalih spoljašnjih sila, one gospodare nad mislima. Da reči nisu [...] otelovljenje misli, no samo njihova odeća, onda bi svakako bile rđav dar; poput onih otrovanih odora o kojima čitamo u pričama iz sujevnih vremena, koje su imale moć da unište i odvedu u ludilo žrtve koje ih obuku. Jezik, ako ne brani, i ne hrani, i ne ostavi u miru, kao sila gravitacije ili vazduh koji dišemo, jeste zloduh [...]” (154). Koja je osobenost jezika tako oštro osuđena? Razlika između totalnog dobra i radikalnog zla oslanja se na razliku između otelovljene misli i „odeće misli”, što su dva pojma koja, čini se, zaista imaju „drugu i tananiju vezu nego što je suprotnost”. De Kvinsi je istakao tu razliku i protumačio je kao način suprotstavljanja prinudnih figura onima koje su proizvoljne. Ali otelovljeno meso i odeća imaju bar jedno zajedničko svojstvo, za razliku od misli koje obe te stvari predstavljaju, naime – vidljivi su, pristupačni čulima. Malo ranije u tom odeljku, Vordsvort je na sličan način okarakterisao *ispravnu* vrstu jezika kao „ne ono što je odelo telu, već ono što je telo duši” (154). Ovaj niz odelo–telo–duša zapravo je savršeno dosledan metaforički lanac: odeća je vidljiva spoljašnjost tela, kao što je telo vidljiva spoljašnjost duše. Jezik koji se tako grubo prokazuje zapravo je jezik metafore, prozopopeje i tropâ, sunčani jezik saznanja koji ono što je nepoznato čini dostupnim umu i čulima. Jezik tropâ (koji je odražavajući jezik autobiografije) zaista je nalik na telo, koje je nalik odeći, veo duše kao što je odeća zaštitni veo tela. Kako taj bezazleni veo onda može iznenada postati smrtonosan i nasilan poput Jasonove ili Nesove otrovne tunike?

Nes je tuniku, koja je izazvala nasilnu Heraklovu smrt, kao što se pripoveda u Sofoklovim *Trahinjankama*, dao njegovoj supruzi Dejaniri, da njome povрати naklonost koje će uskoro biti lišena. Trebalo je da vrati ljubav, ali pokazalo se da je taj povratak zapravo još teže lišavanje, gubitak života i razuma. Odeljak iz *Putovanja* kojim se završavaju *Eseji* priča sličnu priču, mada ne do samog kraja. Gluvoća „nežnog Jorkširca iz doline”, koji je protagonista ove priče, nalazi svoj spoljašnji ekvivalent, sasvim doslednim ukrštanjem, u nemosti prirode za koju se kaže da je, čak i usred oluje, „nema kao slika”. U meri u kojoj je jezik figura (ili metafora, ili prozopopeja), to zaista nije sama stvar, nego predstava, slika stvari i, kao takva, ona je tiha, nema kao što su slike neme. Jezik, kao trop, uvek uskraćuje. Vordsvort kaže o rđavom jeziku, što je zapravo svaki jezik, uključujući i njegov sopstveni jezik obnavljanja, da dejstvuje „neumorno i bežumno” (154). U meri u kojoj, kad pišemo, zavisimo od tog jezika, svi smo, kao Jorkširac u *Putovanju*, glu-

vi i nemi – ne tihi, što podrazumeva mogućnost oglašavanja po našoj volji, već nemi kao slika, odnosno večno lišeni glasa i osuđeni na nemost. Nije nikakvo čudo da se Jorkširac tako rado okreće knjigama i nalazi toliko utehe u njima, jer za njega je spoljašnji svet uistinu oduvek bio knjiga, niz bezglasnih tropa. Čim shvatimo retoričku funkciju prozopopeje kojom ona uspostavlja glas ili lik pomoću jezika, takođe razumemo da ono čega smo lišeni nije život, nego oblik i smisao sveta koji je dostupan jedino uz uskraćivanje karakteristično za razumevanje. Smrt je izmešteno ime lingvističke nevolje, a obnova smrtnosti autobiografijom (prozopopeja glasa i imena) lišava i obezličava tačno u onoj meri u kojoj i obnavlja. Autobiografija zaogrće velom obezličavanje uma koje sama izaziva.

IZVORI:

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.

(S engleskog preveo Ivan Radosavljević)